



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

*«Η μορφή του Εβραίου σε έργα της ιταλικής δραματουργίας, σε σύγκριση με τις αποτυπώσεις της σε νεοελληνικά θεατρικά έργα, από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα ως και τη σύγχρονη εποχή.»*

Υποψήφιος Διδάκτορας: Διονύσιος Γ. Αλεβίζος

A.M. 288035818368

Αθήνα 2021







### **Επταμελής Επιστημονική Επιτροπή:**

1. Επιβλέπουσα: Κα Μαρία Σγουριδου, Καθηγήτρια του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ
2. Κος Γεράσιμος Ζώρας, Καθηγητής του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ
3. Κα Άννα Θέμου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ
4. Κος Γεράσιμος Δ. Παγκράτης, Καθηγητής του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ
5. Κος Ιωάννης Δ. Τσόλκας, Καθηγητής του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ
6. Κα Ρουμπίνη Δημοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ
7. Κα Μαρία Δημάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του ΕΚΠΑ



Στη μνήμη του πατέρα μου,  
Γιώργου Αλεβίζου.





## Περιεχόμενα

Προλογικό Σημείωμα	σ. i
Ευχαριστίες	σ. iii
Εισαγωγή	σ. 1
Ζητήματα ορολογίας	σ. 9
Ο Εβραίος «μάγος» Iachelino στην κωμωδία του Ludovico Ariosto <i>Il Negromante</i> : ένας «περιπλανώμενος Ιουδαίος»;	σ. 21
Εβραίοι έμποροι στην κωμωδία του Giovan Battista Andreini <i>Lo Schiavetto</i>	σ. 47
Η μεταστροφή ενός Εβραίου στον Χριστιανισμό: Domenico Laffi <i>L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle</i>	σ. 69
Η Εβραία σύζυγος και η εμμονή της με τη μητρότητα στο έργο του Achille Torelli <i>L' Israelita</i>	σ. 107
Ο Gianni Clementi και η Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου	σ. 137
<i>Il Cappello di carta</i> : μια οικογένεια Σικελών οικοδόμων στη Ρώμη και τα γεγονότα του 1943 στο Γκέτο	σ. 139
Η «επιστροφή» του πρώην αφεντικού: <i>L' Ebreo</i>	σ. 147
<i>Ladro di razza</i> : ο απατεώνας, η πλούσια Εβραία, η εισβολή των ναζί στο Γκέτο της Ρώμης	σ. 171
Stefano Massini <i>Processo a Dio</i> , δικάζοντας τον Θεό: είναι αθώος ή ένοχος, θύτης ή θύμα;	σ. 187
Οι Εβραίοι θύματα των ναζιστικών διώξεων σε δύο έργα του Alessandro Izzi	
Ο κρυμμένος μικρός Εβραίος: <i>La Valigia dei destini incrociati</i>	σ. 225
Από την ανάμνηση στη Μνήμη: <i>I topi nel muro</i>	σ. 248
Ένας ηλικιωμένος Εβραίος και η φωνή της συνειδήσής του: Stefania Pillon <i>Binario morto (per la partenza)</i>	σ. 265



Η μορφή της Οβρίας στον <i>Βασιλικό</i> του Αντωνίου Μάτεση	σ. 285
Η αντισημιτική υστερία του 19 <sup>ου</sup> αιώνα: δύο θεατρικά έργα της Μαρίας Π. Μηχανίδου	σ. 303
<i>Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος</i> , ένας σύγχρονος «Ιούδας»	σ. 304
<i>Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις</i> ; η συκοφαντία του αίματος	σ. 320
Τα «Εβραϊκά» του 1891 στο ρομαντικό δράμα <i>Ραχήλ</i> (και στο μυθιστόρημα <i>Μεγάλη Περιπέτεια</i> ) του Γρηγορίου Ξενόπουλου	σ. 349
Εβραίοι χαρακτήρες στα θεατρικά έργα του Διονυσίου Ρώμα <i>Ζακυνθινή Σερενάτα</i> και <i>Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα</i>	σ. 385
<i>Ζακυνθινή Σερενάτα</i>	σ. 387
<i>Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα</i>	σ. 404
Οι «προσωρινά ζωντανόι» στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη <i>Η Οδός</i> και <i>Ο κρυφός ήλιος</i>	σ. 415
<i>Η Οδός</i>	σ. 418
<i>Ο κρυφός ήλιος</i>	σ. 429
Ένας Εβραίος έμπορος στο ιστορικό δράμα του Άγγελου Τετζάκη <i>Νύχτα στη Μεσόγειο</i>	σ. 435
Η αληθινή ιστορία της διάσωσης μιας νεαρής Εβραίας στην <i>Οικογένεια Σμιαντώβ</i> του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου-Σαμαρτζή	σ. 443
Συνολική παρουσίαση των έργων και συμπεράσματα	σ. 459
Πριν από την Τέχνη, η Ιστορία: η μαρτυρία του κ. Κων/νου Παντικίου	σ. 516
Βιβλιογραφία	
Βιβλία	σ. 520
Άρθρα - Δημοσιεύσεις - Αναρτήσεις στο διαδίκτυο	σ. 533
Δικτυακοί τόποι	σ. 547



"[...] ο Εβραίος για τους ζωντανούς είναι  
πτώμα,  
για τους ντόπιους ξένος,  
για τους έχοντες κατοικία περιπλανώμενος,  
για τους κατέχοντες περιουσία ζητιάνος,  
για τους φτωχούς κερδοσκόπος και  
εκατομμυριούχος,  
για τους πατριώτες άπατρις,  
για όλους μισητός αντίπαλος.»

Leon Pinsker (1821-1891),

*"Auto-Emancipation"* (1882)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Βλ. Texts Concerning Zionism: "Auto-Emancipation" by Leon Pinsker (1882).  
<https://www.jewishvirtuallibrary.org/quot-auto-emancipation-quot-leon-pinsker>









## Προλογικό Σημείωμα

Κριτήριο για την επιλογή του θέματος αποτέλεσε ο προβληματισμός σχετικά με το ζήτημα του αντισημιτισμού, ενός φαινομένου με βαθιές ρίζες και μακράιωνη πορεία. Βασισμένος σε στερεότυπα και εξυπηρετώντας πολιτικές σκοπιμότητες και οικονομικά συμφέροντα έλαβε ποικίλες μορφές, άλλοτε ήπιες και άλλοτε ακραίες: αποστροφή, ρητορική μίσους, αποκλεισμός και στέρηση δικαιωμάτων, φυσική εξόντωση.

Στα πλαίσια του αντισημιτισμού αθώοι άνθρωποι διώχθηκαν, εκτοπίστηκαν, φυλακίστηκαν και εξοντώθηκαν -ανάμεσά τους παιδιά και βρέφη- αποκλειστικά λόγω της καταγωγής τους, της ταυτότητάς τους. Θεωρήθηκαν «εσωτερικός εχθρός» ή «ζωές ανάξιες να υπάρχουν» (όπως επίσης συνέβη με τους Σλάβους, τους Ρομά, τους ομοφυλόφιλους στα στρατόπεδα συγκέντρωσης). Οι Εβραίοι, ως ο συνήθης αποδιοπομπαίος τράγος, υπήρξαν θύματα άλλοτε ενός φανατισμένου -υποκινούμενου- όχλου (όπως για παράδειγμα στην περίοδο του Μεσαίωνα ή στα Επτάνησα τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα) και άλλοτε μιας επίσημης κρατικής πολιτικής (όπως συνέβη στη ναζιστική Γερμανία και τη φασιστική Ιταλία).

Το ζήτημα παραμένει δυστυχώς επίκαιρο, αφού ο αντισημιτισμός δεν όχι μόνο δεν έχει εξαλειφθεί, αλλά επανεμφανίζεται σταθερά σε περιόδους κρίσεων, ιδιαίτερα μέσω του στερεοτύπου της «παγκόσμιας εβραϊκής συννομωσίας», αλλά και με τη μορφή του ιστορικού αναθεωρητισμού, δηλαδή της άρνησης του Ολοκαυτώματος.

Πρώτη προσπάθεια ενασχόλησης με το θέμα αποτέλεσε η εργασία με τίτλο «Primo Levi, η κατεξοχήν μαρτυρία για το Άουσβιτς», η οποία εκπονήθηκε το 2009 τα πλαίσια του μαθήματος «Μεθοδολογία της έρευνας» (με διδάσκουσα την Καθηγήτρια κα Μαρία Σγουρίδου), στον προπτυχιακό κύκλο σπουδών του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ.

Αναμφίβολα, η επίδραση της κριτικής σκέψης και του έργου του Primo Levi, είναι εμφανής στο κείμενο της Διατριβής.

Επίσης, η πτυχιακή εργασία «Το έργο του Gianni Clementi *L' Ebreo* και το ιστορικό του πλαίσιο» που εκπονήθηκε το 2015 (με επιβλέπουσα την κα Μαρία Σγουρίδου), στα πλαίσια του ΠΜΣ «Ελληνορωμαϊκές και Ελληνοϊταλικές Σπουδές: Ιστορία και Πολιτισμός» του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, αποτέλεσε το πρώτο βήμα στην αναζήτηση κειμένων για τη συμπλήρωση ενός corpus θεατρικών έργων με Εβραίους χαρακτήρες.

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα αρχικά να ευχαριστήσω θερμά την Καθηγήτρια του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ κα Μαρία Σγουρίδου, η οποία ως επιβλέπουσα της Διδακτορικής Διατριβής -μέσα από τη γόνιμη και δημιουργική συνεργασία μας καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης- προσέφερε όχι μόνο πολύτιμη καθοδήγηση, ενθάρρυνση, στήριξη, αλλά και έμπνευση.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Καθηγητή κ. Γεράσιμο Ζώρα και την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια κα Άννα Θέμου, του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, οι οποίοι με τίμησαν με το ενδιαφέρον τους για την ερευνητική μου εργασία και με τη συμμετοχή τους στην Τριμελή Επιστημονική Επιτροπή.

Θα ήθελα επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους Καθηγητές κ. Γεράσιμο Δ. Παγκράτη και κ. Ιωάννη Δ. Τσόλκα, καθώς στις Επίκουρες Καθηγήτριες κα Δημοπούλου Ρουμπίνη και κα Δημάκη Μαρία που με τίμησαν με τη συμμετοχή τους στην Επταμελή Επιστημονική Επιτροπή κρίσης της Διδακτορικής Διατριβής.

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η συνεργασία με τους περισσότερους από τους σύγχρονους συγγραφείς των θεατρικών έργων· η συνεισφορά τους υπήρξε καθοριστική για την προσέγγιση και την ανάλυση των θεατρικών έργων, ενώ ταυτόχρονα η γνωριμία και η συνεργασία με κάποιους από αυτούς υπήρξε μια από τις πιο όμορφες εμπειρίες αυτού του «ταξιδιού».

Ευχαριστώ πρώτα απ' όλα τον κ. Gianni Clementi, ο οποίος με μεγάλη προθυμία απάντησε στις ερωτήσεις και τις απορίες μου· θα ήθελα επίσης να επισημάνω πως στις συναντήσεις μας στη Ρώμη με εξέπληξε ευχάριστα η σεμνότητα ενός τόσο επιτυχημένου δραματουργού.

Θερμές ευχαριστίες επίσης και στον δραματουργό, συγγραφέα, κριτικό κινηματογράφου και ποιητή κ. Alessandro Izzi. Η συνεργασία μας -αν και μόνο μέσω του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου- υπήρξε ζεστή και εγκάρδια. Ο συγγραφέας προσέγγισε με ιδιαίτερο ενδιαφέρον το θέμα μου, το οποίο κατά κάποιο τρόπο «συμπορεύεται» με τη δική του Διδακτορική Διατριβή, η οποία αφορά το Ολοκαύτωμα στον ιταλικό κινηματογράφο.

Ευχαριστώ επίσης τον κ. Stefano Massini, ο οποίος είχε την ευγένεια να μου αποστείλει το θεατρικό του έργο *Processo a Dio*, την περίοδο που η εξεύρεσή του σε έντυπη μορφή ήταν αδύνατη λόγω εξάντλησης της έκδοσης.

Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τον νεαρό συγγραφέα, μουσικό, και σπουδαστή Υποκριτικής Τέχνης κ. Φοίβο Αθανάσιο Μαρίνο-Σαμαρτζή ο οποίος όχι μόνο μου παρείχε πολύ πρόθυμα διευκρινίσεις σχετικά με την υπόθεση και το ιστορικό πλαίσιο του έργου του, αλλά δεν δίστασε να αναζητήσει επιπλέον πληροφορίες από τους απογόνους της Μαθίλδης Βασενχόφεν και συγκεκριμένα από τον κ. Ευάγγελο Βασενχόφεν, τον οποίο επίσης ευχαριστώ για την ανταπόκριση.

Δεν θα μπορούσα επίσης να παραλείψω τις ευχαριστίες μου στον κ. Δημήτρη Ν. Πλουμπίδη, Ομότιμο Καθηγητή Ψυχιατρικής του Πανεπιστημίου Αθηνών και πρόεδρο της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρίας, για τα άρθρα -σχετικά με τους ψυχοτραυματισμούς των παιδιών υπό διωγμόν- τα οποία μου απέστειλε, φωτίζοντας έτσι μια ιδιαίτερα ευαίσθητη πτυχή της θεματικής της παρούσας Διατριβής.

Με την ευκαιρία θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω και τον κ. Αντώνη Σταματάκη, Καθηγητή της Βιολογίας Συμπεριφοράς στη Σχολή Επιστημών Υγείας του ΕΚΠΑ, στον οποίο συχνά προσέτρεξα για επίλυση αποριών σχετικά με θέματα «φυλής» και ευγονικής και άλλα ζητήματα του γνωστικού του πεδίου που σχετίζονται με τη θεματική της Διατριβής.

Ευχαριστώ επίσης την κα Marta Carlucci η οποία μου εμπιστεύτηκε την ανέκδοτη πτυχιακή της εργασία για τον Gianni Clementi, αλλά και τη

συμφοιτήτριά μου -στο ΠΜΣ «Ελληνορωμαϊκές και Ελληνοϊταλικές Σπουδές: Ιστορία και Πολιτισμός»- κα Ελένη Ζούγρα η οποία είχε την καλοσύνη να αναζητήσει στην Ιταλία και να μου αποστείλει το θεατρικό έργο του Achille Torelli.

Με ιδιαίτερη συγκίνηση θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Κωνσταντίνο Παντικίου, ο οποίος μου εμπιστεύθηκε μια πολύτιμη, ανέκδοτη μαρτυρία, την ιστορία της Εβραίας γιαγιάς του.

Ευχαριστώ επίσης τον κ. Γιώργο Προεστό και τις Εκδόσεις Κάκτος για την έκδοση της μετάφρασης της κωμωδίας *Ladro di razza* του Gianni Clementi, αλλά και του αντίστοιχου κεφαλαίου της παρούσας Διατριβής το οποίο συνοδεύει τη δίγλωσση έκδοση του έργου.

Οφείλω πολλά στους δικούς μου ανθρώπους, στην οικογένειά μου, στη μητέρα μου και τα αδέρφια μου, αλλά και στον Αντώνη Σταματάκη και στην Κίκα Χαραλαμπίδου που όλα αυτά τα χρόνια μοιράζονται μαζί μου τις ευχάριστες, αλλά και συχνά κοπιαστικές στιγμές αυτής της «διαδρομής».



## Εισαγωγή

«*Ebreo, donna e uomo con corona mai la perdona.*»

«*Volpe che dorme, ebreo che giura, donna che piange; malizia sopraffina con le frange.*»<sup>2</sup>

«*Πιάνει ο Εβραίος στη δυστυχία του τα παλιοκατάστιχά του.*»<sup>3</sup>

Ιδιαίτερα εύγλωττες οι προηγούμενες ιταλικές και ελληνικές παροιμίες που αναφέρονται σε Εβραίους και τους αποδίδουν αποκλειστικά αρνητικά χαρακτηριστικά, όπως σκληρότητα και μνησικακία, πανουργία και έλλειψη εντιμότητας<sup>4</sup>, φιλαργυρία. Καθαρά απαξιωτική η εικόνα των Εβραίων -αλλά και των γυναικών!-, όπως αυτή έχει εγγραφεί στη συλλογική συνείδηση.

Τον Εβραίο ως τον «Άλλο», ως Ετερότητα θα αναζητήσουμε σε εικοσιένα συνολικά θεατρικά έργα, έντεκα Ιταλών και δέκα Ελλήνων δραματουργών. Το corpus<sup>5</sup> περιλαμβάνει κείμενα τα οποία δεν έχουν γραφεί από συγγραφείς εβραϊκής καταγωγής, διότι μας ενδιαφέρει να εστιάσουμε

---

<sup>2</sup>Βλ. Giusti, Giuseppe. *Raccolta di proverbi toscani*. Firenze: Successori Le Monnier, 1871, σ. 185 & σ. 111.

<sup>3</sup>Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. *Οι Εβραίοι της Ζακύνθου. Χρονικό πέντε αιώνων*. Αθήνα: Γράμμα, 2010, σ. 137.

<sup>4</sup>Βέβαια η καχυποψία και η έλλειψη εμπιστοσύνης είναι αμοιβαία, αφού συνήθως ούτε οι Εβραίοι -και προφανώς δικαιολογημένα- δεν εμπιστεύονται τους Χριστιανούς. Αυτό δηλώνει η ιταλοεβραϊκή παροιμία από το Πιεμόντε «*Chi di goi si fida, hhzir mangia.*» (Όποιος εμπιστεύεται έναν μη Εβραίο, τρώει χοιρινό.) Βλ. Schwammenthal Riccardo & Straniero, Michele L. *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali*. Milano: Bur, 2013, σ. 192.

<sup>5</sup>Παλαιότερα θεατρικά έργα ιταλών συγγραφέων με Εβραίους χαρακτήρες εντοπίσαμε στον σύνδεσμο <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/literature-other-modern-languages/italian-literature/italian-literature>. Η αναζήτηση στο διαδίκτυο μας έφερε σε επαφή με σύγχρονα ιταλικά έργα, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις οι συγγραφείς -όπως για παράδειγμα ο Alessandro Izzi- πρότειναν ένα ακόμη έργο τους με αντίστοιχη θεματολογία.

Για το σύνολο σχεδόν των ελληνικών έργων ιδιαίτερα πολύτιμη υπήρξε η μελέτη της Έφης Βαφειάδη, "Η εικόνα του Εβραίου στη νεοελληνική δραματουργία". 2011. [http://www.eens.org/EENS\\_congresses/2010/Vafeiadi\\_Effie.pdf](http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Vafeiadi_Effie.pdf).

Όσον αφορά τα αποσπάσματα των ιταλικών θεατρικών έργων, καθώς και τα βιβλιογραφικά παραθέματα, να επισημάνουμε πως όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής, η μετάφραση είναι του γράφοντος.

την προσοχή μας στο πώς αποδίδουν τους χαρακτήρες αυτούς συγγραφείς οι οποίοι δεν ανήκουν στην Εβραϊκή Κοινότητα και όχι το πώς βλέπουν οι ίδιοι οι Εβραίοι τον εαυτό τους. Θα πρέπει να επισημάνουμε εξάλλου πως η δραματουργική παραγωγή Ιταλοεβραίων συγγραφέων, με έργα σε ιταλοεβραϊκές διαλέκτους αποτελεί ένα ιδιαίτερο αντικείμενο μελέτης. Στόχος μας λοιπόν είναι να διερευνήσουμε τα συνήθη, παγιωμένα αντισημιτικά στερεότυπα στην ιταλική και ελληνική θεατρική παραγωγή.

Επίσης, στην παρούσα μελέτη δεν θα συμπεριληφθούν έργα με βιβλικό περιεχόμενο -όπως για παράδειγμα ο *Saul* του Vittorio Alfieri ή *Η Θυσία του Αβραάμ* του Βισσέντζου Κορνάρου- γιατί αποτελούν μια ιδιαίτερη, ξεχωριστή κατηγορία, καθώς οι χαρακτήρες τους αποτελούν μορφές της Παλαιάς Διαθήκης πολύ προγενέστερες από την εβραϊκή Διασπορά στην ευρωπαϊκή ήπειρο.

Προφανώς έχει πρωταρχική σημασία το πώς ο Εβραίος, με την έννοια του «Άλλου», της μειονότητας, της Διασποράς -λιγότερο ή περισσότερο, αφομοιωμένος- συνυπάρχει με τον πολυπληθέστερο χριστιανικό πληθυσμό τόσο στην ιταλική χερσόνησο, όσο και στον ελλαδικό χώρο.

Αναμφίβολα μας απασχολεί το πώς η συνύπαρξη αυτή -λιγότερο ή περισσότερο συγκρουσιακή- αντικατοπτρίζεται σε θεατρικά έργα που γράφτηκαν ανάμεσα στον 16<sup>ο</sup> και τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Είναι σαφές ότι τα κείμενα αντανakλούν όχι μόνο τις προσωπικές θέσεις των συγγραφέων για το Εβραϊκό Ζήτημα, αλλά ταυτόχρονα καταγράφουν τη στάση της ευρύτερης κοινωνίας απέναντι στους Εβραίους.

Αναπόφευκτα τα τραγικά γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στη διάρκεια του οποίου δολοφονήθηκαν περίπου έξι εκατομμύρια Εβραίοι, αποτελούν ορόσημο και διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη σύγχρονη θεατρική παραγωγή και σε εκείνη του παρελθόντος.

Σαφώς και δεν θα βρούμε σύγχρονα θεατρικά έργα με αντισημιτικό περιεχόμενο, καθώς οι ναζιστικές θηριωδίες -αναγνωρισμένες ως φρικτά



εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας- έχουν καταδικασθεί αμετάκλητα, παρόλο που -όπως προαναφέρθηκε- υπάρχουν όχι μόνο αρνητές του Ολοκαυτώματος, αλλά και νοσταλγοί του ναζισμού και του φασισμού.



Δίχως, άλλο προκύπτουν μια σειρά από εύλογα ερωτήματα ζητήματα μέσα από μία πρώτη ανάγνωση των θεατρικών αυτών έργων. Στην ανάλυσή τους θα αναζητήσουμε τις απαντήσεις, κι ενώ η ταξινόμησή τους θα μπορούσε εκ πρώτης όψεως να χαρακτηριστεί ως -φαινομενικά- «ποσοτική» προσέγγιση, επί της ουσίας μας οδηγεί σε ποιοτική αποτίμηση. Και αυτό γιατί οι επιλογές των συγγραφέων προβάλλουν τον τρόπο με τον οποίο το εβραϊκό στοιχείο -αλλά και τα πολιτικά, πολιτιστικά, κοινωνικά και ηθικά ζητήματα που συνδέονται με αυτό- αναπαρίσταται στην ιταλική και ελληνική θεατρική σκηνή.

Έτσι λοιπόν το σύνολο των ερωτημάτων που τίθενται και των απαντήσεων που θα δώσουν τα κείμενα, θα μας εμφανίσουν το «ψηφιδωτό», την εικόνα του Εβραίου στην ιταλική και ελληνική δραματολογία.

Σε ποια θεατρικά είδη ανήκουν τα έργα αυτά, ποια είναι δηλαδή η αναλογία κωμωδιών και δραματικών έργων;

Στην περίπτωση των κωμωδιών ποια είναι η συμμετοχή των χαρακτήρων εβραϊκής καταγωγής στις σκηνές με κωμικό περιεχόμενο; Αποτελούν ή όχι αντικείμενο διακωμώδησης;

Πόσα από τα έργα αυτά περιέχουν στον τίτλο τους το όνομα Εβραίου ή Εβραίας ή απλώς τις λέξεις «Εβραίος, Ιουδαίος» κτλ.;

Τι ηλικίας είναι οι Εβραίοι χαρακτήρες; Υπάρχουν ρόλοι παιδιών επί σκηνής;

Ποια η αναλογία ανδρών και γυναικών ανάμεσα στους ρόλους των έργων;

Ποια είναι η οικονομική κατάσταση και κοινωνική τους θέση των Εβραίων; Ποια η βιοποριστική τους ενασχόληση; Ασκούν κάποιο «ταπεινό» επάγγελμα;

Πώς συμπεριφέρονται; Ποιο είναι το ήθος τους;

Πώς σκιαγραφούνται οι συνθήκες ζωής των Εβραίων τις περιόδους που ζούσαν κλεισμένοι σε γκέτο;

Ποια στάση διατηρούν οι συγγραφείς απέναντι στην ιουδαϊκή θρησκεία και την εβραϊκή πολιτιστική παράδοση;

Ποια είναι τα συνηθέστερα από τα στερεότυπα που εντοπίζουμε στα κείμενα; Τα εντάσσουν στο έργο τους ακόμη και συγγραφείς στους οποίους δεν διακρίνουμε -σαφείς τουλάχιστον- αντισημιτικές προθέσεις;

Στις περιπτώσεις στις οποίες όντως εντοπίζουμε ρατσιστικά και αντισημιτικά σχόλια, ποια είναι τα κριτήρια του ρατσισμού αυτού; Θρησκευτικά ή φυλετικά;

Εμφανίζονται δείγματα συμπάθειας ή και υπεράσπισης των Εβραίων σε έργα προ του Ολοκαυτώματος;

Υπάρχουν άραγε Εβραίοι χαρακτήρες οι οποίοι, παρ' όλο που λειτουργούν ως καταλύτες στην πλοκή δεν εμφανίζονται ποτέ στη σκηνή ως δρώντα πρόσωπα;

Εντοπίζουμε περιπτώσεις στις οποίες μη Εβραίοι μεταμφιέζονται ως τέτοιοι;

Σε ποια από τα κείμενα η υπόθεση δεν διαδραματίζεται στην Ιταλία ή στην Ελλάδα;

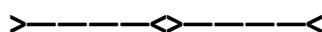
Σε ποια από τα θεατρικά έργα οι Εβραίοι χαρακτήρες δεν είναι Ιταλοεβραίοι ή Ελληνοεβραίοι;

Υπάρχουν έργα στα οποία η πλειοψηφία των χαρακτήρων είναι Εβραίοι, όπως για παράδειγμα μια εβραϊκή οικογένεια;

Όσον αφορά τα θεατρικά τα οποία αναφέρονται στο Ολοκαύτωμα, σε ποια από αυτά η υπόθεση εκτυλίσσεται την περίοδο που συνέβησαν τα

γεγονότα και σε ποια στα χρόνια μετά τη λήξη του Πολέμου; Σε ποια από τα δραματικά ιστορικά γεγονότα αναφέρονται οι συγγραφείς;

Στα σύγχρονα θεατρικά έργα -των οποίων η θεματολογία αναφέρεται άμεσα ή έμμεσα στις φυλετικές διακρίσεις από το φασιστικό καθεστώς, καθώς και στις ναζιστικά εγκλήματα- εμφανίζονται αντισημιτικά στερεότυπα ή σχόλια; Άραγε οι συγγραφείς τους καταγράφουν τις συχνά ρατσιστικές συμπεριφορές του κοινωνικού περίγυρου;



Όσον αφορά τα ιταλικά θεατρικά έργα, τέσσερα από αυτά έχουν γραφτεί πριν από την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Πρόκειται για τα έργα *Il Negromante* του Ludovico Ariosto, *Lo Schiavetto* του Giovan Battista Andreini, *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle* του Domenico Laffi και *L' Israelita* του Achille Torelli.

Πρόκειται για θεατρικά τα οποία ανήκουν στο είδος της κωμωδίας, (τουλάχιστον έτσι χαρακτηρίζουν τα έργα αυτά οι συγγραφείς τους). Περιέχουν χαρακτηριστικά μοτίβα τα οποία εντοπίζουμε στην *Commedia Erudita*, αλλά και στην *Commedia dell' Arte*: μεταμφιέσεις, δολοπλοκίες, κωμικοί τύποι όπως οι *zanni* -οι πανούργοι υπηρέτες- ή ο *Dottore*.

Εξαίρεση αποτελεί το θεατρικό *L' Israelita* του Torelli, καθώς πρόκειται για έργο το οποίο εντάσσεται στα πλαίσια του αστικού θεάτρου με διδακτικό περιεχόμενο. Ο συγγραφέας ασχολήθηκε κυρίως με το συγκεκριμένο είδος, στοχεύοντας στην προβολή του ηθικού μεγαλείου της αστικής τάξης της εποχής του.

Κωμικός είναι επίσης και ο χαρακτήρας των θεατρικών έργων του - ιδιαίτερα επιτυχημένου στην Ιταλία- συγγραφέα Gianni Clementi, στα οποία εντοπίζουμε αναφορές για την Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Πρόκειται για κείμενα τα οποία έχουν μάλιστα ως κοινό θεματικό άξονα την εκτόπιση των Εβραίων της πόλης: *Il Cappello di carta*, ανθρώπινη κωμωδία η οποία απηχεί τις επιδράσεις του νεορεαλισμού,

*L' Ebreo*, μαύρη κωμωδία με γκροτέσκο τέλος και *Ladro di razza*, τραγικωμωδία με απρόβλεπτο και συγκινητικό φινάλε.

Σε εντελώς διαφορετικό ύφος ο Stefano Massini -με το έργο του *Processo a Dio*- μας προσφέρει ένα δυνατό δικαστικό δράμα με φιλοσοφικές και θεολογικές αναζητήσεις. Η δράση εκτυλίσσεται σε ένα ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης.

Το θεατρικό έργο *La Valigia dei destini incrociati* του Alessandro Izzi αποτελεί μια συγκινητική κωμωδία η οποία έχει διδακτικό, εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Καθώς θεματικός άξονας του έργου είναι η σωτηρία ενός κρυμμένου παιδιού, ο Alessandro Izzi απευθύνεται κυρίως στο παιδικό και εφηβικό κοινό, προσεγγίζοντας το θέμα του Ολοκαυτώματος με ευαισθησία και σεβασμό.

Τέλος, το corpus των ιταλικών έργων συμπληρώνουν τα ψυχολογικά δράματα *I topi nel muro* του Alessandro Izzi και *Binario morto (per la partenza)* της Stefania Pillon. Πρόκειται για δύο έργα τα οποία αναφέρονται στα βιώματα από την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στις αναμνήσεις, αλλά και τη μετουσίωσή τους σε Μνήμη.

Όσον αφορά τα ελληνικά θεατρικά έργα θα μπορούσαμε κάλλιστα να τα διακρίνουμε όχι μόνο με κριτήριο τη συγγραφή τους μετά ή πριν από το Ολοκαύτωμα, αλλά θα πρέπει να ληφθεί υπόψη πως ορισμένα από αυτά -και συγκεκριμένα τέσσερα- εντάσσονται στο πλαίσιο του Επτανησιακού Θεάτρου. Το κοινωνικό και ιδεολογικό δράμα *Ο Βασιλικός* του Αντωνίου Μάτσης, το ρομαντικό δράμα *Ραχήλ* του Γρηγορίου Ξενόπουλου, και οι κωμωδίες του Διονυσίου Ρώμα *Ζακυνθινή Σερενάτα* και *Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα* είναι τα έργα των Επτανήσιων συγγραφέων. Ο Μάτσης και ο Ξενόπουλος ως ιστορικό πλαίσιο στην κεντρική υπόθεση των έργων του τα αντιεβραϊκά πογκρόμ σε Κέρκυρα και Ζάκυνθο.

Από τα προαναφερθέντα θεατρικά κείμενα μόνο εκείνα του Διονυσίου Ρώμα έχουν γραφεί το 1938 και 1940 αντίστοιχα, δηλαδή την περίοδο κατά

την οποία στην Γηραιά Ήπειρο εξαπλώνονται απειλητικά ο ναζισμός και ο φασισμός. Πρόκειται για έργα τα οποία όμως έχουν καθαρά τοπικό χαρακτήρα και αναφέρονται σε παλαιότερες περιόδους της ιστορίας της Ζακύνθου. Εξάλλου το δράμα των Εβραίων της Ευρώπης δεν έχει φτάσει ακόμη στην φρικτή κορύφωσή του.

Στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα η Μαρία Π. Μηχανίδου εκδίδει δύο θεατρικά έργα τα οποία όχι μόνο έχουν έκδηλο αντισημιτικό περιεχόμενο, αλλά στην ουσία αποτελούν λιβελογραφήματα κατά των Εβραίων. Πρόκειται για το δράμα *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος* και το «*απολήγον εις κωμωδίαν*» δράμα *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*.

Καμία προφανώς σχέση με τους Εβραίους και το Ολοκαύτωμα δεν έχει το έργο του Άγγελου Τερζάκη, *Νύχτα στη Μεσόγειο* (1957), καθώς πρόκειται για ένα ιστορικό δράμα με χώρο δράσης την Πελοπόννησο, την περίοδο της Φραγκοκρατίας.

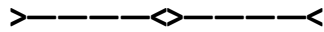
Τα μόνα από τα ελληνικά έργα τα οποία αναφέρονται στη ναζιστική φρίκη και -περισσότερο ή λιγότερο εκτενώς- στη μοίρα των Εβραίων είναι *Η Οδός* και *Ο κρυφός ήλιος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη και η *Οικογένεια Σιμαντώβ* του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου-Σαμαρτζή.

Ο κοινός θεματικός άξονας των προαναφερθέντων ιταλικών και ελληνικών θεατρικών έργων αναπόφευκτα μας οδηγεί στο να αναζητήσουμε τις μεταξύ τους ομοιότητες· είτε πρόκειται για επιδράσεις<sup>6</sup> οι οποίες

---

<sup>6</sup>Ο όρος *επίδραση* είναι -όπως επισημαίνει η Ελένη Πολίτου Μαρμαρινού- «ευρύτερος και δυναμικότερος», όταν σχετίζεται με τον όρο *πηγή* και αναφέρεται στη σχέση πομπού και δέκτη και το αποτέλεσμα δεν είναι άλλο παρά «η διαμόρφωση μιας νέας λογοτεχνικής πραγματικότητας». Βλ. Πολίτου - Μαρμαρινού, Ελένη. *Η συγκριτική φιλολογία. Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1981, σσ. 40-41. Στην προκειμένη περίπτωση οι ιδιότητες αυτές ιδιότητες αντιστοιχούν στην ιταλική (πομπός) και την επτανησιακή λογοτεχνία (δέκτης).

οφείλονται σε κοινή πολιτιστική παράδοση, για αναλογίες<sup>7</sup> λόγω της κοινής θεματικής των έργων, είτε ακόμη και για παράλληλα χωρία<sup>8</sup>.



Όσον αφορά την αισθητική αποτίμηση των θεατρικών έργων θα πρέπει να επισημάνουμε πως -όπως είναι φυσικό- δεν είναι όλοι οι συγγραφείς -ανεξαρτήτως αντισημιτικών ή μη προθέσεων- εξίσου ικανοί δραματουργοί. Συνεπώς δεν είναι όλα τα έργα της ίδιας λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής αξίας, και αναπόφευκτα η αξιολόγησή τους θα αποτελέσει έναν από τους επιπλέον στόχους της ανάλυσής τους.

---

<sup>7</sup>Ο όρος *αναλογία* (ή *συγγένεια*) αναφέρεται στις ομοιότητες που αφορούν το περιεχόμενο ή τη μορφή έργων τα οποία όμως δεν έχουν κάποια άλλη σχέση μεταξύ τους. Βλ. Πολίτου - Μαρμαρινού, Ελένη. ό.π. σ. 39.

<sup>8</sup>*Παράλληλα χωρία*: πρόκειται για εντυπωσιακές ομοιότητες όσον αφορά το περιεχόμενο και τη μορφή έργων συγγραφέων διαφορετικής εθνικότητας τα οποία απέχουν χρονικά μεταξύ τους. Βλ. Πολίτου - Μαρμαρινού, Ελένη. ό.π. σ. 44.

## Ζητήματα ορολογίας

Κρίνεται απαραίτητη η ερμηνεία όρων που θα χρησιμοποιηθούν στην ανάλυση των θεατρικών έργων, καθώς για ορισμένους από αυτούς -όπως για παράδειγμα Εβραίος, Ιουδαίος Ισραηλίτης- επικρατεί σχετική σύγχυση.

Το ίδιο ισχύει επίσης και για τους όρους εκείνους οι οποίοι χαρακτηρίζουν την εχθρική στάση απέναντι στους Εβραίους, επειδή πρόκειται για έννοιες με παρόμοιο, αλλά όχι απολύτως ταυτόσημο περιεχόμενο. Λόγω του ότι εμφανίζονται σε διαφορετικές περιόδους της ιστορίας της εβραϊκής Διασποράς στην Ευρώπη λαμβάνουν άλλοτε θρησκευτικό και άλλοτε φυλετικό χαρακτήρα.

Τέλος, αναγκαία κρίνεται επίσης και η παράθεση των όρων που αναφέρονται στις ναζιστικά εγκλήματα, ιδίως επειδή κάποιοι από αυτούς, παρόλο που η χρήση τους έχει παγιωθεί, δεν γίνονται ευρέως αποδεκτές από όλους τους μελετητές.

## Εβραίος, Ισραηλίτης, Ιουδαίος

Θα πρέπει να επισημανθεί πως στη μακραίωνη πορεία του εβραϊκού λαού η εθνική του ταυτότητα υπήρξε στενά συνδεδεμένη με τη θρησκευτική του συνείδηση, καθώς «η ιστορία των Εβραίων υπήρξε η ιστορία της σχέσης τους με τον Θεό και τον Νόμο του»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>Βλ. Moncada Di Monforte, Mario. *Israel: fine della speranza?* Roma: Armando Editore, 2002, σ. 18.

Την περίοδο που υπήρχε μόνο το βασίλειο του Ιούδα και αργότερα επί Ρωμαϊκής κατάκτησης η έννοια του Εβραίου είχε ταυτόχρονα χαρακτήρα θρησκευτικό, εθνοτικό και εθνικό. Βλ. Μορέν, Εντγκάρ. *Ο νεωτερικός κόσμος και το εβραϊκό ζήτημα*. Μτφρ. Σάββας Μιχαήλ. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2007, σ. 21.

*Εβραίος*<sup>10</sup> -σύμφωνα με τον παραδοσιακό θρησκευτικό ορισμό- θεωρείται ο γιος μητέρας Εβραίας ή όποιος έχει μεταστραφεί στην εβραϊκή θρησκεία σύμφωνα με τους κανόνες. Το αν ο πατέρας του είναι Εβραίος ή όχι δεν έχει σημασία. Σύμφωνα με τον παραπάνω ορισμό ακόμη κι αν κάποιος κατάγεται από Εβραίους προγόνους, αλλά η μητέρα του δεν είναι Εβραία δεν θεωρείται Εβραίος. Συνεπώς, ο βιολογικός παράγοντας υπάρχει μεν, αλλά δεν λειτουργεί περιοριστικά, καθώς δεν έχει φυλετικό χαρακτήρα. Για αυτό και οι Εβραίοι είναι λαός, αλλά όχι «φυλή»<sup>11</sup>. Ο *Νόμος της Επιστροφής*<sup>12</sup> που τέθηκε σε ισχύ με την ίδρυση του κράτους του Ισραήλ θεωρούσε στην ουσία Εβραίο όποιον αυτοκαθοριζόταν ως τέτοιος<sup>13</sup>, αν και θρησκευτικοί κύκλοι άσκησαν πιέσεις ώστε να συμπεριληφθεί και ο θρησκευτικός ορισμός<sup>14</sup>.

*Ισραηλίτης*, είναι εκείνος που ανήκει στον λαό του Ισραήλ (εβρ. *Yisrā'el*) ως απόγονος του Ιακώβ (ή Ισραήλ). Η λέξη χρησιμοποιείται ως συνώνυμη του Εβραίος και στο παρελθόν είχε κυρίως θρησκευτική έννοια<sup>15</sup>.

*Ιουδαίος*. Η λέξη θεωρείται συνώνυμη του όρου «Εβραίος», αλλά αρχικά Ιουδαίοι αποκαλούνταν ο λαός του Κράτους του Ιούδα (με πρωτεύουσα την Ιερουσαλήμ)<sup>16</sup>. Με την έννοια του *Ιουδαίου* συνδέεται ο *Ιουδαϊσμός*, δηλαδή η νέα μορφή που έλαβε η εβραϊκή θρησκεία και λατρεία στη διάρκεια της βαβυλώνιας αιχμαλωσίας, αφού ήταν αδιανόητη η τέλεση θυσιών εκτός του Ναού. Στα πλαίσια της αποστροφής των Χριστιανών για τους Εβραίους και τη θρησκεία τους, η ετυμολογική συγγένεια του *Ιουδαίου*

---

<sup>10</sup>Ετυμολογικά, η λέξη «Εβραίος» προέρχεται από τον *Έβερ*, απόγονο του Νώε. Βλ. (*Γένεσις* 10, 21-25): [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Genesis.asp&main=genesis&file=1.10.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Genesis.asp&main=genesis&file=1.10.htm) και <http://www.treccani.it/vocabolario/ebreo/>

<sup>11</sup>Βλ. Yehoshua, Abraham B. *Ebreo, israeliano, sionista: Concetti da precisare*. Trad. Alessandro Guetta. Roma: edizioni e/o, 2011, σσ. 33-34.

<sup>12</sup>Βλ. Εμμανουήλ, Άρης. *Γλωσσάρι εβραϊκών όρων και ονομάτων*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2016. σ. 17.

<sup>13</sup>Βλ. Yehoshua, Abraham B. *ό.π.* σ. 33.

<sup>14</sup>Βλ. Moncada Di Monforte, Mario. *ό.π.* σ. 19.

<sup>15</sup>Βλ. <http://www.treccani.it/vocabolario/israelita/>

<sup>16</sup>Βλ. Βάσσης, Κωνσταντίνος. "Εβραίος - Ισραηλίτης - Ιουδαίος. Σταθμοί προς μία κοινή ονομασία." *Χρονικά* 35. 236 (Απρίλιος Ιούνιος 2012): 3-5, σ. 4.



με τον Ιούδα τον Ισκαριώτη προσέδωσε αρνητικό σαφώς χαρακτήρα στη λέξη<sup>17</sup>, καθώς συνδέθηκε με την κατηγορία της «θεοκτονίας».

### **Αντισημιτισμός, Εβραιοφοβία, Αντι-ιουδαϊσμός**

Ο Αντισημιτισμός (γερμ. Antisemitismus) δεν αποτελεί παρά τη ρατσιστική/φυλετική εκδοχή του σύγχρονου αντιεβραϊσμού<sup>18</sup> και χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1879 από τον Γερμανό δημοσιογράφο Wilhelm Marr στην προσπάθειά του διαχωρίσει το παραδοσιακό από το νεωτερικό μίσος ενάντια στους Εβραίους, προσπαθώντας ταυτόχρονα να βρει έναν τρόπο να τους κατονομάσει, χωρίς καμία πλέον αναφορά στη θρησκεία. Ο όρος Σημίτης προέρχεται από τον Σημ, το γιο του Νώε, και αναφέρεται στους λαούς που μιλούν τις λεγόμενες σημιτικές γλώσσες. Σημίτες είναι φυσικά και οι Άραβες, γι' αυτό και πρόκειται για έναν όρο ο οποίος -παρόλο που επικράτησε- είναι σαφώς λανθασμένος<sup>19</sup>.

Η Διεθνής Συμμαχία για τη Μνήμη του Ολοκαυτώματος (International Holocaust Remembrance Alliance-IHRA) διατύπωσε έναν λειτουργικό ορισμό σύμφωνα με τον οποίο «Αντισημιτισμός είναι μια συγκεκριμένη αντίληψη για τους Εβραίους, η οποία ενδέχεται να εκφράζεται ως μίσος προς τους Εβραίους. Οι ρητορικές και φυσικές εκδηλώσεις του αντισημιτισμού στρέφονται κατά Εβραίων ή μη Εβραίων και/ή της περιουσίας τους, κατά θεσμών της εβραϊκής κοινότητας και θρησκευτικών εγκαταστάσεων<sup>20</sup>».

---

<sup>17</sup>Βλ. Stefani, Piero. *Gli Ebrei*. Bologna: il Mulino, 2006, σσ. 7-8.

<sup>18</sup>Βλ. Ταγκυέφ, Πιέρ-Αντρέ. *Τι είναι αντισημιτισμός*; Μτφρ. Αναστασία Ηλιαδέλη, Ανδρέας Πανταζόπουλος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", 2015, σ. 16.

<sup>19</sup>Βλ. Stefani, Piero. *L' antiggiudaismo. Storia di un' idea*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2015, σ. 21.

<sup>20</sup>Πρόκειται για έναν, μη νομικά δεσμευτικό, λειτουργικό ορισμό του αντισημιτισμού, ο οποίος εγκρίθηκε από τις 31 χώρες μέλη της IHRA στις 26 Μαΐου 2016.

<https://www.holocaustremembrance.com/el/resources/working-definitions-charters/o-leitoyrgikos-orismos-toy-antisimitismoy-symfona-me-tin> και

<https://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=MOTION&reference=P6-RC-2005-0069&language=EL>

Τον νεολογισμό *Εβραιοφοβία* (γερμ. *Judeophobie*) εισήγαγε το 1882 ο Leon Pinsker στο δοκίμιο με τίτλο *Αυτοχειραφέτηση!* (*Autoemancipation!*). Πρότεινε αυτόν τον «αφελούς εμπνεύσεως ψυχοπαθολογικό ορισμό<sup>21</sup>» ως πιο δόκιμο σε σχέση με τον *Αντισημιτισμό*. Σύμφωνα με τον Pinsker «η *Εβραιοφοβία* είναι μια ψυχική διαταραχή. Ως ψυχική διαταραχή είναι κληρονομική και ως ασθένεια, που μεταδίδεται για δύο χιλιάδες χρόνια, είναι ανίατη<sup>22</sup>». Ο Πιέρ-Αντρέ Ταγκυέφ ορίζει την *Εβραιοφοβία* ως ιδεολογικά οργανωμένο μίσος απέναντι στους Εβραίους, μίσος το οποίο βασίζεται σε αρνητικά στερεότυπα τα οποία τους παρουσιάζουν ως απειλή. Εκδηλώνεται με διάφορες μορφές: Διάκριση ή διαχωρισμός, απέλαση, πογκρόμ ή και μαζική εξόντωση<sup>23</sup>.

Ο *Αντιεβραϊσμός* (ή *Εβραιοφοβία*) σε αρχαία Αίγυπτο, Ελλάδα, Ρώμη με θρησκευτική βάση αποτελεί τον παγανιστικό, προχριστιανικό αντι-ιουδαϊσμό<sup>24</sup>, διάδοχο του οποίου αποτελεί ο χριστιανικός αντι-ιουδαϊσμός, αν και στην ουσία διαφέρει από εκείνον. Στην αρχαία Ρώμη η μονοθεϊστική εβραϊκή θρησκεία θεωρείται στοιχείο διασπαστικό και οι Εβραίοι χαρακτηρίζονται ως άθεοι, αλλά και ως «μισάνθρωποι» λόγω του ότι δεν συγχρωτίζονται με τους εθνικούς<sup>25</sup>. Για παράδειγμα ο Κορνήλιος Τάκιτος στο έργο του *Historiae* εκφράζει την απέχθειά του για τα ήθη των Εβραίων τα οποία χαρακτηρίζει ανόητα, ακάθαρτα<sup>26</sup>. Ο Σενέκας θεωρούσε τους Εβραίους «εγκληματική ράτσα», ενώ ο Γιουβενάλης και Κοϊντιλανός υποστήριζαν ότι οι Εβραίοι ήταν «κατάρρα» για τους άλλους λαούς<sup>27</sup>.

---

<sup>21</sup>Βλ. Ταγκυέφ, Πιέρ-Αντρέ. ό.π. σ. 22.

<sup>22</sup>Βλ. Texts Concerning Zionism: "Auto-Emancipation" by Leon Pinsker (1882), ό.π.

<sup>23</sup>Βλ. Ταγκυέφ, Πιέρ-Αντρέ. ό.π. σσ. 31-32.

<sup>24</sup>Βλ. ό.π. σ. 12.

<sup>25</sup>Βλ. Μορέν, Εντγκάρ. *Ο νεωτερικός κόσμος και το εβραϊκό ζήτημα*. ό.π. σσ. 21-23.

<sup>26</sup>(Tac. Hist. 5.5.) [...] *Iudaeorum mos absurdus sordidusque*. Βλ. Stähelin, Felix. *Ο αντισημιτισμός της αρχαιότητας. Γένεση και εξέλιξη*. Βασιλεία 1905. Μτφρ. Τάσος Ψηλογιαννόπουλος. Αθήνα: Αργοναύτης, 2014, σ. 62, σημ. 150.

<sup>27</sup>Βλ. Λεόν, Αμπράμ. *Το εβραϊκό ζήτημα. Μια μαρξιστική προσέγγιση*. Μτφρ. Μωσής Λίτσης. Αθήνα: Διεθνές Βήμα, 2017, σ. 61.

Ο χριστιανικός αντι-ιουδαϊσμός έχει θεολογικό χαρακτήρα, ιδίως στους πρώτους χριστιανικούς χρόνους, καθώς «η προσωπική σωτηρία υποκατέστησε τη συλλογική σωτηρία του περιούσιου λαού» και η αυστηρότητα του εβραϊκού μονοθεϊσμού αμβλύνεται στον Χριστιανισμό μέσω του δόγματος της τριαδικής υπόστασης του Ενός και Μοναδικού Θεού. Σταδιακά, η κατηγορία της «θεοκτονίας» συνετέλεσε τη διαμόρφωση ενός λαϊκού αντι-ιουδαϊσμού στενά συνδεδεμένου με τη δαιμονοποίηση των Εβραίων<sup>28</sup>.

Σε δοκίμιό του για τις χριστιανικές ρίζες του αντιεβραϊκού μένους ο Ρώσος θρησκευοφιλόσοφος Νικολάι Μπερντιάγιεφ επισημαίνει πως «κατά έναν περίεργο και παράδοξο τρόπο, ο εβραϊκός λαός, ένας κατεξοχήν ιστορικός λαός, ο οποίος εισήγαγε την ίδια την έννοια του ιστορικού στην ανθρώπινη σκέψη» έχει διωχθεί ανελέητα και έχει στερηθεί και τα πιο ανθρώπινα στοιχειώδη δικαιώματα<sup>29</sup>. Η διαίωνιση του αντισημιτισμού στη διάρκεια των αιώνων δεν θα ήταν απολύτως εφικτή χωρίς τη χριστιανική πηγή του<sup>30</sup>.

Ο Ραούλ Χίλμπεργκ, ο κυριότερος ιστορικός της εξόντωσης των Εβραίων της Ευρώπης συνοψίζει ως εξής την αντιεβραϊκή πολιτική από τον 4<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα έως και την περίοδο των ναζιστικών εγκλημάτων: «Οι ιεραπόστολοι του Χριστιανισμού κατέληξαν να λένε στην ουσία το εξής: “Δεν έχετε το δικαίωμα να ζείτε ανάμεσά μας αν παραμένετε Εβραίοι”. Μετά από αυτούς, οι κοσμικοί άρχοντες διακήρυτταν: “Δεν έχετε το δικαίωμα να ζείτε ανάμεσά μας”. Τέλος, οι Γερμανοί ναζί διατάσσουν: “Δεν έχετε το δικαίωμα να ζείτε”.<sup>31</sup>»

---

<sup>28</sup>Βλ. Μορέν, Εντγκάρ. *Ο νεωτερικός κόσμος και το εβραϊκό ζήτημα*. ό.π. σ. 23.

<sup>29</sup>Βλ. Μπερντιάγιεφ, Νικολάι. *Χριστιανισμός και αντισημιτισμός*. Μτφρ. Δημήτρης Μπαλτάς. Αθήνα: Εκδόσεις s@mizdat, 2019, σ. 15.

<sup>30</sup>Βλ. Ζουμπουλάκης, Σταύρος. *Ασπονδοί αδελφοί. Εβραίοι, χριστιανοί, μουσουλμάνοι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2019, σ. 44.

<sup>31</sup>Βλ. Ταγκυέφ, Πιέρ-Αντρέ. ό.π. σ. 29.

## Εβραϊκό Ζήτημα, Ολοκαύτωμα, Shoah, «Άουσβιτς», «Τελική Λύση»

Το *Εβραϊκό Ζήτημα* αφορά τη θέση των Εβραίων στις χριστιανικές κοινωνίες της Ευρώπης. Πρόκειται για το θέμα της χειραφέτησης, της πολιτικής και κοινωνικής ισότητας των Εβραίων.

Όπως επισημαίνει ο Μαρξ -στο έργο του *Για το Εβραϊκό Ζήτημα*- το ζήτημα τίθεται με τρόπο διαφορετικό ανάλογα με το κράτος στο οποίο ζει ο Εβραίος. Για παράδειγμα, σε ένα κράτος όπως η Γαλλία το Εβραϊκό Ζήτημα είναι κυρίως συνταγματικό συνδεδεμένο με την ατελή πολιτική χειραφέτηση. Σε ορισμένες από τις Ηνωμένες πολιτείες έχει χάσει τη θεολογική του σημασία και έχει λάβει χαρακτήρα εγκόσμιο, ενώ στη Γερμανία, όπου δεν υπάρχει πολιτικό κράτος, το Εβραϊκό Ζήτημα έχει χαρακτήρα θεολογικό, καθώς «ο Εβραίος βρίσκεται σε θρησκευτική αντίθεση με το κράτος που διακηρύσσει τον Χριστιανισμό για θεμέλιό του. Το κράτος αυτό είναι θεολογικό *ex professo*<sup>32</sup>».

Για τους ναζί οι Εβραίοι ως λαός κατώτερος και επικίνδυνος για το Ράιχ πρέπει να εξαλειφθούν. Το *Εβραϊκό Ζήτημα* έμοιαζε να απασχολεί τον Χίτλερ ήδη από τη δεκαετία του '20. Το κείμενο το οποίο άφησε ως πολιτική διαθήκη πριν από την αυτοκτονία του τελείωνε με τη φράση «*Και προπάντων συνεχίστε τον αγώνα ενάντια σε αυτή τη μάστιγα τον διεθνή εβραϊσμό*». Αλλά και στην πρώτη πολιτική του φράση -σε επιστολή του 1919- σε ερώτηση σχετικά με το *Εβραϊκό Ζήτημα*, απάντησε «*πρέπει να τα καταφέρουμε να το λύσουμε με τρόπο ορθολογικό και συστηματικό και όχι με πογκρόμ [sic]*<sup>33</sup>».

Για να αποδοθεί το γεγονός της μαζικής δολοφονίας των έξι εκατομμυρίων Εβραίων από το ναζιστικό καθεστώς έχει καθιερωθεί διεθνώς ο όρος *Ολοκαύτωμα*. Πρόκειται όμως για έναν όρο έναντι του οποίου

---

<sup>32</sup>Βλ. Μαρξ, Καρλ. *Για το εβραϊκό ζήτημα*. Μτφρ. Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου. Επιμ. Γιώργος Ρούσης. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη, 2010, σσ. 156-157.

<sup>33</sup>Βλ. Friedländer, Saul. *Σκέψεις για τον ναζισμό*. Μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Πόλις, 2019, σ. 212.

εγείρονται αντιρρήσεις, επειδή Ολοκαύτωμα στη γλώσσα της Βίβλου σημαίνει «θυσία δια του πυρός<sup>34</sup>», αλλά η γενοκτονία<sup>35</sup> των Εβραίων δεν περιέχει τίποτα το «ιερό». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Giorgio Agamben: «Οφείλουμε να έχουμε το θάρρος να μην καλύψουμε με θυσιαστήρια πέπλα μια αλήθεια που τα ίδια τα θύματα δυσκολεύονται να την αποδεχτούν: Οι Εβραίοι δεν εξολοθρεύτηκαν στη διάρκεια ενός παράλογου και γιγαντιαίου ολοκαυτώματος, αλλά κυριολεκτικά, όπως ο Χίτλερ είχε αναγγείλει, “σαν τις ψείρες”, δηλαδή σαν γυμνή ζωή. Το πλαίσιο στο οποίο η εξολόθρευσή τους έλαβε χώρα δεν είναι ούτε η θρησκεία, ούτε το δίκαιο, αλλά η βιοπολιτική<sup>36</sup>». Ο Agamben χαρακτηρίζει τον όρο αυτό ατυχή και επισημαίνει πως γεννήθηκε «από την ασυνείδητη απαίτηση να δικαιολογηθεί ο *sine causa* θάνατος, να αποδοθεί ένα νόημα σε αυτό που μοιάζει να μην έχει κανένα<sup>37</sup>».

Η λέξη Σοά / Shoah, (αλλιώς Shoah ή Sho'ah) χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1938 ως αναφορά στα γεγονότα τα οποία έμειναν στην Ιστορία ως η «Νύχτα των Κρυστάλλων». Πρόκειται για βιβλικό όρο ο οποίος -στα εβραϊκά- σημαίνει «συντριβή», «ερήμωση», «απρόσμενη καταστροφή», αποτέλεσμα της οργής του Θεού, της φύσης ή της ήττας στο πεδίο της μάχης<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup>Βλ. (Εξοδος 10:25): και εἶπε Μωυσῆς· ἀλλὰ καὶ σὺ δώσει ἡμῖν ὀλοκαυτώματα καὶ θυσίας, ἃ ποιήσομεν Κυρίῳ τῷ Θεῷ ἡμῶν·

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Exodos.asp.&main=exodos&file=2.10.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Exodos.asp.&main=exodos&file=2.10.htm)

καὶ (Λευιτικόν 9:12): καὶ ἔσφαξε τὸ ὀλοκαύτωμα· καὶ προσήνεγκαν οἱ υἱοὶ Ἀαρὼν τὸ αἷμα πρὸς αὐτόν. καὶ προσέχεεν ἐπὶ τὸ θυσιαστήριον κύκλῳ·

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Levitikon.asp&main=levitikon&file=3.9.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Levitikon.asp&main=levitikon&file=3.9.htm)

<sup>35</sup>Ο όρος γενοκτονία είναι νεολογισμός τον οποίο εισήγαγε το 1943 ο Πολωνοεβραίος νομικός Ραφαέλ Λέμκιν. Αναγνωρίστηκε ως έγκλημα σε ειδική συνεδρίαση των Ηνωμένων Εθνών το 1948. Βλ. Traverso, Enzo. *Η Ιστορία ως πεδίο μάχης. Ερμηνεύοντας τις βιαιότητες του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Μτφρ. Νίκος Κούρκουλος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2016, σ. 189.

Την ταχύτατη διάδοση του όρου ευνόησαν τόσο η «ετυμολογική αναγνωρισιμότητα» της λέξης, όσο και η «σημασιολογική της διαφάνεια». Βλ. Calimani Sullam, Anna-Vera. *I nomi dello sterminio*. Torino: Einaudi, 2001, σ. 45.

<sup>36</sup>Βλ. Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Μτφρ. Παναγιώτης Τσιάμουρας. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάρχεια, 2016, σ. 30.

<sup>37</sup>Βλ. Agamben, Giorgio. *Αυτό που μένει από το Αουσβιτς: Το αρχείο και ο μάρτυρας*. Μτφρ. Παναγιώτης Καλαμαράς. Αθήνα: Εξάρχεια, 2015, σ. 31.

<sup>38</sup>Βλ. Calimani Sullam, Anna-Vera. *ό.π.* σσ. 19-21.

Ο Primo Levi χρησιμοποιεί συνήθως το όνομα *Αουσβιτς* ως μετωνυμία για να δηλώσει το σύνολο των διώξεων του ναζιστικού καθεστώτος: «[...] το *Αουσβιτς* στηρίχτηκε σε μια ιδεολογία διαποτισμένη από ρατσισμό», γράφει σε άρθρο του στην εφημερίδα *La Stampa* στις 22 Ιανουαρίου 1987<sup>39</sup>. Στο *Αουσβιτς*, «*πρωτεύουσα του στρατοπεδικού κόσμου το 1944*<sup>40</sup>», συμπυκνώνεται το ιστορικά οριακό γεγονός των ναζιστικών εγκλημάτων· πρόκειται δηλαδή για όρο που υπερβαίνει, ως αναφορά, ένα σημείο στο χάρτη, και αποτελεί τον τόπο - έμβλημα της γενοκτονίας.

Ο Primo Levi δεν ήταν σύμφωνος με τη χρήση του όρου *Ολοκαύτωμα* - την καθιέρωση του οποίου απέδιδε στον Ελί Βιζέλ- και είχε δηλώσει: «εγώ αυτόν τον όρο *Ολοκαύτωμα* τον χρησιμοποιώ παρά τη θέλησή μου, γιατί δεν μου αρέσει. Αλλά τον χρησιμοποιώ για να συνεννοούμαστε»<sup>41</sup>.

Το σχέδιο εξόντωσης των Εβραίων έλαβε την ονομασία *Τελική Λύση* (*Endlösung*), και αποτελεί την απάντηση στο *Εβραϊκό Ζήτημα*. Η εξόντωση υπήρξε μια σταδιακή διαδικασία η οποία περιελάμβανε την αντισημιτική νομοθεσία, η οποία καθιστούσε τους Εβραίους εχθρούς της «αρίας φυλής», τη στέρηση κάθε περιουσιακού στοιχείου με σκοπό την εξαθλίωσή τους, την εκτόπισή τους σε στρατόπεδα συγκέντρωσης και τέλος τη φυσική τους εξόντωση. Η *Τελική Λύση*, υπαγορεύτηκε από μία «ιδεολογική προσταγή<sup>42</sup>»

---

<sup>39</sup>Βλ. Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. Μτφρ. Χαρά Σαρλικιώτη. Αθήνα: Άγρα, 2003. σ. 260.

<sup>40</sup>Βλ. Levi, Primo. *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν*. Μτφρ. Χαρά Σαρλικιώτη. Αθήνα: Άγρα, 2006. σ. 140.

<sup>41</sup>Βλ. Calimani Sullam, Anna-Vera. *ό.π.* σ. 106. Την ίδια μετωνυμική χρήση του όρου *Αουσβιτς* εντοπίζουμε και στη φράση του Γερμανού φιλόσοφου Τέοντορ Αντόρνο: «*Μετά το Αουσβιτς είναι βάρβαρο να γράφει κανείς ποιήματα*». Βλ. *ό.π.* σ. 72.

<sup>42</sup>Οι Εβραίοι θεωρούνται απειλή για το Ράιχ: «*Ως φορείς του μπολσεβικισμού και πνευματικοί οδηγοί (geistigen Führer) της κομμουνιστικής ιδέας, οι Εβραίοι είναι θανάσιμοι εχθροί μας. Πρέπει να τους εξαφανίσουμε (Sie sind zu vernichten)*». Αυτή η εντολή κοινοποιήθηκε στους στρατιώτες της Βέρμαχτ στο Μινσκ στις 19 Οκτωβρίου του 1941 κατά τη γερμανική προέλαση στη Σοβιετική Ένωση. Βλ. Traverso, Enzo. *Κατανοώντας τη ναζιστική βία*. Μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης, Σοφία Σάζο. Τρίκαλα: Επέκεινα, 2015, σ. 132.

Την προσήλωση στην κυρίαρχη ιδεολογία, αναδεικνύουν οι μαρτυρίες, οι επιστολές και τα ημερολόγια των ναζί στρατιωτών οι οποίοι μιλούσαν με ειλικρίνεια «για τον καινούριο εαυτό που κατοικούσε μες στα παλιά τους σώματα». Για παράδειγμα, ο οπλίτης Alfred G. τον

και αποτελεί το «πάντρεμα, τόσο χαρακτηριστικό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μεταξύ του πιο εξαιρετου “ορθολογισμού των μέσων” (το σύστημα των στρατοπέδων) και του απόλυτου “ανορθολογισμού των σκοπών”»<sup>43</sup>.

---

Μάρτιο του 1942 γράφει: «Πρόκειται για πάλη ανάμεσα σε δύο κοσμοθεωρίες: ή εμείς ή οι Εβραίοι». Βλ. Fritzsche, Peter. *Ζωή και θάνατος στο Τρίτο Ράιχ*. Μτφρ. Βασιλεία Αβραμίδου, Κώστας Δεσποινιάδης. Αθήνα: Θύραθεν, 2013, σσ. 269.

<sup>43</sup>Βλ. Traverso, Enzo. *Κατανοώντας τη ναζιστική βία*. ό.π. σσ. 24, 27-28.





Ο Εβραίος «μάγος» Iachelino στην κωμωδία  
του Ludovico Ariosto, *Il Negromante*:  
ένας «περιπλανώμενος Ιουδαίος»;



Πηγή φωτογραφιών:

[https://archive.org/details/ilnegromantecome00ario\\_0/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/ilnegromantecome00ario_0/page/n1/mode/2up)

## Ο Εβραίος «μάγος» Iachelino στην κωμωδία του Ludovico Ariosto, II *Negromante: ένας «περιπλανώμενος Ιουδαίος»;*

Ο Ludovico Ariosto<sup>44</sup> γεννήθηκε το 1474 στο Ρέτζιο Εμίλια. Ο πατέρας του, Niccolò ήταν γόνος ευγενών με καταγωγή από τη Μπολόνια και υπηρετούσε την οικογένεια των Este με την ιδιότητα του διοικητή της φρουράς της πόλης, ενώ η μητέρα του, Daria Malaguzzi Valeri, ανήκε στην τοπική αριστοκρατία. Το 1500, μετά τον πρόωρο θάνατο του πατέρα του, αναγκάστηκε ως αρχηγός της οικογένειας να φροντίσει τα εννέα αδέρφια του. Ήδη τρία χρόνια νωρίτερα είχε ενταχθεί στο σώμα των αυλικών που μισθοδοτούνταν από τον δούκα Ercole I, ενώ από 1503 τέθηκε στην υπηρεσία του καρδινάλιου Ippolito d' Este στον οποίο αφιέρωσε το έργο με το οποίο είναι συνδεδεμένο άρρηκτα το όνομά του, την ποιητική σύνθεση *Orlando furioso*<sup>45</sup>.

Η θεατρική παραγωγή του Ariosto, καθώς και τα ποιητικά του έργα *Carmina*, *Rime*, *Satire* και *Cinque canti* (απόπειρα συνέχισης του *Orlando furioso*), κατατάσσονται από τους μελετητές και τους ιστορικούς της λογοτεχνίας στα ελάσσονα έργα του, (*opere minori*)<sup>46</sup>.

Η πλούσια θεατρική δραστηριότητα η οποία είχε αναπτυχθεί στην Αυλή της Φεράρας επηρέασε τον Ariosto, ο οποίος όχι μόνο συμμετείχε

---

<sup>44</sup>Για τα βιογραφικά στοιχεία του Ariosto βλ. Ρόζα Αζόρ, Αλμπέρτο. *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ζώζη Ζωγραφίδου, Ρόη Γερεντέ, Θέμις Σουρρή. Επιμ. Φοίβος Γκικόπουλος. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1998. σ. 176.

<sup>45</sup>Ο Ariosto ξεκίνησε τη σύνθεση του ποιήματος περίπου το 1505, συνδυάζοντας έτσι την πρόθεσή του να εξυμνήσει το παρόν και το παρελθόν της οικογένειας των Este, με την αγάπη του για το ιπποτικό μυθιστόρημα, του οποίου εξαιρετικό δείγμα υπήρξε ο *Orlando Innamorato* του Boiardo, έργο ιδιαίτερα δημοφιλές στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ποιητής συλλαμβάνει την ιδέα να διηγηθεί την ιστορία του Orlando συνεχίζοντάς την από το σημείο στο οποίο την άφησε ο Boiardo. Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. I. Milano: Mondadori, 1992. σ. 292.

<sup>46</sup>Στα θεατρικά του έργα συμπεριλαμβάνεται επίσης και η ημιτελής κωμωδία *Studenti*, την οποία -μετά το θάνατο του Ludovico Ariosto- ολοκλήρωσε ο αδελφός του Gabriele δίνοντάς της τον τίτλο *Scolastica*. Βλ. Pazzaglia, Mario. *Dal Rinascimento all'Illuminismo*. 3 ed. Bologna: Zanichelli, 1992. σσ. 39-40.

ενεργά στη διοργάνωση εορτών και θεαμάτων<sup>47</sup>, αλλά έδειξε επίσης ζωηρό ενδιαφέρον για τη σκηνική αναπαράσταση της λατινικής κωμωδίας<sup>48</sup>. Οι πρώτες του κωμωδίες *La cassaria* (1508) και *I suppositi* (1509) πλησιάζουν τα κλασικά πρότυπα -ιδίως τον Πλάυτο<sup>49</sup>- τα οποία ήταν τόσο αρεστά στο κοινό της Αυλής. Οι χρονολογίες συγγραφής των δύο κωμωδιών, καθώς και το κύρος του δημιουργού τους επιτρέπουν στο να θεωρηθεί ο Ariosto ως ο βασικός πρωτεργάτης της αναγεννησιακής κωμωδίας, στην οποία συνδυάζεται η παράδοση της λατινικής κωμωδίας με την κληρονομιά του Βοκκάκιου<sup>50</sup>. Φυσικά δεν μένει ανεπηρέαστος ούτε από την τάση για ανανέωση στο χώρο του θεάτρου που επιφέρει η *scena cittadina* του Machiavelli, ούτε από την παρουσία του Angelo Beolco, του επωνομαζόμενου Ruzzante, με τον οποίο ο Ariosto -με την ιδιότητα του υπεύθυνου διοργανωτή θεατρικών παραστάσεων στην Αυλή των Este- συνεργαζόταν από το 1528. Προϊόν αυτού του κλίματος είναι η κωμωδία του *La Lena* (1528) η οποία όμως

---

<sup>47</sup>Με την αρμοδιότητα του *praefectus ad voluptates* ο Ariosto δεν ήταν υπεύθυνος μόνο για τις παραστάσεις των δικών του κωμωδιών, αλλά και για τη σκηνική αναπαράσταση έργων άλλων δημιουργών. Βλ. Riverso, Nicola. "I teatro dell'Ariosto tra la tradizione latina e la 'commedia umana' del Seicento." *Crisolenguas. Multilingual Electronic Journal* 1.1 (2008). σ. 2 <http://crisolenguas.uprrp.edu/>

<sup>48</sup>Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. I. ό.π. σ. 288.

Πρώτη απόπειρα συγγραφής θεατρικού έργου -πιθανόν το 1493- υπήρξε η χαμένη τραγωδία *Tragedia di Tisbe*, με την οποία εγκαινιάζει το ενδιαφέρον του για την ιπποτική θεματολογία. Βλ. Greco, Pietro. *L'astro narrante: La Luna nella scienza e nella letteratura italiana*. Milano: Springler, 2009. σ. 117 και επίσης Binni, Walter. *Ariosto. Scritti 1938-1994*. Firenze: Il Ponte Editore, 2015. σ. 279.

<sup>49</sup>Οι Ρωμαίοι κωμωδιογράφοι Πλάυτος και Τερέντιος αποτελούν τα κυριότερα πρότυπα της κωμωδίας στην περίοδο της Αναγέννησης. Αν λάβουμε όμως υπόψη ότι η λατινική κωμωδία έχει ως πρότυπό της τη Νέα Αττική Κωμωδία, τότε αντιλαμβανόμαστε πως το αναγεννησιακό θέατρο προϋποθέτει «τη μίμηση μιας μίμησης». Βέβαια δεν θα πρέπει να παραβλέψει κανείς τα νεωτεριστικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα την ισχυρή επίδραση της *novellistica italiana*, και ειδικότερα του *Δεκαήμερου* του Βοκκάκιου. Βλ. Navarro Salazar, María Teresa. "El 'Negromante': sátira social y vida cotidiana." *Epos: Revista de filología*. 5 (1989): 409-25, σ. 413-414.

<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9645/0>

<sup>50</sup>Βλ. Alonge, Roberto. *Nuovo manuale di storia del teatro*. Torino: Utet, 2008, σσ. 40-41.

απέχει από τις πρώτες του κωμωδίες στις οποίες -όπως ήδη προαναφέρθηκε- είναι έντονη η επίδραση του Πλάτου<sup>51</sup>.

Εστιάζοντας στα χαρακτηριστικά των κωμωδιών του Ariosto, αντιλαμβανόμαστε ότι ο ποιητής είχε να επιτελέσει ένα δύσκολο έργο: να συνδυάσει την -τόσο οικεία στο κοινό στο οποίο απευθυνόταν- κλασική μορφή με την πρόθεσή του να αναδείξει και να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα της κοινωνίας, σκιαγραφώντας την με χιούμορ και ειρωνεία<sup>52</sup>. Για παράδειγμα, ο *Negromante* περιέχει αρκετά στοιχεία τα οποία μαρτυρούν την επίδραση που άσκησε στον ποιητή ο Τερέντιος. Το θέμα του μη ολοκληρωμένου γάμου (λόγω του έρωτα για μία άλλη γυναίκα) υπάρχει στην κωμωδία *L' Hecyra*, ο κρυφός γάμος στον *Phormio*, ενώ ο χαρακτήρας του αντεραστή Camillo έχει ως πρότυπο τον Carino από την κωμωδία *L' Andria*, με της οποίας την πλοκή μοιάζει πολύ η υπόθεση του *Negromante*<sup>53</sup>.

Ο Ariosto ξεκίνησε τη συγγραφή του *Negromante*<sup>54</sup> το 1509 και την ολοκλήρωσε το 1520, όταν δηλαδή έστειλε στον πάπα Λέοντα Ι΄ την πρώτη εκδοχή του έργου του. Ο πάπας όμως δεν επέτρεψε την παράσταση της κωμωδίας στο Βατικανό. Ο λόγος αυτής της απόφασης προβληματίζει τους μελετητές, καθώς υπάρχουν πολλές διαφορετικές ερμηνείες. Συνοψίζοντάς τις ο Giuseppe Fatini<sup>55</sup> αναφέρει πως το έργο απορρίφθηκε είτε εξαιτίας της προκλητικής του υπόθεσης και της σαρκαστικής του γλώσσας, είτε λόγω της εχθρικής διάθεσης του πάπα απέναντι στην Αυλή των Έστε ή τελικά επειδή απλώς το έργο δεν του άρεσε.

---

<sup>51</sup>Βλ. Alonge, Roberto. ό.π. σ. 57.

<sup>52</sup>Βλ. Riverso, Nicola. ό.π. σ. 3.

<sup>53</sup>Βλ. Zecca, Giovanni. *Della influenza di Terenzio, nelle commedie di Ludovico Ariosto*. Milano: Albrighi, Segati & C., 1914, σσ. 94-95.

<sup>54</sup>Τα αποσπάσματα του κειμένου που παρατίθενται σε αυτήν τη μελέτη προέρχονται από την ψηφιοποιημένη -από το Πανεπιστήμιο Sapienza- έκδοση του έργου. Είναι διαθέσιμη στον ιστότοπο <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000570> και βασίζεται στην εξής έντυπη έκδοση: Ariosto, Ludovico. *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*. Milano: Mondadori, 1974.

<sup>55</sup>Βλ. Portner, I. A. "A Non-Performance of Il Negromante." *Italica* 59. 4 (1982): 316-29. σ. 316. <http://www.jstor.org/stable/478910>

Η I. A. Portner υποστηρίζει πως καμία από αυτές τις ερμηνείες δεν είναι απολύτως επαρκής, αφού για παράδειγμα η εχθρική στάση του πάπα απέναντι στους Έστε δεν είχε εμποδίσει ένα χρόνο πριν την παράσταση της κωμωδίας *I Suppositi*, ενός έργου με γλώσσα εξίσου προκλητική. Επίσης, η υπόθεση του *Il Negromante* δεν είναι περισσότερο σκανδαλιστική από την υπόθεση της κωμωδίας *La Mandragola* του Machiavelli ή της *Calandria* του Bibbiena. Είναι όμως γεγονός αναμφισβήτητο ότι ο πάπας στη θέση του *Negromante* επέλεξε την κωμωδία του Machiavelli<sup>56</sup>.

Η Nicla Riverso θεωρεί ως πιο πιθανή εξήγηση το γεγονός ότι ο πάπας ήταν ένθερμος υποστηρικτής της αστρολογίας και γι' αυτό τον δυσαρέστησε η διακωμώδησή της μέσα από το πρόσωπο ενός απατεώνα όπως ο Iachelino, ο οποίος τη χρησιμοποιούσε για ιδιοτελείς σκοπούς υποδυόμενος ταυτόχρονα τον μάγο<sup>57</sup>, τον αλχημιστή, τον εξορκιστή. Προφανώς ο Λέων Ι΄ αναγνώρισε στο πρόσωπο του *Negromante* τον εαυτό του, γι' αυτό και απαγόρευσε την παράσταση της κωμωδίας με την οποία ο Ariosto θέλησε να καυτηριάσει το γεγονός ότι ο πάπας και η εκκλησιαστική ιεραρχία εκμεταλλευόμενοι την ευπιστία του κόσμου, αποσκοπούσαν στην αύξηση του πλούτου τους και στην ενίσχυση της εξουσίας τους<sup>58</sup>. Όπως επισημαίνει η I. A. Portner στην πρώτη εκδοχή του έργου δεν γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στην αστρολογία, καθώς η ιδιότητα του αστρολόγου είναι απλώς μία από εκείνες που προσποιείται ότι έχει ο Iachelino. Μάλιστα αυτοαποκαλείται «*il fisico*», ενώ στη μεταγενέστερη εκδοχή της κωμωδίας -επτά χρόνια μετά το θάνατο του πάπα Λέοντα Ι΄- κυριαρχεί ο όρος «*astrologo*»<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup>Βλ. Portner, I. A. ό.π.

<sup>57</sup>Οι αρχαίοι συγγραφείς θεωρούσαν μαγεία κάθε είδους τεχνική, πρακτική, «ars» η οποία, μέσω επέμβασης στην πραγματικότητα, απέβλεπε στην επίτευξη των επιθυμητών αποτελεσμάτων. Βλ. Alocco, Luciana. "La «magia» tra letteratura e lessicografia." *Studi Interculturali*. 2 (2013). σ. 52.

<sup>58</sup>Βλ. Riverso, Nicla. ό.π. σσ. 5-6.

<sup>59</sup>Στην πρώτη εκδοχή του έργου το κείμενο έχει ως εξής: *E sa di queste e de l'altre scienze, / Benchè si faccia nominare il fisico, / Che sa l'asino e il bue di sonar gli organi...* (I, 647-49). Βλ. Portner, I. A. ό.π. σ. 317.

Ο Daniel Jutte υποστηρίζει πως η απόρριψη της κωμωδίας οφείλεται στο γεγονός ότι ο -εβραϊκής καταγωγής- προσωπικός γιατρός<sup>60</sup> του πάπα, Bonetto de Latis (Bonet de Lattes) είχε τη φήμη αστρολόγου και προφανώς ο Λέων Ι΄ δεν επιθυμούσε τη σύνδεσή του με τη φιγούρα του Εβραίου αγύρτη Iachelino<sup>61</sup>.

Ο Giovanni Zecca έχει προτείνει μια διαφορετική εκδοχή, επισημαίνοντας πως τα σχόλια του ποιητή για τη Ρώμη δεν είναι καθόλου κολακευτικά. Όταν ο υπηρέτης του Iachelino, Nibbio, συμβουλεύει τον κύριό του να εγκαταλείψουν την Κρεμόνα με όσα χρήματα έχουν καταφέρει να αποσπάσουν ως τώρα από τα θύματά τους εκείνος αρνείται, λέγοντάς του πως η πόλη αυτή παρέχει μεγάλες ευκαιρίες κέρδους, αφού εκεί κυριαρχούν η ανοησία, η απάτη και η δολιότητα, πολύ περισσότερο απ' ό,τι στη Ρώμη<sup>62</sup>.

**Astrologo:** *Con sì poco bottin tu vuoi ch'io sgomberi?*

*Credi tu ch'io non abbi più d'un traffico*

---

Στη δεύτερη εκδοχή: *E sa di queste e de l'altre scienzie/Che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi;/ Benché si faccia nominar lo Astrologo.* Βλ. Πράξη Α', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>60</sup>Διάσημοι Εβραίοι γιατροί έδρασαν στην Ευρώπη κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, αλλά και στους Νεότερους Χρόνους. Ένας από αυτούς ήταν ο Sabbatei ben Abraham ή Donnolo, ο οποίος έζησε τον 10<sup>ο</sup> αιώνα στο Σαλέρνο και έγραψε το περίφημο συνταγολόγιο Sefer ha-Yakar. Τον 12<sup>ο</sup> αιώνα κυριαρχεί η μορφή του Μωσή Μαιμονίδη (Moses ben Maimon) από την Κόρδοβα. Η προσφορά των Εβραίων γιατρών αποτελεί σημαντική εξέλιξη, ιδίως αν λάβουμε υπόψη μας ότι δεν συνεχίζουν κάποια αξιοσημείωτη εβραϊκή ιατρική παράδοση: η προχριστιανική εβραϊκή θεραπευτική εντάσσεται αυστηρά σε θρησκευτικό πλαίσιο, γι' αυτό και δεν παρατηρήθηκε ανάπτυξη αντίστοιχη με την αιγυπτιακή ή την ελληνική ιατρική. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε προέρχονται από τη Βίβλο ή το Ταλμούδ· οι ασθένειες αποτελούν θεϊκή τιμωρία σε περιπτώσεις αμαρτίας και απιστίας γι' αυτό και ο Θεός είναι ο μόνος θεραπευτής. Συνεπώς οι γιατροί -οι οποίοι είναι θεϊκό δημιούργημα- αποτελούν απλώς το μέσο της θεϊκής παρέμβασης. Βλ. Μητουλάκης, Δημήτρης. *Η θεραπευτική των Εβραίων με βάση τη θρησκευτική τους παράδοση. Ιεουργικές πρακτικές, φυτικά φάρμακα και υγιεινολογικές απαγορεύσεις.* Αθήνα: Εκδόσεις Δ. Ν. Παπαδήμα, 2018, σ. 88 και σσ. 20-30.

Με την ευκαιρία να επισημάνουμε πως όσον αφορά τον ελλαδικό χώρο, το επάγγελμα του γιατρού στα βενετοκρατούμενα Επτάνησα το ασκούσαν ως επί πλείστον Εβραίοι (*fisici* και *ciroici*). Βλ. Μοσχονάς, Ν. Γ. "Η εβραϊκή διασπορά στο Ιόνιο (12<sup>ος</sup> - 16<sup>ος</sup> αιώνας)." *Η εβραϊκή παρουσία στον ελλαδικό χώρο (4ος-19ος αι.).* Επιμ. Άννα Λαμπροπούλου, Κώστας Τσιγκνάκης. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.). Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008, σσ. 106-107.

<sup>61</sup>Βλ. Jütte, Daniel. *The Age of Secrecy Jews, Christians, and the Economy of Secrets, 1400–1800.* Trans. Riemer, Jeremiah. New Haven & London: Yale, 2015. σ. 33.

<sup>62</sup>Βλ. Zecca, Giovanni. *ό.π.* σ. 91.

*In questa terra, piena di scioccaggine,  
Più che Roma d'inganni e di malizie<sup>63</sup>?*

Δηκτικά είναι επίσης τα σχόλια του Ariosto και απέναντι στην εκκλησιαστική ιεραρχία, καθώς κατηγορεί τους επισκόπους -όπως εξάλλου και άλλα επιφανή μέλη της κοινωνίας- ότι πιστεύουν στη μαγεία και στην εμφάνιση πνευμάτων<sup>64</sup>.

**Temolo:** *Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo  
Per me ne crederei; ma li grandi uomini,  
E principi e prelati, che vi credono,  
Fanno col loro esempio ch'io, vilissimo  
Fante, vi credo ancora<sup>65</sup>.*

Ο Giovanni Zecca προσθέτει πως ο Ariosto καυτηριάζει όχι μόνο την απληστία του πάπα Λέοντα Ι', αλλά και τη διακυβέρνηση της Φλωρεντίας<sup>66</sup> από τον ανιψιό του, καρδινάλιο Ιούλιο των Μεδίκων, με αποτέλεσμα το έργο του να μην είναι ευπρόσδεκτο στην παπική Αυλή, ιδιαίτερα σε μία εποχή που ο Λούθηρος στρέφεται με το κήρυγμά του κατά της Εκκλησίας της Ρώμης<sup>67</sup>.

Μάλιστα, ο Naborre Campanini θεωρεί πως τα σχόλια αυτά αποτελούσαν όχι απλώς μια κατηγορία, αλλά δριμύτατη επίπληξη στην οικονομική πολιτική του πάπα, ο οποίος επιβάρυνε με ιδιαίτερα επαχθή φορολογία τη Φλωρεντία, πολλαπλασιάζοντας ταυτόχρονα τις ευκαιρίες για γιορτές και πολυδάπανες εκδηλώσεις στη Ρώμη<sup>68</sup>.

---

<sup>63</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>64</sup>Βλ. Zecca, Giovanni. ό.π. σ. 91.

<sup>65</sup>Βλ. Πράξη Α, Σκηνή 3<sup>η</sup>.

<sup>66</sup>Βλ. Πράξη Α', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

**Fazio:** *Che vuoi ch'io faccia? A Firenze sì premeno  
Le pubbliche gravetze, che resistere  
Non vi si può: qui mi ridussi, e vivomi  
Con la mia brigatella assai più commodo.*

<sup>67</sup>Βλ. Zecca, Giovanni. ό.π. σσ. 91-92.

<sup>68</sup>Στον πάπα Λέοντα Ι' αποδίδεται εξάλλου η φράση «Ας απολαύσουμε το παπικό αξίωμα, αφού μας το έδωσε ο Θεός (Godiamoci il papato, poiché Dio ce l'ha dato)». Βλ. Campanini, Naborre. *Ludovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie*. Bologna: Zanichelli, 1891, σ. 119 και σημ. 1, σ. 121.



Τελικά το έργο παρουσιάστηκε στη Φεράρα το 1529. Εν τω μεταξύ ο Ariosto επεξεργάστηκε ξανά το κείμενό του, επέφερε τροποποιήσεις και πρόσθεσε νέες σκηνές. Στην πλοκή του έργου κυριαρχούν τα μοτίβα της παραφροσύνης και της μαγείας, τα οποία εξάλλου αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία και στην υπόθεση του *Orlando furioso*<sup>69</sup>.

Η κωμωδία είναι γραμμένη σε ενδεκασύλλαβους στίχους, καθώς πρόθεση του ποιητή ήταν να μιμηθεί το μέτρο του κλασικού λατινικού θεάτρου, το ιαμβικό τρίμετρο<sup>70</sup>. Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου -η οποία εκτυλίσσεται στην Κρεμόνα<sup>71</sup>- ο Cintio υποχρεώνεται από τον πατριό του Massimo να παντρευτεί την εύπορη Emilia, κόρη ενός φίλου του, προσδοκώντας -με την προίκα της πλούσιας νύφης- να λύσει τα σοβαρά οικονομικά προβλήματα της οικογένειάς του. Όμως ο Cintio βρίσκεται σε αδιέξοδο, καθώς είναι ήδη παντρεμένος με τη φτωχή Livinia, κόρη του Fazio· πρόκειται μάλιστα για γάμο από αγνό έρωτα και όχι από συμφέρον. Ο Cintio ως προσωρινή λύση εφαρμόζει το εξής τέχνασμα: αποφεύγει την ερωτική επαφή με τη νέα του σύζυγο του προσποιούμενος φυσική αδυναμία. Ο πεθερός του Cintio, ο Abondio, καταφεύγει για βοήθεια στον «φημισμένο για τις ικανότητές του» μάγο Iachelino. Ο Cintio δωροδοκεί το μάγο για να δηλώσει στους γονείς της Emilia, ότι το πρόβλημά του -το οποίο οφείλεται σε μάγια- θα λυθεί μόνο με το χωρισμό του ζευγαριού. Η «επιτυχία» του Negromante του προσφέρει φήμη και άφθονους πελάτες. Τα πράγματα όμως

---

<sup>69</sup>Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. I. ό.π. σ. 288. Σύμφωνα με άλλους μελετητές το έργο παρουσιάστηκε στη σκηνή το 1528 στη διάρκεια του Καρναβαλιού, την επόμενη μέρα της παράστασης της κωμωδίας *La Lena*. Βλ. Coluccia, Giuseppe. *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*. Lecce: Manni, 2001, σ. 162.

<sup>70</sup>Το ίδιο ισχύει επίσης για τα έργα του *La Lena* και *I Studenti*, ενώ τις κωμωδίες *La Cassaria* και *I Suppositi* -τις οποίες είχε γράψει αρχικά σε πεζό λόγο- διασκεύασε στη συνέχεια στο ίδιο μέτρο. Βλ. Pazzaglia, Mario. ό.π. σ. 40.

<sup>71</sup>Ο Ariosto δεν τοποθετεί τη δράση των κωμωδιών του σε περιβάλλον ελληνικό, σύμφωνα με την παράδοση της λατινικής κωμωδίας (εξάιρεση αποτελεί ο μη σαφώς προσδιορισμένος ελληνικός χώρος στην *La cassaria*), αλλά επιλέγει τις σύγχρονές του ιταλικές πόλεις, όπως την Κρεμόνα ή τη Φεράρα (στην κωμωδία *I Suppositi*). Βλ. Pieri, Marzia. "Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte." σ. 799.

[http://www.academia.edu/10788992/Dal\\_teatro\\_di\\_corte\\_alla\\_Commedia\\_dellArte](http://www.academia.edu/10788992/Dal_teatro_di_corte_alla_Commedia_dellArte)

περιπλέκονται όταν δύο υπηρέτες του Cintio αποκαλύπτουν το τέχνασμα. Την ολοκληρωτική καταστροφή όμως αποτρέπει μια απροσδόκητη εξέλιξη: αποκαλύπτεται ότι ο Massimo, ο πατριός του Cintio, είναι ο πραγματικός πατέρας της Livinia, ο οποίος τελικά επιτρέπει την ένωσή τους. Ο Iachelino -ο οποίος εν τω μεταξύ είχε καταφέρει να εξαπατήσει πολλούς ακόμη κατοίκους της Κρεμόνα- και ο υπηρέτης του τρέπονται σε φυγή<sup>72</sup> για να αποφύγουν την τιμωρία. Η κατάληξη αυτή αφορά την πρώτη εκδοχή της κωμωδίας (1520), ενώ σε εκείνη του 1528 ο Negromante φεύγει διπλά εξαπατημένος· τόσο από τον Temolo, όσο και από τον δικό του υπηρέτη Nibbio<sup>73</sup>. Η ανατροπή στην κατάληξη της κωμωδίας, η εξαπάτηση του απατεώνα, το γεγονός ότι ο Εβραϊός<sup>74</sup> Iachelino μόλις που καταφέρνει να γλιτώσει την εκτέλεση στην αγχόνη, αποτελεί όχι μόνο πηγή τέρψης, αλλά και ένα είδος «κάθαρσης» για τους Χριστιανούς θεατές της κωμωδίας, αφού τελικά «κόπηκε η ουρά του σκορπιού<sup>75</sup>».

Η επιλογή του ποιητή να τοποθετήσει τη δράση στην Κρεμόνα -όπως και στην *La Lena*- και όχι στη Φεράρα σχετίζεται πιθανώς με το γεγονός ότι

---

<sup>72</sup>Ο Robert Griffin επισημαίνει πως ο Iachelino, παρά την ήττα του, είναι το πρόσωπο το οποίο διαρκεί περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο στη μνήμη του θεατή ή του αναγνώστη. Βλ. Griffin, Robert. *Ludovico Ariosto*. New York: Twayne, 1974, σ. 34. Ο Francesco De Sanctis θεωρεί πως οι υπόλοιποι χαρακτήρες του έργου, δηλ. οι Massimo, Camillo, Cinzio, είναι «περισσότερο μούμιες και λιγότερο άνθρωποι, εύκολη λεία για τους απατεώνες που τους περιτριγυρίζουν». Βλ. De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Salani, 1965, σ. 344.

<sup>73</sup>Βλ. Sutton, Violetta Alexandra. *Society, Language, and Carnival in the Comedies of Ludovico Ariosto*. University of Toronto. Toronto, 2013, σ. 100.

<sup>74</sup>Όσον αφορά το τι έχει γραφεί για την εβραϊκή καταγωγή του Negromante, πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το σχόλιο της Anna Colombo η οποία με έκπληξη διαπιστώνει πως σε καμία από τις μελέτες -που τουλάχιστον είχε υπόψη της η ίδια- για τις κωμωδίες του Ariosto, δεν εντόπισε κάποιου είδους αναφορά στις εβραϊκές ρίζες του πρωταγωνιστή. Αποδίδει το γεγονός στην τάση που επικράτησε μετά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, την οποία χαρακτήριζε η προσπάθεια να απαλειφθούν τα ίχνη αντισημιτισμού από το παρελθόν της ιταλικής λογοτεχνίας.

Βλ. Colombo, Anna. "Esiste antisemitismo nella letteratura italiana?" *La Rassegna Mensile di Israel* 43.7/8 (Luglio - Agosto 1977). <http://www.jstor.org/stable/41284457> σ. 388 και σημ. 2, καθώς και σ. 390.

<sup>75</sup>Βλ. Feinstein, Wiley. *The Civilization of the Holocaust in Italy: Poets, Artists, Saints, Anti-semites*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ Press, 2003, σ. 109.

την περίοδο συγγραφής του έργου στην πόλη κατοικούσε η πολυπληθέστερη Εβραϊκή Κοινότητα σε σύγκριση με άλλες πόλεις στο δουκάτο του Μιλάνου<sup>76</sup>.

Ο ρόλος του νεκρομάντη<sup>77</sup>, όπως φαίνεται και από τον τίτλο του έργου, είναι προφανώς ο πρωταγωνιστικός. Όμως το γεγονός αυτό αποτελεί μάλλον εξαίρεση, καθώς οι χαρακτήρες Εβραίων στην παλαιότερη ιταλική δραματουργία είναι συνήθως δευτερεύοντες και πλαισιώνουν τους βασικούς πρωταγωνιστικούς ρόλους. Πρόκειται συνήθως για πρόσωπα τα οποία -αν δεν είναι πλούσιοι τοκογλύφοι, και ως εκ τούτου άξιοι περιφρόνησης- ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Πρόκειται για μεταπράτες ή αχθοφόρους, όπως στην κωμωδία *Lo schiavetto*<sup>78</sup> του Gian Battista Andreini, για παλιατζήδες ή παλαιοπώλες, όπως στις κωμωδίες *Tempesta amorosa* (1605) του Alessandro Donzellini και *Li Strapazzati* (1627) του Giovanni Briccio<sup>79</sup> ή για πλανόδιους μικροπωλητές όπως στα έργα *Marescalco* και *La Cortigiana* του Pietro Aretino<sup>80</sup>. Βέβαια ο πρωταγωνιστής στην κωμωδία του Ariosto δεν είναι

---

<sup>76</sup>Σχετικά με την Εβραϊκή Κοινότητα της πόλης, βλ. Magnoli, B. Giovanni. *Gli ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: La Giuntina, 2002. σ. 55.

<sup>77</sup>Ο Giovanni Spada, στη μελέτη του για τους χαρακτήρες της λόγιας αναγεννησιακής κωμωδίας, αφιερώνει ένα κεφάλαιο στη μορφή των *negromanti*, οι οποίοι αντανακλούν τις κάθε είδους προκαταλήψεις που κληροδότησε ο Μεσαίωνας. Ο συγκεκριμένος τύπος μάγου καλεί τα πνεύματα των νεκρών και συνομιλεί μαζί τους, κατασκευάζει μαγικά φίλτρα μεγάλης αποτελεσματικότητας, μεταμορφώνει τους ανθρώπους σε ζώα ή έχει τη δύναμη να αλλάξει το φύλο τους. Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας εμφανίζεται σε λιγότερες κωμωδίες και είναι -εκτός των άλλων- πονηρός και φιλάργυρος, ζει παρασιτικά εκμεταλλευόμενος τους εύπιστους. Τα θύματά του προέρχονται από όλα τα κοινωνικά στρώματα, καθώς πρίγκιπες, πάπες, ευγενείς, καρδινάλιοι, αστοί και πληβείοι πιστεύουν σε μάγους, μαντείες και υπερφυσικές δυνάμεις. Τον τύπο του *negromante* συναντάμε επίσης σε δύο κωμωδίες του Giovanni Maria Cecchi (1518-1587), με τίτλο *Spirito* (1550) και *Incantesimi* (1585). Αξίζει να επισημάνουμε πως ο Giovanni Spada -παρόλο που αναφέρεται στον *Negromante*- του Ariosto αποσιωπά την εβραϊκή του καταγωγή. Επίσης δεν τον αναφέρει στο κεφάλαιο στο οποίο παρουσιάζει τον τύπο του Εβραίου. Βλ. Spada, Giovanni. *I caratteri nella commedia erudita del secolo XVI*. Ronciglione: Tipografia Spada, 1898, σσ. 64-67 και 88-100.

<sup>78</sup>Βλ. την ανάλυση της κωμωδίας στο αντίστοιχο κεφάλαιο της Διατριβής.

<sup>79</sup>Βλ. Donzellini, Alessandro. *Tempesta amorosa*. Venezia: Meglietti, 1605 και Briccio, Giovanni. *Li Strapazzati*. Roma: G. Facciotti, 1627.

<sup>80</sup>Βλ. Fortis, Umberto. "Aniyuth vs 'Ashiruth. Per una lettura dell'ultimo teatro di Guido Bedarida."

[https://www.academia.edu/6862593/\\_Aniyuth\\_vs\\_Ashiruth.\\_Per\\_una\\_lettura\\_dell\\_ultimo\\_teatro\\_di\\_Guido\\_Bedarida](https://www.academia.edu/6862593/_Aniyuth_vs_Ashiruth._Per_una_lettura_dell_ultimo_teatro_di_Guido_Bedarida)

---

Αξίζει να αναφερθούμε συνοπτικά στους -δευτερεύοντες ως ρόλους- Εβραίους του Aretino, καθώς στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι αυτοί που εξαπατούν με την πανουργία τους «αφελείς» Χριστιανούς, δεν είναι νικητές, αλλά ηττημένοι. Μάλιστα αποτελούν πρότυπο για τους Εβραίους χαρακτήρες στις μεταγενέστερες κωμωδίες. Βλ. Perrelli, Franco. "Lo spettacolo della razza." *Asino di B.* 9 (2004) σσ. 54.

Όσον αφορά τον Εβραίο πλανόδιο μικροπωλητή, Romanello -στην κωμωδία *La Cortigiana*- πέφτει θύμα εξαπάτησης και κλοπής. Στην 15<sup>η</sup> Σκηνή της Δ' Πράξης ο Rosso, ο υπηρέτης ενός ευγενούς, του αρπάζει ένα ράσο, αφού τον βάζει να δοκιμάσει ένα ακόμη που δήθεν θέλει να αγοράσει για τον αδελφό του. Το βάζει στα πόδια κι ο καημένος ο Romanello τρέχει να τον προλάβει ντυμένος σαν Καθολικός μοναχός.

**Rosso:** *Che saio è questo?*

**Giudeo:** *Fu del cavalier Brandino. E che raso!*

**Rosso:** *Che vale?*

**Giudeo:** *Provatevelo, e poi parleremo del prezzo.*

**Rosso:** *Tu parli bene.*

[...]

**Rosso:** *Ora, al prezzo; e caso che tu mi faccia piacere onestamente, io comprerò ancho questa cappa da frate per un mio fratello che tengo in Araceli.*

[...]

**Rosso:** *Tanto meglio; ma perché il mio frate è giusto di persona anzi che no, voglio vedertela indosso, et poi faremo mercato.*

[...]

(il Rosso si fugge co 'l saio, et il Giudeo gli corre dietro vestito da frate)

**Giudeo:** *Al ladro, al ladro, piglia il ladro, para al ladro!*

Μάλιστα προηγουμένως -αποκαλώντας τον «bestia»- του είχε προτείνει να βαπτιστεί Χριστιανός, αφού τα πλεονεκτήματα θα ήταν πολλά. Θα ανταμειφθεί με χρήματα, θα στεφθεί τιμητικά με κλαδιά ελιάς, θα μπορεί να τρώει χοιρινό κρέας και επιτέλους δεν θα χρειάζεται να φέρει πλέον το υποχρεωτικό, ταπεινωτικό διακριτικό σήμα.

**Rosso:** *Ascolta, bestia: se ti fai christiano, in prima il dí che ti battezzi tu beccherai un pien bacino di denari, e poi tutta Roma correrà a vederti coronato d'olivo, ch'è una bella cosa.*

[...]

**Rosso:** *L'altra, tu mangerai della carne del porco.*

[...]

**Rosso:** *L'ultima è che non porterai il segno rosso nel petto.*

Τέλος, στην 16<sup>η</sup> Σκηνή της Δ' Πράξης, τον συκοφαντεί στην αστυνομία και ο Εβραίος έμπορος καταλήγει κατηγορούμενος για προσβολή της χριστιανικής θρησκείας.

**Rosso:** *Signor capitano, questo frate è uscito di casa d'una puttana o d'una taverna imbricato,*

[...]

**Giudeo:** *Io non son frate, son Romanel giudeo, che voglio il saio ch'egliha in do...*

**Rosso:** *Ahi sozzo cane fetente! Tu, tu, schernisci la religion nostra? Pigliatelo, legatelo, et mettetelo in prigione.*

Βλ. Aretino, Pietro. *La Cortigiana*. Ed. Federico Della Corte. Padova: Salerno Editrice, 2010, σσ. 310-312.

Αντίστοιχα στην κωμωδία *Il Marescalco* ένας ανώνυμος Εβραίος πλανόδιος έμπορος προσπαθεί να πουλήσει ένα κόσμημα. Πρόκειται για έναν χαρακτήρα τον οποίο ο Aretino αντλεί από τα παλαιότερα αυτοσχέδια κωμικά σενάρια. Αυτός ο Εβραίος έμπορος καθίσταται επίσης θύμα εξαπάτησης και υφίσταται προσβολές. Βλ. Baricci, Erica. "La scena 'all' ebraica' nel teatro del Rinascimento." *ACME, Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano* LXIII. I (2010), σ. 140. <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-10-I-05-Baricci.pdf>

τοκογλύφος, ούτε αχθοφόρος, ούτε ασκεί κάποιο από τα παραπάνω ταπεινά επαγγέλματα, αλλά είναι κάτι ακόμη χειρότερο: αγύρτης, απατεώνας.

Τη μορφή του απατεώνα μάγου Iachelino σκιαγραφεί με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο -μέσω του υπηρέτη του Nibbio<sup>81</sup>- ο ποιητής στην 1<sup>η</sup> Σκηνή της Β' Πράξης. Ο Iachelino, ο οποίος σχεδόν δεν γνωρίζει γραφή και ανάγνωση, παριστάνει το φιλόσοφο, τον αλχημιστή, τον αστρολόγο, το γιατρό, το μάγο και τον εξορκιστή.

Ο ψεύτης μάγος, με τις ανύπαρκτες ικανότητες, παραπέμπει στον Malagise από το έργο του Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, με τον οποίο παρουσιάζει ορισμένες αναλογίες. Εκείνος βέβαια δεν χαρακτηρίζεται ως *astrologo*, αλλά απλώς ως *negromante*. Η εικόνα του Malagise δεν ανταποκρίνεται σε εκείνη του ικανότατου μάγου, σύμφωνη με την παράδοση που δημιούργησαν τα ιπποτικά έπη, αλλά η δύναμή του πηγάζει από το μαγικό του βιβλίο, χωρίς το οποίο είναι απολύτως ανίσχυρος<sup>82</sup>. Λαμβάνοντας υπόψη την επίδραση που άσκησε στον Ariosto το έργο του Boiardo, δεν θα ήταν άτοπο να υποθέσουμε πως ο Iachelino αποτελεί μια μεταγενέστερη εκδοχή του Malagise, καθώς έχουν ένα ιδιαίτερα κοινό χαρακτηριστικό: με λιγότερες, ή χωρίς μαγικές ικανότητες κανείς από τους δύο δεν καταφέρνει να εκπληρώσει τους σκοπούς του.

**Nibbio:** *Che mastro Iachelino ha in se medesimo,  
Che mal sapendo leggere e mal scrivere,  
Faccia professione di filosofo,*

---

Η παροιμία «*Ebrei e rigattieri, spondon poco e gabban volentieri*» ταυτίζει στην ουσία τους Εβραίους με τους παλαιοπώλες, δίνοντας μάλιστα έμφαση στο εξής «χαρακτηριστικό» τους: την τάση τους να εξαπατούν τους πελάτες τους. Βλ. Giusti, Giuseppe. ό.π. σ. 111.

<sup>81</sup>Ο Nibbio είναι ο χαρακτηριστικός τύπος του πανούργου υπηρέτη -στο συγκεκριμένο έργο συνεργός του απατεώνα αφεντικού του- ο οποίος θα αποτελέσει το πρότυπο για την αντίστοιχη στερεοτυπική μορφή στην *Commedia dell' Arte* και κατ' επέκταση στο μεταγενέστερο ευρωπαϊκό θέατρο. Βλ. Navarro Salazar, María Teresa. ό.π. σ. 414.

<sup>82</sup>Βλ. Ferrari, Silvia Cristina. *La macchina dell' «Inamoramento». Le strutture narrative del poema boiardesco*. Università degli Studi di Ferrara, 2011/2013, σσ. 10-11.

[http://eprints.unife.it/929/1/FILE%20UNICO%20TESI%20Silvia%20Ferrari%20PDF\\_A.pdf](http://eprints.unife.it/929/1/FILE%20UNICO%20TESI%20Silvia%20Ferrari%20PDF_A.pdf)

*D'alchimista, di medico, di astrologo,  
Di mago, e di scongiurator di spiriti*<sup>83</sup>;

Ο Iachelino παίζει τον ρόλο του τέλεια, καθώς με πρόσωπο ανέκφραστο εκτελεί τα «μαγικά» του τεχνάσματα, εντυπωσιάζοντας έτσι τα αφελή θύματά του· δημιουργεί κλίμα μυστηρίου το οποίο αποπνέει ταυτόχρονα μια αίσθηση μεγαλοπρέπειας. Με ψεύδη, με λέξεις απατηλές και με κάθε είδους «τελετουργίες» εκμεταλλεύεται την ευπιστία των ανθρώπων αποσπώντας τους χρήματα. Το θέμα της μαγείας αποτελεί έναν από τους βασικούς θεματικούς άξονες και στον *Orlando furioso*, καθώς στο ποίημα «δρουν πρόσωπα τα οποία έχουν την ικανότητα να δημιουργούν απατηλές εικόνες οι οποίες οδηγούν στην τρέλα· όμως η παρέμβασή τους διευκολύνεται από το πόσο διαθέσιμοι είναι οι ήρωες στο να αφεθούν στην παραπλάνηση και την παγίδευση<sup>84</sup>».

**Nibbio:** *Ma con un viso più che marmo immobile,  
Ciance, menzogne, e non con altra industria  
Aggira et aviluppa il capo agli uomini;  
E gode, e fa godere a me (aiutandoci  
La sciocchezza, che al mondo è in abbondanzia)  
L'altrui ricchezze*<sup>85</sup>.

Ο μάγος περιπλανιέται από τόπο σε τόπο αφήνοντας πίσω του ίχνη -ο υπηρέτης του μάλιστα χρησιμοποιεί την καθόλου κολακευτική παρομοίωση- σαν του σαλιγκαριού. Η εικόνα του διωγμένου και ανέστιου Εβραίου Iachelino παραπέμπει στο θρύλο του «περιπλανώμενου Ιουδαίου», ο οποίος διαδόθηκε στη Δυτική και Βόρεια Ευρώπη, με ορισμένες διαφοροποιήσεις από χώρα σε χώρα, αλλά σε όλες τις εκδοχές της ιστορίας ο πρωταγωνιστής παραμένει άξιος περιφρόνησης, αφού έχει δικαίως υποστεί την καταδίκη της

---

<sup>83</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>84</sup>Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. I. ό.π. σ. 299.

<sup>85</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

μαρτυρικής αθανασίας και της αιώνιας περιπλάνησης. Στην Ιταλία κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα ονομάζεται Malcus ή Buttadeus, παρουσιάζεται ως ένας ηλικιωμένος σοφός με πολλές γνώσεις και ικανότητες, ανάμεσα στις οποίες και η ανακάλυψη θησαυρών<sup>86</sup>. Επίσης, αρκετά συχνά η μαύρη μαγεία και η νεκρομαντεία συσχετίζονται με το στερεότυπο του «περιπλανώμενου Ιουδαίου»<sup>87</sup>, το οποίο υιοθετεί ο Ariosto, έστω και με τη μορφή ενός ψευδομάγου.

**Nibbio:** *Andiamo come zingari*

*Di paese in paese; e le vestigie*

*Sue tuttavia dovunque passa, restano,*

*Come de la lumaca, o per più simile*<sup>88</sup>;

Η απληστία του δεν έχει όρια, γι' αυτό και τα θύματά του είναι αναρίθμητα· άντρες και γυναίκες, πλούσιοι και φτωχοί, άνθρωποι προερχόμενοι από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Στην εκτενή περιγραφή του Iachelino, ο χριστιανός υπηρέτης του -επισημαίνει ο Wiley Feinstein- εκφράζει μεν θαυμασμό για την πανουργία του κυρίου του, αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζει την εικόνα ενός Εβραίου σύμφωνη με την οπτική της Καθολικής Εκκλησίας και της Ιεράς Εξέτασης. Πρόκειται για ένα άτομο που θέτει σε

---

<sup>86</sup>Ο «περιπλανώμενος Ιουδαίος» είναι εκείνος που συμπεριφέρθηκε με σκληρότητα στον Ιησού στη διάρκεια της πορείας του στο Γολγοθά και θεωρείται σύμβολο της αιώνιας καταδίκης. Ο θρύλος αποτέλεσε για αιώνες προφορική παράδοση και καταγράφηκε πρώτη φορά τον 7<sup>ο</sup> αιώνα από κιστερκιανούς μοναχούς. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, την περίοδο της σφοδρής σύγκρουσης ανάμεσα σε Μεταρρύθμιση και Αντιμεταρρύθμιση, ο «περιπλανώμενος Ιουδαίος» παραμένει ο κοινός εχθρός, καθώς θεωρείται η εικόνα του μισητού Αντίχριστου. Η γερμανική εκδοχή του εμφανίζεται τον 17<sup>ο</sup> αιώνα με το όνομα Ahasver (ή Ahasverus). Από τους συγγραφείς αποκαλείται «*Der ewige Jude*», δηλαδή «Ο αιώνιος Εβραίος» και η χρήση του θέματος στη λογοτεχνία ήταν τέτοια, ώστε συχνά εσφαλμένα θεωρείται ότι ο θρύλος αυτός γεννήθηκε στη Γερμανία.

Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei. Antigiudaismo, antisemitismo, antisionismo*. Milano: Mondadori, 2007, σσ. 30-34.

<sup>87</sup>Βλ. Lima, Robert. *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*. The University Press of Kentucky, 2005, σ. 262, σημ. 13.

<sup>88</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

κίνδυνο την κοινωνική γαλήνη και τάξη, καθώς δεν τρέφει καθόλου συμπόνια για τους φτωχούς, αλλά ούτε και σεβασμό για τις γυναίκες<sup>89</sup>.

**Nibbio:** *Sarebbe lungo a contar quanti nobili,*

*Quanti plebei, quante donne quanti uomini*

*Ha giuntati e rubati, quante povere*

*Case ha disfatte*<sup>90</sup>, [...]

Αποκρύπτει την ταυτότητά του, αλλάζει διαρκώς όνομα, εμφάνιση και τόπο καταγωγής. Παριστάνει πότε τον Έλληνα, πότε τον Αιγύπτιο ή τον Αφρικανό. Στην πραγματικότητα είναι σεφαραδίτης ο οποίος εγκατέλειψε την Ισπανία όταν οι Καθολικοί Βασιλείς εκδίωξαν τους Εβραίους από την επικράτειά τους το 1492<sup>91</sup>. Η μορφή του Iachelino, παραπέμπει σαφέστατα στους μαράνος (*marranos*)<sup>92</sup> οι οποίοι παρά τη μεταστροφή τους στον Χριστιανισμό στην ουσία παρέμεναν πιστοί στη θρησκεία των προγόνων τους<sup>93</sup>. Την άποψη αυτή συμμαρτυρεί και ο Umberto Fortis, ο οποίος τονίζει πως ο Ariosto ταυτίζει τον τύπο του αχρείου αγύρτη με εκείνον του

---

<sup>89</sup>Βλ. Feinstein, Wiley. ό.π. σ. 110.

<sup>90</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>91</sup>Εβραίοι σεφαραδίτες κατέφυγαν επίσης και στην Ιταλία. Η αντιμετώπισή τους στον Νότο, ο οποίος βρισκόταν υπό την κυριαρχία των αραγονέζων, ήταν πολύ διαφορετική απ' ό,τι στον ιταλικό Βορρά. Το 1492 εκδιώχθηκαν από τη Σικελία και τη Σαρδηνία, ενώ το 1541 και από τη Νάπολη. Μάλιστα το μέτρο επεκτάθηκε ακόμη και στους Εβραίους της πόλης, οι οποίοι είχαν μεταστραφεί στον Χριστιανισμό. Οι Ισπανοί κυρίαρχοι εφάρμοζαν την πολιτική αυτή σε κάθε νέα τους κατάκτηση στην ιταλική χερσόνησο. Για παράδειγμα, το 1597 οι Εβραίοι που κατοικούσαν στο Δουκάτο του Μιλάνου αναγκάζονται να το εγκαταλείψουν. Αντιθέτως οι Μεδικοί στη Φλωρεντία, οι Έστε στη Φερράρα και οι Γκοντζάγκα στη Μάντοβα τους υποδέχτηκαν με πολύ θετική διάθεση και διευκόλυναν με κάθε τρόπο την εγκατάστασή τους. Η Βενετία -στην οποία κατοικούσαν ήδη Εβραίοι από την κεντρική Ευρώπη και την Ανατολή- τους δέχτηκε αν και με κάποια σχετική απροθυμία. Ευνοϊκή ήταν επίσης η στάση των παπών την περίοδο της Αναγέννησης. Η κατάσταση άλλαξε ριζικά στα πλαίσια της Αντιμεταρρύθμισης, οπότε έχουμε τη δημόσια καύση του Ταλμούδ το 1553, τον εγκλεισμό σε γκέτο το 1555 και, τελικά, την εκδίωξη των Εβραίων από την παπική επικράτεια το 1569. Βλ. Bossong, Goerg. *I sefarditi*. Bologna: il Mulino, 2010, σσ. 83-84.

<sup>92</sup>Ο όρος *marrano* -με αραβική ρίζα από λέξη που σημαίνει «απαγορευμένο»- έχει σαφώς υποτιμητικό χαρακτήρα. Αφορούσε όχι μόνο τους Εβραίους, αλλά και τους Άραβες κρυπτομουσουλμάνους της ιβηρικής χερσονήσου. *Conversos* αποκαλούνταν οι Εβραίοι (*judios*) που είχαν μεταστραφεί στον Χριστιανισμό. Βλ. Walter, Henriette. *Η περιπέτεια των γλωσσών της Δύσης*. Μτφρ. Έφη Μαργέλη. Αθήνα: Ενάλιος, 2007, σ. 244

<sup>93</sup>Βλ. Feinstein, Wiley. ό.π. σ. 110.



διωγμένου από την Καστίλλη Εβραίου, «εισάγοντας έτσι στην ιταλική κουλτούρα το πρότυπο του μαράνο το οποίο σταδιακά καθίσταται συνώνυμο της περιφρόνησης και της απάτης<sup>94</sup>».

**Nibbio:** *Si che di terra in terra, per nascondersi,*

*Si muta nome, abito, lingua e patria.*

*Or è Giovanni, or Piero; quando fingesi*

*Greco, quando d'Egitto, quando d'Africa;*

*Et è, per dire il ver, giudeo d'origine,*

*Di quei che fur cacciati di Castilia<sup>95</sup>.*

Ο Iachelino -υπερήφανος για την επιδεξιότητά του να κλέβει τα χρήματα των άλλων- δεν έχει ηθικούς φραγμούς. Θεωρεί πως οι άνθρωποι είναι εξ' ορισμού θύματα, αντικείμενα προς εκμετάλλευση, και ιδίως εκείνοι τους οποίους συναντά τυχαία και δεν πρόκειται να τους ξαναδεί ποτέ στη ζωή του. Θεωρεί λοιπόν «χρέος» του, «καθήκον» του να τους εξαπατήσει, να τους αποσπάσει αμέσως όσο το δυνατόν περισσότερα χρήματα μπορεί. Τους παραλληλίζει μάλιστα με τα οικόσιτα ζώα, από τα οποία το καθένα έχει και μια διαφορετική χρησιμότητα. Με τη στάση του αυτή, υποβιβάζοντας δηλαδή τους ανθρώπους στην κατηγορία των ζώων, μοιάζει να θεωρεί -με περισσή αλαζονεία- τον εαυτό του σαν ένα είδος παντοδύναμου θεού, προικισμένου με την ικανότητα να ελέγχει απόλυτα τους άλλους<sup>96</sup>.

**Astrologo:** *Deh! insegnami pur altro che di mugnere*

*Le borse, che gli è mio primo esercizio.*

[...]

*Sono alcuni animali, dei quali utile*

---

<sup>94</sup>Βλ. Fortis, Umberto. "Tra i nipoti di Shylock. L' usuraio ebreo nella letteratura dell' Italia liberale." σ. 132-133.

[http://www.academia.edu/6894526/Tra\\_i\\_nipoti\\_di\\_Shylock\\_lusuraio\\_ebreo\\_nella\\_letteratura\\_de\\_IIIItalia\\_liberale](http://www.academia.edu/6894526/Tra_i_nipoti_di_Shylock_lusuraio_ebreo_nella_letteratura_de_IIIItalia_liberale)

<sup>95</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>96</sup>Βλ. Ansani, Antonietta. "Questioning Poetry in Ariosto's Negromante." *Nemla Italian Studies* 38 (2016), σ. 83.

<http://www.buffalo.edu/content/dam/www/nemla/NIS/XXXVIII/NeMLAIS16-4-Ansani.pdf>

*Altro non puoi aver che di mangiarteli,  
Come il porco; altri sono che, serbandoli,  
Ti danno ogni dì frutto; e quando all'ultimo  
Non ne dan più, tu te li ceni o desini,  
Come la vacca, il bue, come la pecora:  
Sono alcuni altri, che vivi ti rendono  
Spessi guadagni, e morti nulla vagliono,  
Come il cavallo, come il cane e l'asino.  
Similmente negli uomini si truovano  
Gran differenze. Alcuni, che per transito  
In nave o in ostaria, tra i piè ti vengono,  
Che mai più a riveder non hai, tuo debito  
È di spogliarli e di rubarli subito<sup>97</sup>.*

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί ο στίχος «*Io trarrò lor la pelle, e mangeròmeli*<sup>98</sup>» καθώς -σύμφωνα με τον Wiley Feinstein<sup>99</sup>- τα λόγια αυτά του Εβραίου Iachelino, δηλαδή ενός μη Χριστιανού, παραπέμπουν έμμεσα σε ένα είδος τελετουργικής βεβήλωσης. Ο μελετητής επισημαίνει μάλιστα πως πρόκειται για ένα μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται με τον Σάιλοκ<sup>100</sup> (στον *Έμπορο της Βενετίας* του Σέξπηρ<sup>101</sup>) ο οποίος απαιτεί μια λίβρα σάρκας από

---

<sup>97</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>98</sup>Βλ. ό.π.

<sup>99</sup>Βλ. Feinstein, Wiley. ό.π. σ. 111.

<sup>100</sup>Όσον αφορά τις μορφές Εβραίων χαρακτήρων στο αγγλικό θέατρο, ο Σάιλοκ από τον *Έμπορο της Βενετίας* (1596) και ο Barabba από τον *Εβραίο της Μάλτας* του Μάρλοου (1589/1592) αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα, καθώς και οι δύο δημιουργοί χρησιμοποιούν όλα εκείνα τα αρνητικά στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που στοιχειοθετούν την εικόνα του Εβραίου, σύμφωνα με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις της εποχής τους. Από δραματουργική άποψη, ο Σέξπηρ δημιουργεί ένα αριστούργημα, μεταμορφώνοντας τη γκροτέσκα φιγούρα, «το ποιητικό τέρας του Μάρλοου σε ένα πλάσμα ανθρώπινο».

Βλ. Romano, Giorgio. "Figure di Ebrei nell'antico Teatro Inglese." *La Rassegna Mensile di Israel*.

18.9 (1952). σσ. 378, 381. <http://www.jstor.org/stable/41276500>

<sup>101</sup>Σχετικά με την επίδραση του *Negromante* στον Σέξπηρ, η Ida Campeggiani έχει επισημάνει πως ο *Negromante* μπορεί να θεωρηθεί ως πρότυπο για την τραγωδία *Κυμβελίνος*, τόσο για ορισμένες δραματουργικές επιλογές, όσο και επειδή η μορφή του Iachimo έχει κοινά

τον Χριστιανό έμπορο Antonio, αφού εκείνος αδυνατεί να εξοφλήσει το δάνειό του μέσα στον προκαθορισμένο χρόνο. Προφανής και απόλυτα δικαιολογημένος ο συνειρμός, η σύνδεση δηλαδή του Εβραίου που θέλει - έστω και μεταφορικά- να γδάρει και να καταβροχθίσει τα θύματά του, με τη *συκοφαντία του αίματος*<sup>102</sup>, έναν από τους πιο διαδεδομένους ευρωπαϊκούς αντισημιτικούς μύθους του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Στην προκειμένη περίπτωση ο Ariosto αναμφίβολα παραπέμπει -έστω και έμμεσα- σε μία ιδιαίτερα αρνητική εικόνα του Εβραίου, η οποία βασίζεται σε ένα διαβόητο στερεότυπο.

Η έννοια του «αθώου χριστιανικού αίματος» είναι επίσης συνδεδεμένη με τον Εβραίο ως τοκογλύφο. Για παράδειγμα, ο φραγκισκανός ιεροκήρυκας Bernardino da Feltre διακήρυσσε πως «*li ebrei bevono el sangue de li cristiani e consumanvulli*<sup>103</sup>», υπογραμμίζοντας έτσι την απάνθρωπη συμπεριφορά τους.

Την ίδια αίσθηση αποπνέει και το απόσπασμα στο οποίο ο υπηρέτης ρωτά τον αφέντη του ποια από τις τρεις «πέρδικες» που έχει στα πόδια του θα φάει, κι εκείνος δηλώνει πως δεν θα κάνει καμία εξαίρεση. Το «*τραπέζι έχει ήδη στρωθεί*», καθώς πλησιάζει ο Camillo, ο πλουσιότερος όλων, από τον

---

χαρακτηριστικά με τον Iachelino. Βλ. Campeggiani, Ida. "Shakespeare, Ariosto e Pasqualigo: due congetture per le fonti di Cymbeline." *Rinascimento* 54 (2014), σ. 147.

<https://rinascimentorivistainsr.files.wordpress.com/2017/07/pdf-2014.pdf>.

<sup>102</sup>Πρόκειται για μία κατηγορία, η οποία σε συνδυασμό με εκείνη της *θεοκτονίας*, γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση την περίοδο των Σταυροφοριών, μέσα από το κήρυγμα Καθολικών ιερέων με σκοπό να παρακινήσουν τους πιστούς να συμμετάσχουν στον ιερό πόλεμο κατά των απίστων. Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei*. ό.π. σ. 65.

Επίσης, για περιπτώσεις δίκης -και καταδίκης- Εβραίων για τελετουργικούς φόνους, καθώς και για άλλα «εγκλήματά» τους κατά των Χριστιανών στη μεσαιωνική Ευρώπη, βλ. Toaff, Ariel. *Pasque di sangue. Ebrei d' Europa e omicidi rituali*. Bologna: Il Mulino, 2007.

Μαζί με την κατηγορία ότι δηλητηρίαζαν τα πηγάδια, αυτοί οι τελετουργικοί φόνους στοιχειοθετούν την «εβραϊκή συνωμοσία» σε βάρος του χριστιανικού κόσμου. Η τιμωρία και οι διώξεις για τα παραπάνω «εγκλήματα» ήταν στην ουσία για ένας τρόπος για να αποσπούν οι κυβερνώντες χρήματα από τους Εβραίους. Για παράδειγμα, το 1321 στη Γαλλία -γράφει ο Αμπράμ Λεόν- οι Εβραίοι πλήρωσαν πρόστιμο 130.000 λιρών για τη «δηλητηρίαση των πηγαδιών». Βλ. Λεόν, Αμπράμ. *Το εβραϊκό ζήτημα*. ό.π. σ. 154.

<sup>103</sup>Βλ. Toaff, Ariel. *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*. Bologna: il Mulino, 1989, σ. 154.

οποίο μάλιστα «δεν πρόκειται μείνει ούτε ένα κόκκαλο». Προφανώς οι μεταφορές στο συγκεκριμένο απόσπασμα αντικατοπτρίζουν επίσης την απληστία και τη σκληρότητα του Εβραίου.

Ο Nicola Bonazzi επισημαίνει, βέβαια, πως η απληστία είναι κοινός τόπος στις κωμωδίες του Ariosto και δεν αφορά αποκλειστικά τον εβραϊκής καταγωγής Iachelino «καθώς όλοι συνεχώς επιδίδονται στην αναζήτηση χρημάτων, γιατί μόνο αυτά, τελικά, φαίνεται πως μπορούν ικανοποιήσουν τις - λιγότερο ή περισσότερο απόκρυφες- επιθυμίες τους». Όσον αφορά τις προαναφερθείσες μεταφορές στις οποίες γίνεται αναφορά σε ζώα, εκφράζει την άποψη πως αποτελούν το μέσο το οποίο χρησιμοποιεί ο ποιητής για να αναδείξει τις πιο άγριες και σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης φύσης, και αυτό τον καθιστά έναν αναγεννησιακό δημιουργό πολύ κοντά στο πνεύμα του Machiavelli και του Εράσμου<sup>104</sup>.

**Nibbio:** *De le tre starne che in piè avete, ditemi,*

*Qual mangiarete?*

**Astrologo:** *Vedra' mi ir beccandole*

*Ad una ad una, et attaccarmi in ultimo*

*Alla più grassa, e tutta divorarmela.*

**Nibbio:** *Eccoven' una, e la miglior: mettetevi,*

*Se avete fame, a piacer vostro a tavola.*

**Astrologo:** *Chi è, Camillo?*

**Nibbio:** *Sì.*

**Astrologo:** *Sì ben mangiarmelo*

*Voglio, che l'ossa non credo ci restino*<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup>Βλ. Bonazzi, Nicola. "Alle sorgenti del teatro moderno: i nuovi «giochi» della commedia ariostesca." *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*. Ed. Sapienza Università di Roma. σσ. 10-11.

<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bonazzi%20Nicola.pdf>

<sup>105</sup>Βλ. Παράξη Γ', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

Δεν πρέπει να μας προκαλεί εντύπωση το πόσο ευάλωτα είναι τα θύματά του, αφού εκείνοι που έρχονται να ζητήσουν τη βοήθειά του τον αντιμετωπίζουν με δέος, σαν να είναι «θεός». Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο Camillo προσεγγίζει και προσφωνεί τον Iachelino: τον αποκαλεί ως τον ισχυρότερο από όλους τους μάγους και προτίθεται να τον προσκυνήσει ως είδωλο.

**Camillo:** *Io vengo a ritrovare il potentissimo*

*Di tutti i maghi, ad inchinarmi all'idolo*

*Mio, cui miei voti, offerte e sacrificii*

*Destino tutti; che voi la mia prospera*

*Fortuna sète. Ah! ch'io non posso esprimere,*

*Maestro, quant' ho verso voi buon animo*<sup>106</sup>.

Βέβαια και ίδιος ο Iachelino δεν διαφέρει από τα θύματά του, τα οποία παρομοιάζει με ζώα, αφού σύμφωνα με το σκωπτικό σχόλιο του υπηρέτη του Nibbio, ο αμόρφωτος Negromante έχει τόση σχέση με οποιαδήποτε από τις τέχνες που προσποιείται πως κατέχει, όσο και ένα βόδι ή ένας γάιδαρος με τη μουσική.

**Nibbio:** *E sa di queste e de l'altre scienze*

*Che sa l'asino e 'l bue di sonar gli organi*<sup>107</sup>;

Η μορφή του μάγου Iachelino διαθέτει αρκετά κοινά στοιχεία με τον Ruffo στην κωμωδία *Calandria* του καρδινάλιου Bernardo Dovizi da Bibbiena και σύμφωνα με ορισμένους μελετητές με τον Callimaco, τον ψευτογιατρό, στην κωμωδία *La Mandragola* του Machiavelli<sup>108</sup>. Ο Iachelino -ο οποίος ως θεατρικός χαρακτήρας αποτελεί εξέλιξη του προαγωγού (Ienone) της *fabula palliata*<sup>109</sup>- δεν είναι μόνο απλώς ένας επιτήδειος απατεώνας, αλλά «η

---

<sup>106</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 3η.

<sup>107</sup>Βλ. Πράξη Β', Σκηνή 1η.

<sup>108</sup>Βλ. Coluccia, Giuseppe. ό.π. σ. 164 και σημ. 153.

<sup>109</sup>Fabula palliata: λατινική κωμωδία με ελληνική όμως υπόθεση, η οποία έχει δεχθεί επίδραση από τους ποιητές της μέσης και Νέας Αττικής Κωμωδίας. Ονομάστηκε έτσι από το

συμπεριφορά και οι πράξεις του αντανακλούν την πολιτισμική παρακμή της εποχής<sup>110</sup>».

Η παρουσίαση του Iachelino, του «Σάιλοκ από την Κρεμόνα» περιλαμβάνει τις σημαντικότερες πτυχές του λαϊκού αντισημιτισμού της εποχής<sup>111</sup>. Η April Danielle Weintritt εντοπίζει κοινά χαρακτηριστικά με τον Margutte, πρωταγωνιστική μορφή στο ποίημα *Morgante* του Luigi Pulci, αφού και για τους δυο τους «η επιτυχία πηγάζει απευθείας από άτιμη συμπεριφορά». Μάλιστα ο ίδιος ο Iachelino συχνά μέσα στο έργο υπερηφανεύεται για τις «επιτυχίες» του χωρίς μεταμέλεια ή τύψεις. Η Weintritt επισημαίνει ότι προφανώς ο Ariosto, καθώς και τα μέλη της Αυλής των Este γνώριζαν το έργο του Pulci. Κοινό στοιχείο των δύο δημιουργών είναι η διάθεσή τους να δημιουργήσουν αντι-ήρωες οι οποίοι δημιουργούν έντονη αντίθεση σε σύγκριση με τα ιδεώδη και το περιβάλλον της Αυλής<sup>112</sup>.

Ένας ακόμη χαρακτηρισμός που του αποδίδεται λόγω της πανουργίας του και της ικανότητάς του να εξαπατά τους άλλους -όπως αναφέρεται στην 3<sup>η</sup> Σκηνή της Α' Πράξης, καθώς και στην 1<sup>η</sup> Σκηνή της Δ' Πράξης- είναι ο «*volpaccia vecchia*». Ο Iachelino -ο οποίος κατορθώνει μάλιστα να κερδίσει τη συμπάθεια των θεατών της κωμωδίας- είναι πράγματι αξιοθαύμαστος, αφού όχι μόνο δεν επιτρέπει στον εαυτό του να γίνει έρμαιο της τύχης, αλλά επιδεικνύει αξιοθαύμαστη ικανότητα να προσαρμόζεται στις διαρκώς μεταβαλλόμενες συνθήκες και να ελέγχει τα αποτελέσματα των μηχανορραφιών του<sup>113</sup>.

**Cintio:** *Temolo, che ti par di questo astrologo*

*O negromante vogli dir?*

---

ελληνικό μιάτιο (pallium) που φορούσαν οι ηθοποιοί. Βλ. Hanses, Mathias. *The Life of Comedy after the Death of Plautus: The Palliata in Roman Life and Letters*. Columbia University, 2015, σ. 4.

<sup>110</sup>Βλ. Riverso, Nicola. *ό.π.* σ. 5.

<sup>111</sup>Βλ. Magnoli, B. Giovanni. *ό.π.* σ. 55.

<sup>112</sup>Βλ. Weintritt, April Danielle. "Pulci's Transgressive Poetry and Two Sixteenth-Century Comedies." (2012), σ. 20.

<https://pdfs.semanticscholar.org/ace9/2abacba4539c1f6e66f6a96c3b5771611ec.pdf>.

<sup>113</sup>Βλ. Weintritt, April Danielle. *ό.π.*

**Temolo:** *Lo giudico*

*Una volpaccia vecchia*<sup>114</sup>.

Ο Iachelino σκιαγραφείται ως αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, αφού οι γνώμες και οι απόψεις των άλλων για εκείνον δεν συμφωνούν μεταξύ τους. Με τον αρνητικό χαρακτηρισμό του Temolo δεν συμφωνούν ούτε ο Fazio, αλλά ούτε και ο Cintio. Ο πρώτος θεωρεί ότι είναι ιδιαίτερα ευρυμαθής στις ελευθέρια τέχνες, «*in l'arti che si chiamano liberali*<sup>115</sup>», ενώ ο δεύτερος πιστεύει πως ο Negromante κατέχει όλες τις γνώσεις γύρω από τη μαντική τέχνη<sup>116</sup>.

Ο Temolo, ο υπηρέτης του Cintio, είναι ο μοναδικός από τα πρόσωπα του έργου ο οποίος δεν είναι απόλυτα πεπεισμένος για τις «ικανότητες» του μάγου. Προσεγγίζει και αναλύει με διεισδυτική ματιά την κοινωνία της εποχής του, αντικατοπτρίζοντας έτσι την οπτική του ποιητή, καθώς και την κριτική του στάση απέναντι στους συγχρόνους του οι οποίοι είναι ιδιαίτερα ευάλωτοι στην επιρροή μάγων και άλλων επιτήδειων απατεώνων. Και ενώ στον *Orlando furioso* αναδεικνύεται η αδυναμία των ανθρώπων απέναντι στο κυρίαρχο υπερφυσικό στοιχείο, στον *Negromante* το κωμικό στοιχείο βασίζεται στο γεγονός ότι οι άνθρωποι της κοινωνίας του 16<sup>ου</sup> αιώνα δεν είναι σε θέση να διακρίνουν τις ψευδείς και απατηλές καταστάσεις, οι οποίες όμως είναι έργο ανθρώπων και όχι υπερφυσικών δυνάμεων<sup>117</sup>. Ο μάγος έλκει τη «δύναμή του» από την ευπιστία των θυμάτων του, γι' αυτό και η «μαγική του τέχνη» -στην ουσία η εξαπάτηση και η γελοιοποίηση των άλλων- είναι ένα

---

<sup>114</sup>Βλ. Πράξη Α', Σκηνή 3<sup>η</sup>.

<sup>115</sup>Ο όρος «*arti liberali*» -σε αντιδιαστολή με τον όρο «*arti meccaniche*»- περιλαμβάνει κάθε είδους πνευματική δραστηριότητα, καθώς και τη γνώση που πηγάζει από αυτήν. Στην περίοδο του Μεσαίωνα περιελάμβανε τους εξής τομείς: Trivio (γραμματική, διαλεκτική, ρητορική) και Quadrivio (αριθμητική, γεωμετρία, μουσική, αστρονομία). Αυτή η διάκριση των γνωστικών πεδίων, ήδη γνωστή στους Ρωμαίους, αποδίδεται στους πυθαγόρειους ή κατ' άλλους στον Πλάτωνα ή τον Αριστοτέλη.

Βλ. [http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali_%28Dizionario-di-filosofia%29/)

<sup>116</sup>Βλ. Ansani, Antonietta. ό.π. σσ. 74-75.

<sup>117</sup>Βλ. Weintritt, April Danielle. ό.π. σσ. 18-19.

μοτίβο που προκαλεί το γέλιο στον θεατή<sup>118</sup>. Η Alice Bragato αναφέρει πως η μαγεία χρησιμοποιείται συχνά για να προκαλέσει το γέλιο, ιδίως στις περιπτώσεις -όπως εκείνη του Iachelino- όπου ο τσαρλατάνος μάγος εκμεταλλεύεται την ευπιστία των άλλων<sup>119</sup>.

Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός πως ο μάγος είναι Εβραίος, καθώς η μαγεία και οι Εβραίοι είναι στενά συνδεδεμένοι ήδη από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα, την περίοδο δηλαδή που αρχίζει η εμμονή με το κυνήγι των μαγισσών<sup>120</sup>. Ο Riccardo Calimani στη μελέτη του για την ιστορία των προκαταλήψεων σε βάρος των Εβραίων επισημαίνει πως «οι μάγισσες και οι Εβραίοι θεωρούνται όργανα του Σατανά και συνωμοτούν για να καταστρέψουν τον χριστιανικό κόσμο». Οι συναντήσεις των μαγισσών ονομάζονται *συναγωγές* ή *shabbat* (παρήχηση του εβραϊκού Σαββάτου) και πολλές πρακτικές μαγείας αποδίδονται και στους δύο χωρίς διάκριση<sup>121</sup>. Συνεπώς θεωρείται απόλυτα «φυσιολογική<sup>122</sup>» η σύνδεση της μαγείας με την εβραϊκή

---

<sup>118</sup>Βλ. Bragato, Alice. *La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini fra Commedia dell'Arte, poesia e teatri per musica*. Università di Bologna, 2013, σ. 133 και σημ. 261.

<http://amsdottorato.unibo.it/5898/>

<sup>119</sup>Δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε -επισημαίνει η Bragato- την ιδιαίτερα συχνή χρήση του θέματος της μαγείας στη συλλογή κωμωδιών με τίτλο *Teatro delle Favole Rappresentative* του Flaminio Scala, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την κωμωδία *Flavio finto negromante*. Βλ. ό.π. σ. 133 και σημ. 261.

Όσον αφορά τη σύνδεση της μαγείας με τους Εβραίους μία σύντομη αναφορά υπάρχει στο έργο *Donna di garbo* του Κάρλο Γκολντόνι. Ο συγγραφέας καυτηριάζει ορισμένους Εβραίους οι οποίοι περηφανεύονται πως δήθεν κατέχουν την απόκρυφη, μυστικιστική παράδοση της Καμπάλα, ενώ στην ουσία ασκούν κάποιες αφελείς πρακτικές «μαντικής» τέχνης. Βλ. Fortis, Umberto. "Carlo Goldoni e i Banchi Del Ghetto Nuovo." *Hadashoth, mensile C.E.V.* (2013): 1-2.

[https://www.academia.edu/6996508/Carlo\\_Goldoni\\_e\\_i\\_banchi\\_del\\_Ghetto\\_Nuovo](https://www.academia.edu/6996508/Carlo_Goldoni_e_i_banchi_del_Ghetto_Nuovo)

<sup>120</sup>Η πρώτη μαρτυρία που διαθέτουμε για δίκη μάγισσας τοποθετείται στα 1335 στην Τουλούζη, όταν πάπας ήταν ο Βενέδικτος ΙΒ'. Το 1337 ο ιεροεξεταστής Nider δίνει την πρώτη σαφή περιγραφή των «μαγισσών» και των «εγκλημάτων» τους έτσι ώστε ο «κίνδυνος» να είναι εύκολα αναγνωρίσιμος. Ως το 1404 η Αγία Έδρα είχε καταδικάσει με θάνατο στην πυρά περίπου 3.000 «μάγισσες». Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia degli ebrei italiani, dalle origini al XV secolo*. Vol. I. Milano: Mondadori, 2013, σ. 250.

<sup>121</sup>Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei*. ό.π. σ. 75.

<sup>122</sup>Βέβαια, η σύνδεση μαγείας, νεκρομαντείας και Εβραίων δεν είναι τόσο αυτονόητη, αλλά μάλλον αυθαίρετη. Ας αναλογιστούμε πως στην Παλαιά Διαθήκη -όπως για παράδειγμα αναφέρεται στο *Λευιτικόν* και το *Δευτερονόμιο*- είναι ιδιαίτερα αυστηρή η καταδίκη τους.



καταγωγή και τη θρησκεία του Iachelino με αποτέλεσμα ο Ariosto να δημιουργεί έναν ήρωα αληθοφανή, με όλα τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά, τα τόσο αναγνωρίσιμα και αποδεκτά από τους συγχρόνους του<sup>123</sup>.

Με αφορμή την προηγούμενη αναφορά στον εβραϊκής καταγωγής προσωπικό γιατρό του Πάπα Λέοντα Γ', Bonetto de Latis, θα πρέπει να εστιάσουμε και στην ιδιότητα του γιατρού σε συνδυασμό με εκείνη του μάγου, στην περίπτωση που αυτές ανήκουν σε Εβραίο. Καθολικοί μοναχοί και ιεροκήρυκες όπως ο Bernardino da Siena διακήρυσσαν ότι οι Εβραίοι γιατροί επεδίωκαν να βλάψουν τη ζωή και την υγεία των Χριστιανών ασθενών τους, όπως αντίστοιχα οι τοκογλύφοι εποφθαλμιούσαν τα εδάφη και τα αγαθά τους. Δεδομένου ότι στο μακρινό παρελθόν οι γιατροί ήταν και μάγοι, στον μεσαίωνα ήταν διαδεδομένη η ιδέα πως οι γνώσεις και οι δυνάμεις των Εβραίων γιατρών πηγάζουν από τον διάβολο<sup>124</sup>.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί πολλές είναι λοιπόν οι ιδιότητες του *negromante*: φιλόσοφος, γιατρός, μάγος, αστρολόγος, εξορκιστής πνευμάτων<sup>125</sup>. Διαφορετικές και οι ερμηνείες σχετικά με το πρόσωπο το οποίο αποτελεί την έμπνευση για τον Iachelino: είναι ο λάτρης της αστρολογίας πάπας Λέων Γ', ή ο Εβραίος -με φήμη αστρολόγου- γιατρός του; Το βέβαιο όμως είναι ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί έναν ήδη γνωστό και παγιωμένο τύπο, αυτόν του Εβραίου στο πρόσωπο του οποίου συνδυάζονται οι παραπάνω «ιδιότητες». Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο Ariosto μάλλον με σχετική συμπάθεια σκιαγραφεί τον πρωταγωνιστή του. Δεν μπορούν οι θεατές να μην του αναγνωρίσουν ικανότητες όπως η πειθώ, η

---

Κάθε είδους μαγεία όχι μόνο θεωρείται βαρύτερο αμάρτημα, αλλά και αξιόποινη πράξη για την οποία η τιμωρία είναι θάνατος δια λιθοβολισμού. Βλ. Alocco, Luciana. ό.π. σ. 53.

<sup>123</sup>Βλ. Jütte, Daniel. ό.π. σ. 33.

<sup>124</sup>Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia degli ebrei italiani, dalle origini al XV secolo*. ό.π. σ. 482.

<sup>125</sup>Η Antonietta Ansani εκφράζει την άποψη ότι η σύγχυση γύρω από τις πολλές και διαφορετικές ιδιότητες του Iachelino είναι ιδιαίτερα σημαντική γιατί αντανάκλα τις συζητήσεις των νεοπλατωνικών φιλοσόφων στην περίοδο της Αναγέννησης σχετικά με τη σημασία της αστρολογίας και της λευκής μαγείας σε αντιδιαστολή με τη δαιμονική μαντεία η οποία συνδέεται με την επίκληση πονηρών πνευμάτων. Βλ. Ansani, Antonietta. ό.π. σ. 74.

ετοιμότητα, η οξυδέρκεια στην επίτευξη των δόλιων σχεδίων του. Εξάλλου ο Iachelino είναι πρόσωπο μέσω του οποίου ο Ariosto διακωμωδεί και καυτηριάζει την κοινωνία της εποχής του. Ένα άτομο το οποίο παρόλο που ανήκει στο περιθώριο της κοινωνίας -και μάλιστα «με τη διπλή ιδιότητα του Εβραίου και του εξόριστου<sup>126</sup>»- επιδεικνύει αξιοθαύμαστη αυτοπεποίθηση, γνωρίζει σε βάθος την ανθρώπινη ψυχολογία και μπορεί με αποτελεσματικό τρόπο να εξαπατά, να εκμεταλλεύεται και να γελοιοποιεί εκείνους που ανήκουν όχι μόνο στα εύπορα, αλλά και στα λιγότερο προνομιούχα κοινωνικά στρώματα. Παρόλα αυτά, όσον αφορά την τύχη του Iachelino στο τέλος της κωμωδίας δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι είναι Εβραίος και προφανώς δεν θα ήταν δυνατόν να του επιτραπεί κανενός είδους θρίαμβος, καμία τελική νίκη· γι' αυτό ο συγγραφέας ανατρέπει τη δραματουργική παράδοση σύμφωνα με την οποία οι πανούργοι ήρωες -όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στις κωμωδίες *La mandragola* και *La Calandria*- τελικά επιτυγχάνουν τον σκοπό τους<sup>127</sup>.

Παρόλο που δεν θα είναι εύκολο να αναγνωρίσουμε στον ποιητή σαφείς προθέσεις αντισημιτικού κηρύγματος, ο πανούργος και σκληρός Iachelino, προφανώς αντικατοπτρίζει και διατηρεί ζωντανή στη μνήμη των θεατών τη στερεοτυπική αντισημιτική εικόνα που είχαν διαδώσει οι Καθολικοί ιεροκήρυκες οι οποίοι αποκαλούσαν τους Εβραίους «*vulpi et servi del dyavolo*» (Cherubino da Spoleto), «*rapacissimi lupi*» (Bernardino da Siena), «*rabbiosi cani*» (Andrea da Faenza)<sup>128</sup>. Εν κατακλείδι, ο Εβραίος είτε ως τοκογλύφος, είτε ως αγύρτης, εκμεταλλεύεται και εξαπατά τους Χριστιανούς, γι' αυτό και η τιμωρία του δεν προκαλεί καμία έκπληξη, καθώς θεωρείται μάλλον αναμενόμενη. Αυτή ήταν άραγε η τελική εντύπωση που άφηνε ο *Negromante* στους θεατές της κωμωδίας το 1529 στη Φεράρα;

---

<sup>126</sup>Βλ. Sutton, Violetta Alexandra. ό.π. σ. 90.

<sup>127</sup>Βλ. Feinstein, Wiley. ό.π. σ. 111.

<sup>128</sup>Βλ. Toaff, Ariel. *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*. ό.π. σ. 153.

Εβραίοι έμποροι  
στην κωμωδία  
του Giovan Battista Andreini  
*Lo Schiavetto*



Πηγή φωτογραφιών:  
<https://www.gonnelli.it/it/asta-0023-2/andreini-giovanni-battista-lo-schiavetto-com.asp>

## Εβραίοι έμποροι στην κωμωδία του Giovan Battista Andreini

### *Lo Schiavetto*

Ο Giovan Battista Andreini<sup>129</sup> γεννήθηκε το 1576 (αν και υπάρχουν μελετητές που προτείνουν ως ημερομηνίες γέννησης το 1578 ή το 1579) στη Φλωρεντία και πέθανε το 1654 στο Ρέτζιο Εμίλια. Η ζωή του ήταν στενά συνδεδεμένη με το θέατρο, καθώς ήταν ο πρωτότοκος γιος ενός ιδιαίτερα διάσημου θεατρικού ζευγαριού της εποχής, της Isabella Canali<sup>130</sup> και του

---

<sup>129</sup>Υλικό για τη ζωή και την εργογραφία του συγγραφέα, αντλήσαμε κυρίως από το άρθρο του Fabrizio Legger "Giovan Battista Andreini: l'infaticabile scrittore della Commedia dell'Arte", αλλά και από το άρθρο της Franca Angelini Frajese για τον Andreini, το οποίο αποτελεί λήμμα του λεξικού *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 3 (1961)*, διαθέσιμο σε ηλεκτρονική μορφή στον ιστότοπο της εγκυκλοπαίδειας Treccani.

Βλ. Legger, Fabrizio. "Giovan Battista Andreini: l'infaticabile scrittore della Commedia dell'Arte" <http://www.postremovate.com/articoli.htm#Andreini>

και Angelini Frajese, Franca. "ANDREINI, Giovan Battista"

[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario_Biografico)/)

<sup>130</sup>Ο Giovan Battista ήρθε τον κόσμο στη διάρκεια μιας περιόδου των γονιών του. Η Isabella δεν υπήρξε μόνο η πιο διάσημη ηθοποιός της Commedia dell'Arte της εποχής της (ερμηνεύοντας το ρόλο της *innamorata*), αλλά και αξιόλογο λογοτεχνικό ταλέντο· ήταν μάλιστα ανάμεσα στις λίγες γυναίκες οι οποίες έγιναν δεκτές στην Accademia degli Intenti της Παβίας. Περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Isabella Canali στην -αφιερωμένη στις γυναίκες συγγραφείς της Ιταλίας- ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου του Σικάγο:

<https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0003.html>

Η Isabella Canali ερμήνευε με ιδιαίτερη επιτυχία τον τύπο της κοκέτας Fiammetta. Ήταν ιδιαίτερα προικισμένη ηθοποιός και μπορούσε μάλιστα να ερμηνεύει με εξαιρετική ευχέρεια ακόμη και ανδρικούς ρόλους (και όχι μόνο ρόλους γυναικών μεταμφιεσμένων σε άνδρες). Άσκησε μεγάλη επίδραση στον γιο της και του μετέδωσε το ενδιαφέρον της για τους ρόλους γυναικών μεταμφιεσμένων σε άνδρες. Είναι χαρακτηριστικό ότι προς το τέλος της ζωής του ο Andreini γράφει μια επιστολή στην οποία διηγείται τη ζωή του και την υπογράφει ως "Lelio, figlio d' Isabella." Βλ. Snyder, R. Jon, ed. *Love in the Mirror: A bilingual edition*. Toronto: Iter, 2009. σσ. 2-3 και επίσης Σολομός, Αλέξης. "Commedia dell'arte. Η παντοκρατορία του ηθοποιού." *Θέατρο*. 22 (Ιούλιος - Αύγουστος 1965), σ. 16.

Στο βιογραφικό λεξικό του ο Francesco Saverio Quadrio, στο λήμμα για τον Andreini, τον αναφέρει συνοπτικά ως εξής: "Giovan Battista Andreini, detto Lelio in Commedia, Fiorentino di patria, Accademico Spensierato, Comico Fedele, e figliuolo della celebre Isabella Andreini [...]"

Βλ. Quadrio, Francesco Saverio. *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*. Vol. 3. Milano: Francesco Agnelli, 1774, σσ. 320-321.

Για την προσωπικότητα της Isabella Andreini, βλ. επίσης Martell, Laura Jean. *L'attrice come immagine pubblica: Le strategie di tre attrici del XVI e XVII secolo*. Washington, D.C.: Georgetown University, 2016, σσ. 11-52.

Francesco Andreini<sup>131</sup>, οι οποίοι ήταν μέλη του θιάσου των Gelosi που διηύθυνε ο Flaminio Scala<sup>132</sup>.

Στη Μπολόνια διδάχθηκε ανθρωπιστικές, αλλά και θετικές επιστήμες, και ανέπτυξε από νωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία. Αναπόφευκτα -παρόλο που οι γονείς του επιθυμούσαν να ακολουθήσει το επάγγελμα του δικηγόρου<sup>133</sup>- ήταν μεγάλη η έλξη που ασκούσε πάνω του το θέατρο και έτσι εντάχθηκε και εκείνος στον θίασο των Gelosi ερμηνεύοντας το ρόλο του *innamorato* με τα ονόματα Lelio ή Florindo. Σε νεαρή ακόμη ηλικία έγραψε τα πρώτα του *canovacci* για παραστάσεις της *Commedia dell'Arte*, αλλά το είδος το οποίο πραγματικά τον γοήτευε ήταν η τραγωδία<sup>134</sup>.

Το 1601 δημιούργησε το δικό του θίασο, τους Fedeli, αναζητώντας περισσότερη καλλιτεχνική αυτονομία και επιδιώκοντας μεγαλύτερη εξέλιξη στον τομέα της κωμωδίας, χωρίς την καταπίεση που ασκούσε ένας κωμικός αυθεντία, όπως ήταν ο Flaminio Scala. Το γεγονός αυτό έδωσε ώθηση στον δημιουργικό του οίστρο και έτσι στο διάστημα μιας πεντηκονταετίας συνέγραψε κωμωδίες, βουκολικά και θρησκευτικά δράματα, τραγωδίες, τραγικωμωδίες, μελοδράματα, έπη με δραματικό ή θρησκευτικό χαρακτήρα. Τα έργα αυτά του προσέφεραν αναγνώριση και φήμη σε ολόκληρη την Ευρώπη<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup>Ο Francesco Andreini έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής ερμηνεύοντας τον ρόλο του *Capitan Spavento*. Εκτός από εξαιρετικός ηθοποιός υπήρξε λόγιος με ευρεία κλασική παιδεία, γλωσσομαθής, διακεκριμένος ποιητής, μουσικός και συγγραφέας. Βλ. Angelini Frajese, Franca. ό.π.

<sup>132</sup>Ο Flaminio Scala -συνομήλικος του Andreini, και μετέπειτα θιασάρχης των *Confidenti*- ερμήνευε το ρόλο του *Innamorato* με το όνομα Flavio. Το 1611 δημοσίευσε το *Il teatro delle favole rappresentative*, μια συλλογή από πενήντα *canovacci*, δίνοντας -μέσω της έκδοσης αυτής- αξία σε ένα «ταπεινό εργαλείο εργασίας». Βλ. Alonge, Roberto. ό.π. σ. 68, και Σολομός, Αλέξης ό.π. σ. 16.

<sup>133</sup>Βλ. Snyder, R. Jon ό.π. σ. 2.

<sup>134</sup>Την πρώτη του τραγωδία -η οποία είχε τίτλο *Florinda* και εκδόθηκε το 1604- ο συγγραφέας την αφιέρωσε στη σύζυγό του, Virginia Ramponi, η οποία ήταν επίσης ηθοποιός στο θίασο των Gelosi. Βλ. Legger, Fabrizio. ό.π.

<sup>135</sup>Ο Andreini ήταν μέλος της φλωρεντινής Ακαδημίας των *Spensierati*, στην οποία μάλιστα αφιέρωσε το ποίημα του *La Divina Visione*. Βλ. Angelini Frajese, Franca. ό.π.

Το 1611 οι Fedeli πραγματοποιούν μια μεγάλη περιοδεία και δίνουν παραστάσεις στη Φλωρεντία, στο Μιλάνο και στη Μπολόνια. Στο Μιλάνο το 1612 ο Andreini εκδίδει την κωμωδία του *Lo Schiavetto*<sup>136</sup>, οι παραστάσεις της οποίας γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία σε πολλές ιταλικές πόλεις. Το 1613, ενώ περιοδεύει με τον θίασό του στη Γαλλία, ο Andreini καταλαμβάνεται από θρησκευτική κρίση, βλέπει οράματα, στρέφεται στη μελέτη της Αγίας Γραφής και των έργων των Πατέρων της Εκκλησίας, εγκαταλείπει τα έργα με κωμικό και κοσμικό χαρακτήρα και στρέφεται σε θρησκευτικά θέματα<sup>137</sup>. Ωστόσο το 1619, η φάση αυτή ολοκληρώνει τον κύκλο της και ο συγγραφέας επιστρέφει στις κωμωδίες, γράφοντας τα έργα *La Venetiana* και *Lelio bandito*. Ξαναφεύγει για περιοδείες στη Γαλλία, όπου παραμένει ακόμη εξαιρετικά δημοφιλής. Στη γαλλική πρωτεύουσα συγγράφει -ειδικά για την Αυλή- και στη συνέχεια εκδίδει τέσσερις καινούργιες κωμωδίες<sup>138</sup> οι οποίες τυγχάνουν θερμής υποδοχής από το κοινό.

---

<sup>136</sup>Η Paola Bertolone επισημαίνει πως υπάρχουν τέσσερις εκδόσεις του *Lo Schiavetto*: 1<sup>η</sup>) 26 Σεπτεμβρίου 1612, Μιλάνο, εκδότης Pandolfo Malatesta. 2<sup>η</sup>) 6 Οκτωβρίου 1612, Μιλάνο, εκδότης Pandolfo Malatesta. 3<sup>η</sup>) 1620, Βενετία, εκδότης Giovan Battista Ciotti. Το κείμενο της συγκεκριμένης έκδοσης διαφέρει σε αρκετά σημεία ως προς τη διατύπωση και επίσης είναι πιο εκτενές σε σύγκριση με την προηγούμενη έκδοση. 4<sup>η</sup>) 1621, Βενετία, χωρίς όμως καμία αναφορά σε όνομα εκδότη. Βλ. Bertolone, Paola. "Jewish languages and jewish characters in Giovan Battista Andreini's *Lo Schiavetto*." *Jewish Theatre: A Global View*. Ed. Nahshon, Edna. Leiden Boston: BRILL, 2009, σ. 101.

Η 1<sup>η</sup> έκδοση είναι αφιερωμένη στον κόντε Ercole Pepoli, η 2<sup>η</sup> στον κόντε Alessandro Striggio. Βλ. Cascetta, Annamaria & Carpani, Roberta, ed. *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*. Milano: Vita e Pensiero, 1995, σ. 292 και σημ. 117.

Η 3<sup>η</sup> έκδοση είναι αφιερωμένη στον Girolamo Priuli, γιο του δόγη Antonio Priuli ("*all' illustris s. sig. Girolamo Priuli meritissimo figliuolo della sua Serenità*"). Βλ. το ψηφιοποιημένο αντίτυπο της έκδοσης στον ιστότοπο [archive.org/details/image245aTeatroOpal](http://archive.org/details/image245aTeatroOpal). Στο διαδίκτυο εντοπίσαμε μια ακόμη έκδοση της κωμωδίας (Παρίσι 1613, εκδότης Carlo Chappellain). Στην προμετωπίδα του βιβλίου το όνομα του συγγραφέα (Gio. Battista Andreini) συνοδεύεται από τον προσδιορισμό "*Comico Fedele detto Lelio*" και αφιέρωση στον ιππότη Cricchi. Ακολουθεί μεν το κείμενο της αφιέρωσης στον Cricchi (με ημερομηνία 15<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1613), παράλληλα όμως, συμπεριλαμβάνεται και το κείμενο της αφιέρωσης από τον Pandolfo Malatesta στον κόντε Alessandro Striggio (με ημερομηνία 6<sup>η</sup> Οκτωβρίου 1612), όπως ακριβώς στην 2<sup>η</sup> έκδοση. Βλ. <https://play.google.com/books/reader?id=c15IAAAAcAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=el&pg=GBS.PP4>

<sup>137</sup>Έργα της περιόδου αυτής είναι τα θρησκευτικά δράματα *L'Adamo*, *La Maddalena*. Βλ. Legger, Fabrizio. ό.π.

<sup>138</sup>Πρόκειται για τα έργα *La Sultana*, *La Ferinda*, *Amor nello Specchio*, *Li duo Leli simili*. Βλ. ό.π.

Επιστρέφοντας στην Ιταλία συνεχίζει τη συγγραφή κωμωδιών (*Le due commedie in una commedia* και *La campanaccia*), αλλά και ποιητικών συνθέσεων θρησκευτικής πνοής (*La Divina Visione* και *La Tecla*). Θρίαμβο γνωρίζουν οι κωμωδίες του στη Βενετία. Όμως ο τοπικός κλήρος τις καταδικάζει εξαιτίας των ερωτικών υποθέσεων στην πλοκή, ωστόσο εξαίρει τα δραματικά και ποιητικά του έργα με θρησκευτικό περιεχόμενο. Ο Andreini επισκέπτεται ξανά τη Γαλλία όπου συγγράφει το έργο *Tre Ragionamenti, ovvero il Teatro Celeste*· πρόκειται για τρεις διαλόγους σε λόγιο ύφος, προς υπεράσπιση της ιταλικής κωμωδίας. Όμως, επειδή και εκεί δέχεται επιθέσεις από κληρικούς και ηθικολόγους εγκαθίσταται στην Πράγα και αργότερα στη Βιέννη. Το 1630 επιστρέφει στην Ιταλία όπου η σύζυγός του πεθαίνει εξαιτίας της επιδημίας πανώλης, γεγονός το οποίο τον καθιστά εσωστρεφή και ανανεώνει το ενδιαφέρον του για τα θρησκευτικά θέματα<sup>139</sup>. Ερωτεύεται όμως -και στη συνέχεια παντρεύεται- μια νεαρή ηθοποιό του θιάσου του, την Virginia Rotari (η οποία ερμήνευε τον ρόλο της *innamorata*, με το όνομα Lidia)· έτσι, με ανανεωμένη διάθεση γράφει τις δύο επίσης επιτυχημένες κωμωδίες *La Rosella* και *Li duo baci*, το βουκολικό παραμύθι *L'Ismenia* και την ποιητική σύνθεση *L'Olivastro*. Τα επόμενα χρόνια συνεχίζει τα ταξίδια μεταξύ Γαλλίας και Ιταλίας. Μια ερωτική του ατασθαλία προκαλεί κρίση στο γάμο του, ώσπου το 1652 αποφασίζει να εγκαταλείψει το θέατρο<sup>140</sup> και αποσύρεται στη Μάντοβα ως το θάνατό του το 1654.

Ο τόσο επιτυχημένος θεατρικός συγγραφέας, ηθοποιός και λογοτέχνης είναι πλέον σχεδόν ξεχασμένος, καθώς τα έργα του δεν εκδίδονται και φυσικά δεν παίζονται. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η κωμωδία *Lo Schiavetto* η οποία συμπεριλαμβάνεται στην έκδοση *Commedie dei*

---

<sup>139</sup>Προϊόν της περιόδου αυτής είναι το θρησκευτικό έπος *Il Penitente alla Santissima Vergine del Rosario*. Βλ. Legger, Fabrizio. ό.π.

<sup>140</sup>Η τελευταία είδηση που αφορά τη θεατρική δραστηριότητα του Andreini σχετίζεται με την παράσταση του έργου του *Maddalena lasciva e penitente* το 1652 στο Μιλάνο, η οποία γνώρισε θριαμβευτική επιτυχία. Βλ. Angelini Frajese, Franca. ό.π.



*comici dell'arte*<sup>141</sup>. Η Paola Bertolone, επιχειρώντας τη δική της ερμηνεία για το γεγονός, επισημαίνει πως οι κριτικοί λογοτεχνίας παραδοσιακά θεωρούν μικρής αξίας τα θεατρικά έργα τα οποία έχουν γράψει ηθοποιοί, καθώς θεωρούν ότι οι συγγραφείς τους δίνουν μεγαλύτερη σημασία σε ένα ύφος γραφής το οποίο ανταποκρίνεται κυρίως στις ανάγκες της σκηνικής αναπαράστασης, εγκαταλείποντας συνεπώς κάθε φιλοδοξία να προσδώσουν λογοτεχνική αρτιότητα στο πόνημά τους. Εν κατακλείδι, θεωρούν πως το προβάδισμα δίνεται περισσότερο στη δράση, στην αναπαράσταση και όχι τόσο στο κείμενο<sup>142</sup>.

Η υπόθεση<sup>143</sup> της -αποτελούμενης από πέντε Πράξεις- κωμωδίας<sup>144</sup> *Lo Schiavetto* εκτυλίσσεται στο Πέζαρο<sup>145</sup> όπου καταφθάνει με τους υπηρέτες του ο πλούσιος Nottola, ο οποίος -προσποιούμενος τον πρίγκιπα- συναντά έναν ηλικιωμένο ευγενή, τον Alberto. Προσφέροντάς του πλούσια δώρα προσπαθεί να επιτύχει ένα πολυπόθητο συνοικέσιο, δηλαδή να παντρευτεί την κόρη του Alberto, Prudenza. Η κοπέλα δεν μπορεί να παρακούσει τον πατέρα της, παρόλο που είναι ερωτευμένη με τον ευγενούς καταγωγής, αλλά φτωχό Orazio. Επίσης την πολιορκεί και ένας άλλος -επίσης φτωχός- ευγενής, ο Fulgenzio. Στην Α΄ Πράξη οι δύο μνηστήρες μεταμφιέζονται σε

---

<sup>141</sup>Βλ. Falavolti, Laura, ed. *Commedie dei comici dell' arte*. Torino: UTET, 1982. Η Falavolti δημοσίευσε τη 2<sup>η</sup> από τις τέσσερις εκδόσεις του έργου, εκείνη της 6<sup>ης</sup> Οκτωβρίου 1612 στο Μιλάνο. (Την έκδοση αυτή χρησιμοποιεί η Paola Bertolone στο άρθρο της.) Βλ. Bertolone, Paola. ό.π. σ. 102.

<sup>142</sup>Στις Οδηγίες για την 5<sup>η</sup> Σκηνή της Α΄ Πράξης ο Andreini σημειώνει: "*In questa scena non accaderà che tutto quello che si nomina si veda...*", δηλαδή, δεν θα παρασταθούν όλα όσα λέγονται στο κείμενο. Βλ. Bertolone, Paola. ό.π. σ. 103.

<sup>143</sup>Βλ. ό.π. σ. 102.

<sup>144</sup>Τα αποσπάσματα του κειμένου που παρατίθενται στην ανάλυση του έργου προέρχονται από τη 2<sup>η</sup> έκδοση, η οποία είναι διαθέσιμη σε ψηφιακή μορφή στον ιστότοπο:

<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001590/bibit001590.xml>

<sup>145</sup>Στην πόλη ευημερούσε Εβραϊκή Κοινότητα τα μέλη της οποίας ασχολούνταν κυρίως με το εμπόριο. Μάλιστα, καθώς τα υφάσματα αποτελούσαν μια ιδιαίτερα επικερδή επιχείρηση, οι Εβραίοι συνεταιριζόμενοι με Χριστιανούς εμπόρους από το Μιλάνο και το Μπέργκαμο επένδυαν χιλιάδες φιορίνια στο εμπόριο μάλλινων, λινών και βαμβακερών υφασμάτων. Για την εμπορική και βιοτεχνική δραστηριότητα των Εβραίων στις περιοχές Umbria και Marche, βλ. το κεφάλαιο με τίτλο *Mercanti e artigiani*, στο Toaff, Ariel. *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*. ό.π. σσ. 242-254.

Εβραίους εμπόρους, για να καταφέρουν να μπουν στο σπίτι της αγαπημένης τους. Το τέχνασμα επιτυγχάνει, καθώς ο Alberto είχε καλέσει πολλούς Εβραίους εμπόρους<sup>146</sup>, για την οργάνωση της γαμήλιας γιορτής και την ετοιμασία πολυτελών καινούργιων, ενδυμάτων για όλους τους συμμετέχοντες.

Στη Β' Πράξη εκτυλίσσεται μια παράλληλη υπόθεση στην οποία πρωταγωνιστεί ο χαρακτήρας του Schiavetto. Πρόκειται στην πραγματικότητα για την Florinda (το ρόλο υποδύθηκε η σύζυγος του συγγραφέα, Virginia Ramponi<sup>147</sup>), μια νεαρή αριστοκρατικής καταγωγής -η οποία μεταμφιεσμένη σε Οθωμανό σκλάβο- αναζητά με εκδικητική διάθεση τον Orazio ο οποίος την αποπλάνησε και στη συνέχεια την εγκατέλειψε.

Εν τω μεταξύ, ο Nottola αλλάζει τα σχέδιά του και αποφασίζει να βοηθήσει τον Fulgenzio, ο οποίος του έχει ομολογήσει τον απελπισμένο έρωτά του για την Prudenza. Ακολουθεί πλήθος περιπετειών και παρεξηγήσεων -ο Orazio μάλιστα κινδυνεύει να χάσει τη ζωή του από την εκδικητική μανία της Florinda/Schiavetto- και τελικά στην Ε' Πράξη η υπόθεση έχει ευτυχή κατάληξη για όλους.

Οι μεταμφιεσμένοι αποκαλύπτουν την πραγματική τους ταυτότητα<sup>148</sup> και τα ερωτευμένα ζευγάρια σμίγουν ως εξής: η Prudenza με τον Fulgenzio, και η Florinda με τον Orazio<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup>Α' Πράξη, 8η Σκηνή:

**Nottola:** [...] *Voglio però mutarmi d' abiti; ditemi, sonovi Ebrei in questa città di Pesaro?*

**Alberto:** *Molti ve ne sono, signore.*

**Nottola:** *Sì? Or fate che venghino cinquanta o sessanta Ebrei, con nobilissimi e superbissimi panni per me e per la mia famiglia: [...]*

<sup>147</sup>Βλ. Jaffe-Berg, E. *Commedia dell' Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping 'Others'*. New York: Taylor & Francis, 2016, σ. 91.

<sup>148</sup>Εκτός από τη Florinda, ο αδελφός της, ο Lelio ήταν μεταμφιεσμένος σε ηθοποιό με το όνομα Facceto. Βλ. Bertolone, Paola. *ό.π.* σ. 102.

Όσον αφορά το εβραϊκό στοιχείο στο έργο, εκτός από τους τέσσερεις Εβραίους εμπόρους -Leon, Sensale, Caino και Scemoel- επίσης σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η μεταμφίεση των Fulgenzio και Orazio σε Εβραίους. Η ίδια η Prudenza αποκαλύπτει στον αγαπημένο της Orazio την επικείμενη επίσκεψη των Εβραίων υφασματοεμπόρων στο πατρικό της και του προτείνει το σχέδιο της μεταμφίεσης. Το δραματουργικό αυτό στοιχείο αναβαθμίζει την *scena all' ebraica*<sup>150</sup>, αφού δεν αποτελεί πλέον ένα ιντερμέδιο στο περιθώριο της κυρίως υπόθεσης, αλλά κατέχει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της.

**Prudenza:** *Impose questo principe che per vestir sé medesimo, e tutta la sua famiglia, si ritrovassero molti Ebrei, che carichi di belle vestimenta qui a casa venissero. Ora intendo che, per goder d'amore, ella non si sdegni di fingere uno di questi Ebrei; [...]*

**Orazio:** *Certo, che sola questa invenzione mi poteva far degno di ricevere così cari doni, poichè più è custodita questa sua entrata*<sup>151</sup> [...]

---

<sup>149</sup>Αναλυτικά τα πρόσωπα του έργου (Interlocutori) όπως μας τα παρουσιάζει ο συγγραφέας είναι τα εξής: Schiavetto, poi Florinda, sorella di Lelio / Rondone, tramendui da schiavi vestiti / Alberto, vecchio ricco e avaro / Prudenza, figliola / Nottola, finto conte, guercio e gobbo / Rampino, amico / Grillo, Cicala, fanciulli / Scrocchi / Paggio / Fulgenzio, Orazio, innamorati rivali e poveri / Facceto, finto comico; nel fine, Lelio fedele, fratello di Florinda / Solfanello, servo / Bargello / Sbirri / Scemoel, Caino, Lion, Sensale, Ebrei / Belisario, Vecchio decrepito e gioieliere / 4 Facchini / Succiola, albergatrice fiorentina, alla fiorentina vestita / Sonatori, da pastori vestiti.

Βλ. <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001590/bibit001590.xml&chunk.id=d6958e202&toc.depth=1&toc.id=&brand=newlook>

Επισημαίνουμε ότι στην -αναθεωρημένη, όπως προαναφέρθηκε- έκδοση του 1620 στη Βενετία τα πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται από το συγγραφέα με τρόπο διαφορετικό. Για παράδειγμα οι Grillo και Cicala συμπεριλαμβάνονται στους Scrocchi, τους μπράβους του Nottola, των οποίων μάλιστα τα -κωμικά- ονόματα αναφέρονται: Lucertola, Nespolo, Testuggine, Tarantola, Trigolo. Επίσης όσον αφορά τους τέσσερεις αχθοφόρους δίνεται το όνομα του επικεφαλής τους, του Sandrino. Βλ. Andreini, Giov. Battista. *Lo schiavetto*. Venezia: Stamperia di G.B. Ciotti, 1620, σ. 14.

<sup>150</sup>Με τον όρο «*scena all' ebraica*» αναφερόμαστε σε σύντομες σκηνές με πρωταγωνιστές Εβραίους χαρακτήρες, οι οποίες λειτουργούσαν ως κωμικά ιντερμέδια, χωρίς ιδιαίτερη σύνδεση με την κυρίως υπόθεση των έργων. Αποτελούν πολύ σημαντική πηγή όχι μόνο για τις ιταλοεβραϊκές διαλέκτους τις οποίες μιλούν οι Εβραίοι χαρακτήρες, αλλά και για τη μελέτη της καθημερινής ζωής των Εβραίων οι οποίοι ζουν πλέον κλεισμένοι στο γκέτο. Βλ. Baricci, Erica. ό.π. σ. 157.

<sup>151</sup>Β' Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή.

Ο Fulgenzio, εξοργισμένος από τη συμπεριφορά και την απόρριψη της Prudenza, ακούγοντας κρυφά το σχέδιό της, αποφασίζει να μιμηθεί τον Orazio. Μάλιστα, καθώς γνωρίζει ότι ο πατέρας της δεν θα τον δεχόταν για γαμπρό του λόγω της φτώχειας του, δεν έχει άλλη λύση παρά να μεταμφιεστεί σε Εβραίο έμπορο ώστε να καταφέρει να την πλησιάσει. Χρησιμοποιεί αυτό το τέχνασμα ώστε να κερδίσει τον έρωτα που η Prudenza ήταν διατεθειμένη να προσφέρει στον Orazio.

**Fulgenzio:** *Ah Prudenza imprudente, or t'avedrai, se così facile ti sarà il beffar il misero Fulgenzio! Tu, tu sarai la schernita, tu l'ingannata! [...] Io, io quegli sarò che, da ebreo vestito, quello rapirò che conceder volevi ad Orazio! [...] Duolmi d'usar questo termine, e vorrei certo sì chiederti al padre, ma so che se tu se' stata negata in consorte ad Orazio, per esser povero, ch'a me conceduta meno saresti, pur gentiluomo poverissimo anch'io essendo. Or sù<sup>152</sup>.*

Μοιάζει βέβαια να δυσανασχετεί<sup>153</sup> για τη μεταμφίεση<sup>154</sup> αυτή, αφού τη θεωρεί πολύ μεγάλη παραχώρηση για χάρη του Έρωτα.

---

<sup>152</sup>Β' Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>153</sup>Επίσης και ο Orazio ντυμένος πλέον Εβραίος -έκπληκτος για τον αριθμό των Εβραίων εμπόρων- εκφράζεται με ειρωνικά σχόλια αποκαλώντας τους «*turba*» δηλαδή «όχλο». Β' Πράξη. 10<sup>η</sup> Σκηνή:

**Orazio:** *Eccoti Orazio formato in ebreo. O corpo del mondo, è qui tutta la turba israelittica.*

<sup>154</sup>Μία ακόμη μεταμφίεση σε Εβραίο επί σκηνής υπάρχει και στο μουσικό ιντερμέδιο του Κάρολο Γκολντόνι με τίτλο *La Pelarina*. Πρόκειται για μια από τις μεταμφίεσεις της Volpiciona, μητέρας της Pelarina. Βλ. Goldoni, Carlo. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. I classici Mondadori. Ed. Giuseppe Ortolani. 2 ed. Vol. 10. Milano: A. Mondadori Editore, 1955.

Με αφορμή την αναφορά στο μουσικό ιντερμέδιο του Γκολντόνι να επισημάνουμε πως υπάρχουν επίσης και άλλα έργα τα οποία ανήκουν στο είδος του μουσικού/λυρικού θεάτρου και περιέχουν Εβραίους χαρακτήρες· θα μπορούσαν κάλλιστα να αποτελέσουν αντικείμενο μιας ξεχωριστής μελέτης. Αναφέρουμε για παράδειγμα την όπερα *L' ebreo* (1855) -του Giuseppe Apolloni, σε λιμπρέτο του Antonio Boni- η οποία αναφέρεται στην πολιορκία της Γρανάδας από τον στρατό του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας. Εβραίοι χαρακτήρες στο έργο είναι ο Issàchar και η κόρη του Leila.

Επίσης, στις «μαδριγαλικές» κωμωδίες *Amfiparnaso* (1597) και *Veglie di Siena* (1604) του συνθέτη από τη Μόντενα Orazio Vecchi, κυριαρχεί ο χαρακτήρας του Εβραίου Manovello και η σκωπτική περιγραφή της ζωής στο γκέτο. Βλ. <http://www.librettidopera.it/ebreo/ebreo.html> και <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/literature-other-modern-languages/italian-literature/italian-literature>

**Fulgenzio:** *Amor mi ha fatto diventar ebreo. [...] E fa in uno ch'io vesta questo abito da ebreo, intento solo (quando altro non sia) a viva forza di goder questa sprezzatrice di me, misero amante*<sup>155</sup>.

Το μοτίβο της δυσαρέσκειας για το γεγονός ότι αναγκάστηκαν να υποδυθούν τους Εβραίους επαναλαμβάνεται όταν οι δύο αντεραστές εκφράζουν την απογοήτευσή τους για την αποτυχία του σχεδίου τους. Ο Orazio παραπονείται ότι η τύχη δεν ήταν με το μέρος του, ενώ ο Fulgenzio φοβάται ότι ο αντίζηλός του πέτυχε με την αμοιβαία αγάπη εκείνο το οποίο αυτός επεδίωξε με την απάτη.

**Orazio:** *Orazio, infelice Tantalò amoroso. [...] Pur io era da ebreo vestito, pur io era vicino alla casa di Prudenza, pur io premeva la soglia di quella, pure quasi io era in casa. Ed ecco come fortuna, parca nel mio bene e prodiga ne' miei danni, fe' sì, ch'io non potessi tanto avanzarmi*<sup>156</sup>, [...]

**Fulgenzio:** [...] *Ecco, me misero, come il precorrere l'amante da ebreo vestito mi fe' poggiare al cielo d'amore con ali di vana speranza. [...] Ed ecco alfine come qui mi trovo con certa tema che Orazio abbia goduto quello, con reciproco amore, ch'io con inganno di goder sperava*<sup>157</sup>. [...]

Οι τέσσερεις Εβραίοι -όσον αφορά τις εμπορικές τους δραστηριότητες- παρουσιάζονται ιδιαίτερα ανταγωνιστικοί μεταξύ τους. Για παράδειγμα ο Leon δυσανασχετεί όταν διαπιστώνει ότι έχουν συγκεντρωθεί και άλλοι Εβραίοι έμποροι που κατευθύνονται στο σπίτι του Alberto. Λέγοντας μάλιστα «να τη ολόκληρη η Συναγωγή» βιάζεται να τους προλάβει, αφού γνωρίζει πολύ καλά πως «δεν υπάρχει στον κόσμο πάλι πιο φθονερή φυλή από τους Εβραίους»· στο σημείο αυτό, σε μια στιγμή «σκληρής αυτοκριτικής» ένας Εβραίος αναπαράγει ένα από τα παλαιότερα αντισημιτικά στερεότυπα! Η αναφορά στα αρνητικά αυτά στερεότυπα συνεχίζεται, αφού ο Leon

---

<sup>155</sup>Β' Πράξη, 5<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>156</sup>Δ' Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>157</sup>Δ' Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή.

καταφέρεται ενάντια στους ίδιους τους συμπατριώτες και ομόθρησκους του αποκαλώντας τους «φυλή αφορισμένη, καταδικασμένη, δαιμονισμένη».

**Leon:** [...] *ond'io n'ho portato carico questo saballo prima che altri di noi gli venda cosa alcuna, poiché non v'è razza al mondo più invidiosa della giudaica. Ma che vedo? Ecco qui tutta la sinagoga! O che siate maledetti più di quello che siete, razza scomunicata, dannata, indiavolata*<sup>158</sup>!

Η στερεοτυπική εικόνα των Εβραίων ενισχύεται από το γεγονός της απουσίας ατομικών χαρακτηριστικών και συμπεριφορών<sup>159</sup> αφού πρόκειται στην ουσία για χαρακτήρες επαναλαμβανόμενους και μονοδιάστατους, οι οποίοι στερούνται τα στοιχεία εκείνα τα οποία θα τους προσέδιδαν βάθος και αληθοφάνεια.

Όσον αφορά τα ονόματα των τεσσάρων Εβραίων εμπόρων αξίζει να δώσει κανείς ιδιαίτερη προσοχή στο Scemoel, καθώς τα Caino, Leon και Sensale δεν μοιάζει να έχουν κάποια ιδιαίτερη δραματουργική αξία. Εμφανίζεται με τέσσερις διαφορετικές μορφές -Scemoel, Simon, Scimison, Salomon- παρόλο που συγκεκριμένος χαρακτήρας δεν διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους Εβραίους. Το Scemoel παραπέμπει στην έννοια scemo (ανόητος)<sup>160</sup>, και μάλιστα όταν ο χαρακτήρας αναφέρεται στον εαυτό του στο α' πρόσωπο χρησιμοποιεί τον τύπο Scimison (Scimi - son), ενώ για το γ' πρόσωπο, χρησιμοποιεί τον τύπο Scemoel (Scemo - el). Με αυτήν την «τετραπλή εκδοχή» του Scemoel, στην οποία αντικατοπτρίζεται η τετράδα των Εβραίων, ο συγγραφέας επεδίωκε -μέσω της επανάληψης- ένα κωμικό αποτέλεσμα<sup>161</sup>.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η Σκηνή της συνάντησης των Εβραίων με τον Nottola, υποψήφιο αγοραστή τηςπραμάτειας τους, τον οποίο

---

<sup>158</sup>Β' Πράξη, 8<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>159</sup>Βλ. Bertolone, Paola. ό.π. σ. 109.

<sup>160</sup>Βλ. Jaffe-Berg, Erith. "After the laughter dies down; middle eastern 'foreigners' in the commedia dell' arte." *Scripta Mediterranea* XXIX (2008) σ. 47.

<sup>161</sup>Βέβαια και το «Caino» είναι προφανώς αρνητικά φορτισμένο, εξαιτίας του βιβλικού Κάιν. Βλ. Bertolone, Paola. ό.π. σ. 109.

συνοδεύουν οι μπράβοι του και ο φίλος του Rampino. Αφού οι Εβραίοι δέχονται ειρωνικά και προσβλητικά σχόλια, στο τέλος υφίστανται χτυπήματα, καθώς και την αρπαγή των εμπορευμάτων τους. Προφανώς ο Andreini καταγράφει συμπεριφορές όχι ασυνήθιστες στην κοινωνία της εποχής. Αρχικά ο Nottola ειρωνεύεται τον Leon στο άκουσμα του ονόματός του, αναφερόμενος στο λιοντάρι, τον βασιλιά των ζώων, ενώ στη συνέχεια τον διατάζει να απλώσει κατά γης όλα του τα εμπορεύματα. Το δισταγμό του εμπόρου ακολουθεί ένα ράπισμα, αλλά και απειλή ξυλοδαρμού σε περίπτωση ανυπακοής.

**Nottola:** *Com'è 'l tuo nome?*

**Leon:** *Leone.*

**Nottola:** *Re delle bestie, non è così?*

**Leon:** *Eh, so che vostra eccellenza burla.*

**Nottola:** *Che robba è questa, mostra un poco. Apri la cassa e getta qui ogni cosa.*

**Leon:** *Oh signore, vuole ch'io imbratti la robba?*

**Nottola:** *Do', furfante.*

**Leon:** *O signore, un mustaccione! Che vi feci?*

**Nottola:** *Ti farò ammazzare, ve' furfante, se tu non mi ubidisce. Getta lì quella robba<sup>162</sup>.*

Παρόμοια είναι και η συμπεριφορά του Nottola απέναντι στον Scemoel, καθώς το όνομά του δεν γίνεται κατανοητό παρά μόνο όταν εκείνος συστήνεται ως Simon. Ο Nottola τον επιπλήττει με ένα ειρωνικό λογοπαίγνιο, αποκαλώντας τον μάλιστα «razza di becco» παραπέμποντας στη ρατσιστική στερεοτυπική εικόνα του Εβραίου «με τη γαμψή μύτη». Εννοείται ότι επαναλαμβάνει τη διαταγή να απλώσει και εκείνος τα εμπορεύματά του, απειλώντας τον με μαστίγωμα.

**Nottola:** *Tu come ti chiami?*

---

<sup>162</sup>Β' Πράξη, 11<sup>η</sup> Σκηνή.

**Scemoel:** *Scemoel, Scemoel.*

**Nottola:** *Che?*

**Scemoel:** *Simon.*

**Nottola:** *Do', razza di becco, e non sapevi così dirmi alla prima, senza in Scemescionarmela? Vien qui; getta la tua robba qui ancor tu, e ve' non replicar parola, ché ti farò dar delle staffilate a cul nudo da cavaliere<sup>163</sup>.*

Τελικά, ο Nottola διατάζει τον Rampino και τους άντρες του να επιτεθούν στους Εβραίους και να αρπάξουν τα εμπορεύματά τους -τα οποία υπόσχεται να τους χαρίσει ως λάφυρα- ενώ εκείνος «θα απολαύσει το θέαμα» από το παράθυρο, καθοδηγώντας τους. Συνεπώς δεν τον ενδιαφέρει ηπραμάτεια των εμπόρων, αλλά σίγουρα οι βιαιοπραγίες εις βάρος των Εβραίων αποτελούν ένα «διασκεδαστικό θέαμα».

**Nottola:** *[...] E voi, paggi, e tu Rampino, [...] abbotinate, ché tutto vi dono, e dalla finestra vado a vedere il tutto.*

**Paggio:** *A Ebrei traditori! Addosso, compagni.*

[...]

**Scemoel:** *Fermatevi! A questa foggia?*

**Rampino:** *Sta' indietro furfante.*

**Sensale:** *Ah traditori.*

**Grillo:** *Giudeo ladro, sta' indietro.*

**Leon:** *Lasciate questa robba.*

[...]

**Nottola:** *O bella scaramuccia! Ah valent'uomini, così, così! menate delle mani, o così, o così! [...] In casa, in casa, in casa.*

**Rampino:** *Vittoria, vittoria, vittoria! Sù, tutti cridate: vittoria, vittoria, vittoria<sup>164</sup>!*

---

<sup>163</sup>B' Πράξη, 11<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>164</sup>B' Πράξη, 11<sup>η</sup> Σκηνή.



Η Erica Baricci υποστηρίζει πως Εβραίοι αναμειγμένοι σε φιλονικίες (όπως εκείνη ανάμεσα στους υφασματομπόρους και τους μπράβους του Nottola) αποτελούν χαρακτηριστικό θεατρικό μοτίβο<sup>165</sup> παγιωμένο πλέον το 1612, την εποχή συγγραφής μιας πραγματικής και ολοκληρωμένης κωμωδίας όπως το έργο *Lo Sciavetto*. Μόνο που στη συγκεκριμένη περίπτωση εξαιτίας του κωμικού χαρακτήρα του έργου δεν εντοπίζουμε ένα πραγματικό *casus belli*, αλλά απλώς οι άνδρες του Nottola παρακινούνται στο να κλέψουν τα εμπορεύματα των Εβραίων. Η Baricci επισημαίνει ότι «η κατάληξη σε ένα γενικευμένο χάος έμοιαζε να είναι πλέον αναπόφευκτη επιλογή για όποιον ήθελε να αναπαραστήσει στη σκηνή Εβραίους<sup>166</sup>».

Ο μονόλογος του *Sensale*<sup>167</sup> είναι ένα από τα σημαντικότερα σημεία του έργου, καθώς αποτελεί πηγή προβληματισμού για τον λειτουργικό του ρόλο, αλλά και για τις προθέσεις του συγγραφέα. Αρχικά ο *Sensale* -παρόλο που αρχικά διακηρύσσει την πίστη του στην ιουδαϊκή θρησκεία- καταφέρεται

---

<sup>165</sup>Πρόκειται για κωμικό μοτίβο σύνηθες σε παλαιότερες κωμωδίες και μουσικά ιντερμέδια, όπως π.χ. σε έργα των Giulio Cesare Croce και του προαναφερθέντος Orazio Vecchi. Ο Croce έγραψε κωμωδία με τον εύγλωττο τίτλο *Scaramuccia grandissima occorsa nuovamente nella città d' Ancona fra due ebrei per un' oca*. Βλ. Baricci, Erica. ό.π. σσ. 154.

Την αρνητική αυτή στερεοτυπική εικόνα -του φιλόνικου Εβραίου- εντοπίζουμε επίσης σε σκαπτικά ελληνικά δημοτικά τραγούδια των Επτανήσων όπως αυτό που λέγεται σε μικρά παιδιά, σαν ένα είδος παραμυθιού και το παραθέτει ο Σαμουήλ Μόρδος στο βιβλίο του για την Εβραϊκή Κοινότητα της Ζακύνθου :

Να σου πω ένα παραμύθι,  
το κουκί και το ρεβύθι,  
που μαλλώνανε οι Οβραίοι  
δύο κακοί μακελλαράιοι  
για ένα ψάρι, για ένα χέρι,  
για ένα κουτρολοκοπέλι.

Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ ό.π. σ. 65.

<sup>166</sup>Βλ. Baricci, Erica. ό.π. σσ. 156-157. Θα πρέπει να επισημανθεί πως γενικά οι καυγάδες και οι συμπλοκές αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα των *lazzi* της *Commedia dell'Arte*, των έντονων δηλαδή κωμικών επεισοδίων τα οποία παρεμβάλλονταν στη δράση χωρίς να επηρεάζουν την εξέλιξή της. Βλ. Miclachevski, Constantin. "Τα μυστικά της Κομμέντια. Η τέχνη της παράστασης." Μτφρ. Τάκης Δραγώνας. *Θέατρο*. 22 (Ιούλιος - Αύγουστος 1965).

<sup>167</sup>Το όνομα «*Sensale*» λειτουργεί επίσης ως λογοπαίγνιο, καθώς δηλώνει το επάγγελμα του εμπόρου. Η λέξη *sensale* σημαίνει τον ενδιάμεσο ανάμεσα σε πωλητή και αγοραστή στις εμπορικές συμφωνίες και κατ' επέκταση τον προξενιτή στα συνοικέσια. Προέρχεται από την αραβική λέξη *simsār*, η οποία με τη σειρά της αποτελεί μεταγραφή της περσικής λέξης *sapsār*. Βλ. <http://www.treccani.it/vocabolario/sensale/>

ενάντια στους ραβίνους, τους οποίους χαρακτηρίζει μεμψίμοιρους, αδαείς, ψεύτες. Παραδέχεται ότι τον ευχαριστεί ο αναπόφευκτος συγχρωτισμός με τους Χριστιανούς<sup>168</sup> τόσο σε επίπεδο κοινωνικής συναναστροφής, αλλά και όσον αφορά τις διατροφικές τους συνήθειες τις οποίες μάλιστα-μέσα από μια κωμική εκτενή αναφορά σε τρόφιμα και συνταγές- εξομολογείται ότι ακολουθεί, παρά τις εβραϊκές θρησκευτικές απαγορεύσεις. Το σημαντικότερο, όμως, μέρος του μονόλογου του είναι ο γεμάτος πικρία επίλογος. Ο Sensale εξομολογείται ότι ευχαρίστως θα αρνούνταν την εβραϊκή του ταυτότητα εξαιτίας των όσων υποφέρουν οι Εβραίοι, και αναρωτιέται για τη μοίρα και την πορεία του εβραϊκού λαού. Ποιο είναι λοιπόν το εκείνο το βαρύτατο αμάρτημά τους, το οποίο παραμένει πάντοτε ασυγχώρητο, στερώντας τους έτσι δικαιώματα, προνόμια, τιμές, πατρίδα, βασίλειο, καθιστώντας τους όχι μόνο μισητούς, περιφρονημένους, αλλά και θύματα διώξεων και εκτοπίσεων; Επισημαίνει μάλιστα το εξής οξύμωρο: τις δικές τους Γραφές ακολουθούν οι Χριστιανοί, των οποίων εντούτοις η συμπεριφορά απέναντι στους Εβραίους είναι τόσο σκληρή και απάνθρωπη.

**Sensale:** *Cànchero venga a chi crede più di me a questa razza guidaica, a questi Rabini arrabbiati, pieni di mormorazione, di falsità, e d'ignoranze [...] Tutto il dì non conversar con cristiani? né io trovo la più cara conversazione, poiché se non fossero questi, come viveremmo? Non mangiar con cristiani? ne troviamo il maggior gusto. [...] In somma i' mi voglio disgiudicare certo, certo, poiché il vederne così lebbrosi, così fetenti, con così brutti visi, così odiati, così privi di casa, di vitto, di religione, di reame, [...]. Ma ora, che diavolo di peccato è questo, che ne priva di non aver giamai perdono e che di tutte le grandezze ne dispoglia? e poi chi le possede? Chi séguita le bibie nostre? i nostri auttori più preclari? Il cristiano.*

---

<sup>168</sup>Βέβαια, ο Sensale δεν παύει να ανησυχεί για τη γνώμη των άλλων σε σχέση με την επαφή του αυτή με τους Χριστιανούς, στοιχείο το οποίο -σε συνδυασμό με τον εμμονικό τρόπο με τον οποίο κατηγορεί τη θρησκευτική ηγεσία- μας δίνει την εικόνα ενός χαρακτήρα που αυτοπαρωδείται. Βλ. Jaffe-Berg, Erith. ό.π. σ. 48.

[...] *e colui che n'è in disgrazia, de' favori vien privato, da tutta la corte, da tutta la città odiato, anzi dallo Stato sbandito*<sup>169</sup>, [...]

Ο Maurizio Rebaudengo<sup>170</sup> χαρακτηρίζει τον μονόλογο αυτό ως το πιο σημαντικό δείγμα του ρεαλιστικού προσανατολισμού της συγκεκριμένης κωμωδίας, καθώς ο Sensale προβαίνει σε μια οργισμένη ανάλυση της σύγχρονης κοινωνίας «στην οποία δεν έχει πλέον ισχύ η ευγενική καταγωγή, αλλά ο πλούτος αποτελεί το μόνο έγκυρο κριτήριο σεβασμού, ένα εκθαμβωτικό, αλλά και απατηλό γενεαλογικό δέντρο χάρη στο οποίο ακόμη και ένας άθλιος λωποδύτης αντιμετωπίζεται με σεβασμό αντάξιο ενός πρίγκιπα, καθώς όπως λέει ο Alberto (στον Nottola) "*pareggiare non si può la nobiltà del vostro sangue, né la liberalità della vostra mano*"<sup>171</sup>».

Η Paola Bertolone υποθέτει πως ο μονόλογος -ο οποίος δεν προσφέρει κάτι ιδιαίτερο στην πλοκή<sup>172</sup> του έργου- απηχεί τη δημιουργία του γκέτο της Μάντοβα<sup>173</sup> το 1612, όταν δηλαδή ανέλαβε την εξουσία στην πόλη ο Ferdinando I Gonzaga (πρεσβευτής του στο Μιλάνο ήταν ο κόντε Alessandro Striggio στον οποίο - όπως προαναφέρθηκε - είναι αφιερωμένο το έργο). Η διαφορά σε σχέση με το παρελθόν είναι ότι ο Ferdinando I Gonzaga -σε αντίθεση με τους προκατόχους του- δεν επέτρεψε καμία εξαίρεση στη σήμανση των Εβραίων με το κίτρινο άστρο (όπως για παράδειγμα είχε συμβεί στο παρελθόν με τον διάσημο Εβραίο ηθοποιό Simone Basilea, στον οποίο προφανώς παραπέμπει ο χαρακτήρας του Facceto-Lelio). Παρόλο που για τις προθέσεις του συγγραφέα δεν είναι δυνατόν να δοθούν βέβαιες

---

<sup>169</sup>Β' Πράξη, 7<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>170</sup>Βλ. Rebaudengo, Maurizio. *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1994, σ. 122.

<sup>171</sup>Α' Πράξη, 8<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>172</sup>Υπάρχει βέβαια έμμεση διασύνδεση με το θέμα της σκλαβιάς, γιατί παρόλο που οι Εβραίοι της Ιταλίας δεν είναι σκλάβοι, στερούνται όλα τα προνόμια τα οποία απολαμβάνουν οι Χριστιανοί. Βλ. Snyder, R. Jon. "Bodies of Water: The Mediterranean in Italian Baroque Theater." *California Italian Studies* 1.1 (2010), σ. 14.

<http://escholarship.org/uc/item/8dv7n1dk>

<sup>173</sup>Για την ιστορία των Εβραίων της πόλης, βλ. τον ιστότοπο:

"Mantova," *ITALIA JUDAICA*, <http://www7.tau.ac.il/omeka/italjuda/items/show/655>.

απαντήσεις η Bertolone θεωρεί ότι ο Andreini «αισθάνθηκε πως έπρεπε να υψώσει φωνή διαμαρτυρίας ενάντια στην αδικία της δημιουργίας γκέτο στη Μάντοβα<sup>174</sup>».

Ο μονόλογος του Sensale θυμίζει τον γεμάτο αγανάκτηση μονόλογο του Σάιλοκ, ο οποίος διαμαρτύρεται για την αδικία που υφίσταται ως Εβραίος, τονίζοντας ότι οι Εβραίοι δεν διαφέρουν σε τίποτα από τους υπόλοιπους ανθρώπους, γι' αυτό και είναι φυσιολογική η επιθυμία του για εκδίκηση. Όπως και ο Εβραίος έμπορος στη Βενετία, έτσι και ο Sensale και οι συνάδελφοί του αποτελούν ένα «αναγκαίο κακό», καθώς είναι χρήσιμοι στην οικονομική ζωή, αλλά ταυτόχρονα και άξιοι περιφρόνησης ως αλλόθρησκοι<sup>175</sup>.

**Σάιλοκ:** Γιατί είμαι Οβριός. Κι' ό Οβριός μάτια δεν έχει; δεν έχει ό Οβριός χέρια, όργανα, μάκρος, φάρδος, μυρουδιά, χαρά, λύπη, πάθος; τρώει ή όχι το ίδιο ψωμί; λαβώνεται ή όχι με τα ίδια τ' άρματα; παθαίνει τις ίδιες αρρώστιες, γιατρεύεται με τα ίδια γιατρικά; κρύνει, ζεσταίνεται απ' τον ίδιο χειμώνα κι' απ' το ίδιο καλοκαίρι όπως ο Χριστιανός ή όχι; Σα μας τρυπάτε, δε ματώνουμε; σα μας γαργαλάτε, δε γελούμε; σα μας φαρμακώνετε, δεν πεθαίνουμε; και σα μας αδικάτε, να μην γδικιωθούμε<sup>176</sup>;

Μέσα από τον μονόλογο του Σάιλοκ, ο οποίος αποτελεί μια «ασύγκριτη κραυγή πόνου, ένα δριμύ κατηγορώ ενάντια στις προσβολές και τις

---

<sup>174</sup>Επιπροσθέτως, η Bertolone τονίζει τον σημαντικό ρόλο που διαδραμάτισαν μέλη της εβραϊκής κοινότητας της Μάντοβα στη θεατρική ζωή του τόπου ως συγγραφείς, ηθοποιοί, επιχειρηματίες, αλλά και ως εργάτες του θεάτρου. Συνεργάζονταν με θιάσους της Commedia del' Arte και από το 1604 με τους Fedeli του Andreini. Βλ. Bertolone, Paola. ό.π. σσ. 106-108. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Andreini και η σύζυγός του συνεργάστηκαν με Εβραίους μουσικούς και συνθέτες όπως οι Salamone de' Rossi, Effrem και Guivizzani. Βλ. Jaffe-Berg, Erith. ό.π. σ. 47.

<sup>175</sup>Όπως μάλιστα επισημαίνει για τον Σάιλοκ ο Μάριος Πλωρίτης, η Γαληνότατη Δημοκρατία «τον φθονεί, επειδή χειρίζεται υπεράξια τον "κίτρινο δούλο" που, ειρωνικά, είναι και της Βενετίας ο αφέντης». Βλ. Πλωρίτης, Μάριος. Ο πολιτικός Σαίξπηρ. Η τραγωδία της εξουσίας. Αθήνα: Καστανιώτης, 2002, σσ. 187-188.

<sup>176</sup>Βλ. Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ. Ο Έμπορος της Βενετίας. Μτφρ. Βασίλης Ρώτας, Βούλα Δαμιανάκου. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1990, σ. 71.

διώξεις που υπέστησαν οι Εβραίοι από τους Χριστιανούς<sup>177</sup>», σκιαγραφούνται οι σχέσεις των Εβραίων με την κοινωνία της εποχής, και αυτό είναι ένα στοιχείο το οποίο προφανώς εντοπίζουμε και -στα γεμάτα παράπονο και αγανάκτηση- λόγια του Sensale. Ο σεξπηρικός μονόλογος (αλλά και αυτός του Andreini) αποτελεί ένα δείγμα της «εβραϊκής πολυλογίας» όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Άμος Οζ, καθώς συνιστά «τη συνεχή απέλπιδα προσπάθεια του Εβραίου να γεφυρώσει τη νησίδα της δικής του “ετερότητας” με την ενδοχώρα της ανθρώπινης κανονικότητας<sup>178</sup>».

Ένα επίσης ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης κωμωδίας είναι ότι οι διάλογοι περιέχουν εκφράσεις τόσο από την ιταλο-ιουδαϊκή διάλεκτο, όσο και από τα γίντις<sup>179</sup>. Το γεγονός ότι ο Andreini είχε συνεργαστεί με Εβραίους της Μάντοβα του παρείχε τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή με τη διάλεκτό τους. Κατάφερε, χάρη στην ευχέρειά του να χειρίζεται τη γλώσσα -επιτυχάνοντας ταυτόχρονα λεπτές διαφοροποιήσεις στο ύφος του θεατρικού του λόγου- να τη χρησιμοποιήσει με τέτοιο τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να είναι κωμικό και σαρκαστικό. Στον Andreini είναι οικεία τόσο τα γλωσσικά, όσο και τα πολιτισμικά γνωρίσματα των χαρακτήρων που διακωμωδεί γι' αυτό και «οι Εβραίοι του είναι γλωσσικά αναγνωρίσιμοι κωμικοί τύποι, όπως είναι αντίστοιχα ο Dottore που δίνει

---

<sup>177</sup>Βλ. Romano, Giorgio. "Figure di Ebrei nell'antico Teatro Inglese." *La Rassegna Mensile di Israel*. 18. 9 (1952), σ. 385.

<sup>178</sup>Ο Ισραηλινός συγγραφέας μάλιστα επισημαίνει πως «οι Εβραίοι πάντοτε προσπαθούσαν να βρουν μια λογική λύση με τους άλλους, ακόμη κι όταν αυτοί οι άλλοι έπαιζαν με διαφορετικούς κανόνες, μη λεκτικούς, παράλογους, ωμά βίαιους. Όταν ο αντίπαλος ήταν ιδιαίτερα απειλητικός, η εβραϊκή προσπάθεια λεκτικής πειθούς μπορεί να ακουγόταν τρομώδης. Ωστόσο παρέμενε πάντοτε επί της ουσίας σταθερή». Βλ. Οζ Άμος & Οζ - Ζάλτσμπεργκερ, Φάνια. *Οι Εβραίοι και οι λέξεις*. Μτφρ. Νίκος Γεωργαντίδης. Αθήνα: Καστανιώτη, 2014, σσ. 73-74.

<sup>179</sup>Η συγκεκριμένη κωμωδία παρουσιάζει ιδιαίτερο φιλολογικό ενδιαφέρον για τον ιταλιστή καθώς ο Andreini -επισημαίνει στη Διδακτορική Διατριβή της η Alice Bragato- με μαεστρία και δημιουργικό οίστρο αναμειγνύει τη διάλεκτο της Φλωρεντίας, με τη διάλεκτο των Εβραίων εμπόρων, με λέξεις από τη «γλώσσα» του υποκόσμου και επίσης δημιουργεί νέες λέξεις συνδυάζοντας την ιουδαίο-φλωρεντινή διάλεκτο, τα γίντις και τις βόρειο-ιταλικές διαλέκτους. Βλ. Bragato, Alice. *ό.π.* σσ. 85-86.

διαλέξεις, στα λατινικά, μπερδεύοντας τα λόγια του<sup>180</sup>». Ο Sensale -μιλώντας στον τύπο ευγενείας- χαρακτηρίζει τον Leon «*charif*» βλέποντάς τον κομψά ντυμένο. Ο Scemoel του απευθύνει χαιρετισμό χρησιμοποιώντας τη λέξη «*Baruchabà miser Leon*» η οποία σημαίνει «καλημέρα κύριε Leon» και εκείνος τον καλωσορίζει λέγοντάς του ότι δεν είναι απαραίτητη τόση τυπικότητα - «*darne zech*»- μεταξύ τους.

**Sensale:** *Alla fé, messer Leon e, che si' stat molt charif.*

**Scemoel:** *Baruchabà miser Leon.*

**Leon:** *E voi siate il ben trovato: a non se darne zech fra noi<sup>181</sup>.*

Η Σκηνή στην οποία κορυφώνεται η παρωδιακή αναπαράσταση των Εβραίων είναι εκείνη της συνομιλίας με τον Fulgenzio ο οποίος -μη γνωρίζοντας εβραϊκά- αποφασίζει να προσποιηθεί ότι δεν μπορεί να μιλήσει, βγάζοντας ήχους χωρίς νόημα. Τότε ο Sensale -δηλώνοντας ότι γνωρίζει μια τέτοια γλώσσα- αρχίζει μαζί του έναν διάλογο ο οποίος αποτελεί την πιο κωμική (αλλά ταυτόχρονα και επονείδιστη για τους Εβραίους χαρακτήρες) Σκηνή του έργου<sup>182</sup>.

**Fulgenzio:** [...] *ma non sapendo parlare ebraico fingerò il mutolo. Ba, ba ba, ba?*

**Leon:** *Questo è muto e ne saluta, per quanto ne dimostra il gesto cortese; e di più convien che sia forestiero, non l'avendo qui giamai in Pesaro veduto.*

**Sensale:** *Lasciate, ch'io l'intenderò, c'ho lingua muta, e in quel linguaggio parlo molto bene.*

**Caino:** *Tu mi vuoi far ridere; che lingua muta?*

**Sensale:** *Che lingua muta? O state a sentire. Be, be, be, be? Vedete voi, costui, co'l suo ba ba ba ba, n'ha detto buon dì a tutti e io, co'l mio be, be, be, be, [...]*

**Fulgenzio:** *Barau, babbù; gnaù, gnargnaù, gnaù gnaù?*

---

<sup>180</sup>Βλ. Jaffe-Berg, Erith. ό.π. σσ. 47-48.

<sup>181</sup>Β' Πρόξηση, 8<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>182</sup>Βλ. Jaffe-Berg, Erith. ό.π. σ. 48.

**Sensale:** *Oh? Vedete, questa è mo lingua gattesina, con la mutosina mescolata*<sup>183</sup>.

Σε μελέτη της για την ιταλο-ιουδαϊκή διάλεκτο η Maria Luisa Modena Mayer επισημαίνει ότι το συγκεκριμένο έργο του Andreini αποτελεί σημαντική πηγή, καθώς ο συγγραφέας χρησιμοποιεί λέξεις -με μεγάλη ακρίβεια σε φωνητικό και σημασιολογικό επίπεδο- οι οποίες δεν μαρτυρούνται σε άλλα κείμενα, αναγεννησιακά ή πιο σύγχρονα. Η Mayer - με δεδομένο το γεγονός ότι ο Andreini δεν είναι εβραϊστής για να μπορεί να εισαγάγει λέξεις με τόση ακρίβεια στο κείμενο του- συμπεραίνει ότι οι γνώσεις του προέρχονται αποκλειστικά από την επαφή του με την προφορική ιταλο-ιουδαϊκή διάλεκτο<sup>184</sup>.

Δεν θα πρέπει λοιπόν να παραβλεφθεί μια ακόμη σημαντική πτυχή του έργου: η δραματουργική αξιοποίηση των ιταλο-εβραϊκών λέξεων και η έκδοση του *Lo Schiavetto* διέσωσαν από τη λήθη στοιχεία της διαλέκτου αυτής, και μάλιστα στην προφορική, καθομιλούμενη εκδοχή της.

Η Erica Baricci υποστηρίζει πως η στάση του Andreini είναι μάλλον ευνοϊκή απέναντι στους Εβραίους. Στηρίζει την άποψή της στο γεγονός ότι το ενδιαφέρον του συγγραφέα για την ιταλο-ιουδαϊκή διάλεκτο είναι ειλικρινές, καθώς είναι απόλυτα εμφανής η πρόθεσή του να αποδώσει τις λέξεις της διαλέκτου αυτής όχι παραφθοραμένες, αλλά με ακρίβεια. Την παραπάνω άποψη ενισχύουν επίσης τα λόγια του Belisario στο φινάλε του έργου τα οποία δείχνουν τη διάθεσή του να αποζημιώσει τους Εβραίους εμπόρους για την αδικία που υπέστησαν: «*Leone, Scemoel, io darò soddisfazione a tutti della robba che figlio mio abbottinar vi fece*<sup>185</sup>».

Εξάλλου -όπως επισημαίνει η Bertolone- παρόλο που οι Εβραίοι έμποροι σκιαγραφούνται ως καρικατούρες, ο μονόλογος του Sensale αποκαλύπτει ένα

---

<sup>183</sup>Βλ. Β' Πράξη, 9<sup>η</sup> Σκηνή.

<sup>184</sup>Βλ. Modena Mayer, Maria Luisa. "Il giudeo-italiano: riflessioni sulle fonti." *Materia giudaica* 8.1 (2003): 65-73. σ. 69. [http://www.cdec.it/public/Mayer\\_giudeo-italiano.pdf](http://www.cdec.it/public/Mayer_giudeo-italiano.pdf)

<sup>185</sup>Βλ. Baricci, Erica. ό.π. σ. 156 και σημ. 61. Η συγκεκριμένη φράση υπάρχει στην εκτενέστερη εκδοχή του κειμένου, στην έκδοση της Βενετίας του 1620, αλλά όχι σε εκείνες του 1612 και 1613.

υπόστρωμα συμπάθειας στην οπτική του Andreini απέναντι στους Εβραίους συμπολίτες του<sup>186</sup>. Αν μάλιστα -προσθέτει- λάβουμε υπόψη ότι πρόκειται για ένα έργο το οποίο έχει γραφεί μέσα στο κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης το οποίο αναπόφευκτα επηρέασε και την ανεκτική πόλη της Μάντοβα, διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας -έστω και χωρίς εμφανή τόλμη- στρέφει την προσοχή του σε ένα τμήμα της κοινωνίας το οποίο ο ίδιος γνωρίζει καλά· πρόκειται για εκείνους τους οποίους η πλειοψηφία είτε τους απεχθάνεται, είτε τους αγνοεί επιδεικτικά<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup>Βλ. Bertolone, Paola. ό.π. σ. 107.

<sup>187</sup>Βλ. ό.π. σσ. 111-112.



Η μεταστροφή  
ενός Εβραίου  
στον Χριστιανισμό:  
Domenico Laffi,  
*L' ebreo convertito,*  
*overo le fortune d' Emanuelle*



Πηγή φωτογραφιών:

[https://ia801002.us.archive.org/30/items/bub\\_gb\\_kQyReGiXwDoC/bub\\_gb\\_kQyReGiXwDoC.pdf](https://ia801002.us.archive.org/30/items/bub_gb_kQyReGiXwDoC/bub_gb_kQyReGiXwDoC.pdf)

## Η μεταστροφή ενός Εβραίου στον Χριστιανισμό: Domenico Laffi, *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*<sup>188</sup>

Ο Domenico Laffi, ιερέας, συγγραφέας περιηγητικών κειμένων και θεατρικών έργων<sup>189</sup>, γιος του Antonio Laffi και της Stasia, γεννήθηκε -στις 3 Αυγούστου του 1636- στο Vedegheto της Εμίλια Ρομάνια. Η ημερομηνία και ο τόπος του θανάτου του παραμένουν άγνωστα, καθώς δεν υπάρχει κανένα άλλο νέο για τη ζωή του έπειτα από το 1689, το έτος δημοσίευσης της τραγωδίας του *La fedeltà anche doppo morte, ovvero Il regnar doppo morte. Tragedia cavata dal portoghese*<sup>190</sup>.

Γενικά, δεν διαθέτουμε παρά ελάχιστα βιογραφικά στοιχεία για τον συγγραφέα. Ορισμένες πληροφορίες -χωρίς, όμως, συγκεκριμένη χρονολογική σειρά και με τρόπο εξαιρετικά αποσπασματικό- τόσο για τη ζωή του, όσο και για την εκκλησιαστική του σταδιοδρομία περιέχονται στα περιηγητικά του κείμενα. Είναι βέβαιο ότι η οικογένειά του μετακόμισε στη

---

<sup>188</sup>Ο συγγραφέας αφιερώνει το έργο του στον νομομαθή και εφημέριο Bartolomeo Sandri από το Vedegheto: «*Al molt' Illustrate, & Ecc. Sig. Il Signor Bartolomeo Sandri, Dottore dell'una, e l'altra Legge, e dignissimo Rettore, e Padrone della Parochiale di S. Cristoforo di Vedegheto*».

Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*. Bologna: Eredi del Pisarri, 1682, σ. 1. Στη μελέτη του έργου χρησιμοποιήθηκε η συγκεκριμένη έκδοση σε ψηφιακή μορφή, διαθέσιμη στον ιστότοπο:

[https://ia801002.us.archive.org/30/items/bub\\_gb\\_kQyReGiXwDoC/bub\\_gb\\_kQyReGiXwDoC.pdf](https://ia801002.us.archive.org/30/items/bub_gb_kQyReGiXwDoC/bub_gb_kQyReGiXwDoC.pdf)

Επίσης, θα πρέπει να επισημάνουμε πως κατά τη μεταγραφή των αποσπασμάτων του έργου διατηρήθηκε η ορθογραφία του πρωτότυπου κειμένου. Εξάιρεση αποτελεί η μεταγραφή των γραμμμάτων *v* και *u*, στις περιπτώσεις στις οποίες η προσαρμογή στη σύγχρονη ορθογραφία κρίθηκε απαραίτητη προς διευκόλυνση του αναγνώστη. Έτσι π.χ. οι τύποι *haurei*, *haueua*, *vn'altro*, *vsurpatore*, *seruitù* μεταγράφηκαν ως εξής: *havrei*, *haveva*, *un'altro*, *usurpatore*, *servitù*.

<sup>189</sup>Ο Laffi, εκτός από το *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*, συνέγραψε τα εξής θεατρικά έργα: *Le fortunate disavventure del prencipe Aldimiro* (1670), *La forza della fedeltà* (1673), *Il paggio fortunato* (1690), *La fedeltà anche doppo morte ovvero Il regnar doppo morte. Tragedia cavata dal portoghese* (1689). Επίσης, δημοσίευσε τα περιηγητικά κείμενα: *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finis Terrae, per Francia e Spagna* (1673, επανέκδοση 1681), *Viaggio in Levante al Santo Sepolcro di N. S. G. Christo et altri luoghi di Terra Santa* (1683), *Dalla tomba alla culla è un lungo passo. Viaggio da Padova ove morse il glorioso s. Antonio a Lisbona ove nacque* (1691). Ο τόπος έκδοσης όλων των έργων του είναι η Μπολόνια. Βλ. Fantuzzi, Giovanni. *Notizie degli scrittori bolognesi*. Vol. V. Bologna, 1786 σ. 3.

<sup>190</sup>Βλ. Cueto, David García. *Relaciones artísticas entre España y Bolonia durante el siglo XVII*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2005, σσ. 229-230, 232.

Μπολόνια όταν ο Domenico ήταν ακόμη σε πολύ μικρή ηλικία. Εκεί έλαβε την εγκύκλια μόρφωσή του και χειροτονήθηκε. Πάντως, ήταν ήδη ιερέας το 1666, όταν πραγματοποίησε το πρώτο του ταξίδι-προσκύνημα στο Santiago di Compostella<sup>191</sup>, ωθούμενος -όπως σημειώνει στο βιβλίο του *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finis Terrae, per Francia e Spagna*- «από την περιέργειά του να δει καινούργια πράγματα<sup>192</sup>, αλλά και από την ευλάβεια και πίστη του στη μορφή του ένδοξου αποστόλου Αγίου Ιακώβου<sup>193</sup>».

Η συγγραφική παραγωγή του Laffi, ως θεατρικού συγγραφέα, εντάσσεται στα πλαίσια του θεάτρου της Μπολόνια, το οποίο στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα γνώρισε σημαντική άνθηση μέσα από μια διαδικασία ανανέωσης: τα βουκολικά δράματα και οι κωμωδίες έδωσαν τη θέση τους σε έργα τα οποία διακρίνονται για την εύθυμη και δηκτική τους σάτιρα «με στόχο τους μορφωμένους ή μάλλον, πολύ περισσότερο, όσους προσποιούνται ότι είναι

---

<sup>191</sup>Στην κοινότητα El Burgo Ranero, της επαρχίας León, έναν από τους σταθμούς των προσκυνητών στην πορεία τους προς το Santiago di Compostella, υπάρχει ο κοινοτικός ξενώνας (albergue de peregrinos) «Domenico Laffi»! Βλ. <http://www.urcamino.com/camino-vasco/route>

και <http://caminodesantiago.consumer.es/albergue-del-burgo-ranero-domenico-laffi>

<sup>192</sup>Ο Laffi θεωρείται ο γνωστότερος και σημαντικότερος από τους Ιταλούς περιηγητές που ταξίδεψαν στην Ισπανία με προορισμό το Santiago di Compostella. Είναι μιν ιερέας και το ταξίδι του έχει καθαρά προσκυνηματικό χαρακτήρα, αλλά στα κίνητρά του συμπεριλαμβάνονται επίσης η περιέργεια και η φιλομάθεια. Τα κείμενά του έχουν διδακτικό χαρακτήρα, καθώς φιλοδοξεί να μεταδώσει στους αναγνώστες του τις εμπειρίες του όσο πιο πιστά γίνεται. Προσπαθεί να επιτύχει το στόχο του μέσω της ακρίβειας των περιγραφών, αλλά και του πλούτου των γεωγραφικών, ιστορικών και λαογραφικών πληροφοριών σχετικά με τους σταθμούς του ταξιδιού του. Βλ. Lois González, Rubén Camilo & López, Lucrecia. "El origen del turismo viajero italiano a lo largo del Camino de Santiago." *Investigaciones Turísticas* 9 (enero-junio 2015).

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/47831/1/Investigaciones\\_Turísticas\\_9\\_06.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/47831/1/Investigaciones_Turísticas_9_06.pdf)

<sup>193</sup>Το 1670 και το 1673 επανέλαβε για δεύτερη και τρίτη φορά το ταξίδι στο Santiago di Compostella, ενώ τον Οκτώβριο του 1678 πραγματοποίησε προσκύνημα στους Αγίους Τόπους, διαμέσου Σαρδηνίας, Κορσικής και ακτών Βόρειας Αφρικής. Το 1680 πραγματοποίησε το τέταρτο προσκύνημά του στο Santiago di Compostella και κάποιες εντυπώσεις από το ταξίδι του αυτό συμπεριελήφθησαν στην 3<sup>η</sup> έκδοση του *Viaggio in Ponente* το 1861. Τον Μάιο του 1867 ταξίδεψε στη Λισαβόνα για να επισκεφτεί τον τόπο γέννησης του Αγίου Αντωνίου της Πάδοβας, διαδρομή η οποία τον οδήγησε για ακόμη μια φορά στο Santiago di Compostella. Για τη βιογραφία, καθώς και για τα ταξίδια του συγγραφέα, βλ. επίσης το λήμμα του Emilio Russo, με τίτλο "LAFFI, Domenico" στον ιστότοπο:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-laffi\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-laffi_(Dizionario-Biografico))

τέτοιοι, δημιουργώντας έτσι τον τύπο-καρικατούρα του *Dottor Graziano*<sup>194</sup>». Ο Laffi βρίσκεται ανάμεσα στους πρωτεργάτες αυτού του ανανεωμένου -και γραμμένου στη διάλεκτο της περιοχής- θεατρικού είδους<sup>195</sup>.

Ωστόσο, από τα κωμικά έργα του Laffi μόνο δύο έχουν γραφεί σε διάλεκτο: το *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle* και το *Il paggio fortunato*<sup>196</sup>. Όσον αφορά το *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle* οι μελετητές το αντιμετωπίζουν με ιδιαίτερη αυστηρότητα, καθώς το θεωρούν κωμωδία, όχι απλώς ασήμαντη, αλλά κυρίως χωρίς καμία καλλιτεχνική ή λογοτεχνική αξία.

Ο Carlo Sarti χαρακτηρίζει το έργο ως «ένα πράγμα φτωχό, αλλόκοτο, απίστευτο, ατυχές». Το θεωρεί μάλιστα αντιπροσωπευτικό δείγμα της άγονης φαντασίας που διέθεταν τα μέλη των λογοτεχνικών Ακαδημιών της εποχής, με συνέπεια, τη μέτρια προφανώς ποιότητα και την αμφίβολη λογοτεχνική αξία που χαρακτήριζε την πλειονότητα των πονημάτων τους. Επισημαίνει πως πολλά από έργα της περιόδου -όπως και το *L' ebreo convertito*- φέρουν ως υπότιτλο τον χαρακτηρισμό «*opera morale*»,

---

<sup>194</sup>Τα χαρακτηριστικά του *Dottor Graziano* -για χάρη του οποίου αξίζει μάλλον να μνημονεύει κανείς τις κωμωδίες του Laffi- θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα εξής: «είναι γεμάτος έπαρση όπως τα μέλη των Ακαδημιών της εποχής, επιδεικνύει το πλήθος των γνώσεων του με υπερβολική υπερηφάνεια και ασυνήθιστη ευφράδεια, εκπλήσσοντας τον συνομιλητή του με αγορεύσεις οι οποίες βρίθουν από νομικούς όρους και λατινικά ρητά [...]». Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας πρωτοεμφανίζεται στη σκηνή με τα έργα του Giuseppe Maria Cesari, *Il fuggi l'ozio, ovvero Il Graziano infuriato* (Bologna 1678) και *Amore e sdegno del dottor Graziano* (Bologna 1679), ενώ -τέσσερα περίπου χρόνια αργότερα- στο *L' ebreo convertito* εμφανίζεται με την ιδιότητα του γιατρού και του δικηγόρου, ο οποίος όμως κατέχει σχεδόν κάθε είδους γνώση: «*sovratutt bon gramatich, mior humanista, perfett retorich, sottil logich, fundà lezista, valent fisich, perspicaz filosof, penetrativ astrologh, risolut cosmograf, pratich geometrich e sicur aritmetich*». Βλ. την εισαγωγή στο Hasse, Johann Adolf. *La finta tedesca (Carlotta e Pantaleone)*. Musica teatrale del Settecento italiano. Intermezzi napoletani del Settecento. Ed. Claudio Toscani. Pisa: Edizioni ETS, 2014, σσ. XIV-XV.

<sup>195</sup>Βλ. Sarti, Carlo G. *Il teatro dialettale bolognese. (1600-1894) Studi e ricerche*. Bologna: Stabilimento tipografico Zamorani & Albertazzi, 1894, σ. 59.

<sup>196</sup>Η συγκεκριμένη κωμωδία σαφώς και δεν αποτελεί αριστούργημα, αλλά είναι πολύ ανώτερη από το *L' ebreo convertito*, καθώς ο Laffi «αποδεικνύεται γνώστης τόσο της γλώσσας όσο και των διαλέκτων της, καθώς στην κωμωδία του αυτή εμφανίζονται πρόσωπα, με καταγωγή από διαφορετικές ιταλικές πόλεις, τα οποία χρησιμοποιούν τις τοπικές τους διαλέκτους, παράγοντας έτσι ένα εξαιρετικό σκηνικό αποτέλεσμα». Βλ. ό.π. σ. 60.

«δικαιολογώντας έτσι ένα φινάλε αναμενόμενο, προβλέψιμο και μάλιστα όχι πάντοτε επιτυχημένο<sup>197</sup>».

Ιδιαίτερα καυστικά και ειρωνικά είναι τα σχόλια του Arrigo Lucchini ο οποίος -με αφορμή την αναφορά του στα χαρακτηριστικά του Dottor Graziano- γράφει: «Αν αυτό είναι από τα σημαντικότερα σημεία της κωμωδίας, μπορούμε να φανταστούμε το υπόλοιπο». Για να προσθέσει στη συνέχεια ότι «πολύ καλύτερο (δεν είναι βέβαια και ιδιαίτερα δύσκολο) είναι το άλλο έργο του Laffi, το *Il paggio fortunato*<sup>198</sup>».

Η υπόθεση της κωμωδίας *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle* διαδραματίζεται στην Κωνσταντινούπολη. Ο αυτοκράτορας Basilio τραυματίζεται στο κυνήγι, έχοντας αντιμετωπίσει με γενναιότητα ένα θηρίο, και γι' αυτό οι άνθρωποι του αναζητούν στην πόλη τον Dottor Graziano, ο οποίος έχει μόλις καταφθάσει από την Ιταλία. Ελπίζουν ακόμη πως ο φημισμένος γιατρός θα τον θεραπεύσει επίσης από την -ακόμη σοβαρότερη- ασθένεια από την οποία πάσχει, τη μελαγχολία<sup>199</sup> (η οποία, όμως, δεν τυγχάνει κάποιας δραματουργικής αξιοποίησης στη συνέχεια του έργου).

**Ferrante:** *Restò però offeso il braccio, mà sperasi sarà poco il male e presto godrà di quello la salute, così volesse il Cielo, che la malinconia che l'opprime, lo lasciasse godere la tranquillità della mente; [...]*

Ο αυτοκράτορας για να ευχαριστήσει τον Θεό για τη σωτηρία του αποφασίζει να πραγματοποιήσει προσκύνημα στην Ιερουσαλήμ, αλλά κατά την άφιξη του στον προορισμό του πεθαίνει. Θα πρέπει στο σημείο αυτό να επισημάνουμε ότι ο θάνατός του είναι αιφνίδιος και παραμένει μυστήριο, χωρίς κάποια εμφανή αιτιολογία ή έστω μία υποτυπώδη εξήγηση από τον συγγραφέα. Σχεδόν αμέσως μόλις αποβιβάζονται με τον ακόλουθό του

---

<sup>197</sup>Βλ. ό.π. σσ. 60-61.

<sup>198</sup>Για τα είδη, την εξέλιξη και τους σημαντικότερους εκπροσώπους του θεάτρου της Μπολόνια βλ. Lucchini, Arrigo. *Cronache del teatro dialettale bolognese*. Bologna: Pendragon, 2006, σ, 13.

<sup>199</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto primo, Scena VII. σ. 24.

στους Αγίους Τόπους, ο αυτοκράτορας χάνει τις αισθήσεις του. Ο Laffi αρκείται στο να μας πληροφορήσει πως ο αυτοκράτορας πεθαίνει γαλήνιος, μακαρίζοντας τον εαυτό του που αφήνει την τελευταία του πνοή σε αυτήν την ευλογημένη γη, η οποία δέχτηκε το «πολύτιμο Αίμα του Λυτρωτή<sup>200</sup>». Στην προκειμένη περίπτωση -η οποία δυστυχώς δεν είναι η μοναδική- διαπιστώνουμε πως οι ιδιότητες του ιερέα και προσκυνητή αποδεικνύονται πολύ πιο ισχυρές από εκείνη του -χωρίς αμφιβολία ανεπαρκούς- θεατρικού συγγραφέα.

Η αδελφή του Basilio, *Vespesiana*<sup>201</sup>, η οποία είναι και η διάδοχος του στο θρόνο, εντυπωσιασμένη από την ευρυμάθεια και τις ικανότητες του Dottor Graziano, τον διορίζει σύμβουλό της. Στη συνέχεια ένας Εβραίος ονόματι Isach -ο οποίος έχει επίσης έρθει από την Ιταλία- ύστερα από τη μεταστροφή του στον Χριστιανισμό και αφού έχει λάβει το όνομα Emanuelle, νικά τον βασιλιά των Τατάρων ο οποίος έχει εισβάλει στη χώρα με την πρόθεση να καταλάβει τον θρόνο του εκλιπόντος αυτοκράτορα. Η

---

<sup>200</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito* ό.π. Atto secondo, Scena VIII. σ. 45.

**Rosmiro:** [...] *ne facciamo quattro passi, che cadde a terra, e con voce fiocca disse, Rosmiro son morto; muoro volentieri per esser nella Terra Santa, tanto da me desiderata, e col voltarsi boccone con una infinità di lacrime la baciava e ribaciava con parole e sospiri che mi trahevano l'anima, con dire, Terra avventurata, che fosti degna di sostenere i piedi del Rè del Cielo; Tetra felicissima, che fosti irrigata col pretioso Sangue del Redentore; [...]*

<sup>201</sup>Η επιλογή του ονόματος «Vespesiana» παραπέμπει ίσως στον αυτοκράτορα Βεσπασιανό (Titus Flavius Vespasianus, 70-79 μ.Χ.), ο οποίος το 70 μ.Χ. κατέπνιξε την εβραϊκή εξέγερση η οποία είχε ξεσπάσει στην Ιουδαία τέσσερα χρόνια πριν.

Βλ. <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/14687-vespasian>

Ο Ευσέβιος Καισαρείας στην *Εκκλησιαστική ιστορία* του παρουσιάζει τη συντριβή των Εβραίων ως δίκαιη τιμωρία για το έγκλημα της «θεοκτονίας»: [...] *Ἰουδαίους μὲν οὖν ὡν κατὰ τοῦ χριστοῦ τετολμήκασιν, ταύτη πη τὰ ἐκ τῆς θείας μετῆει δίκης.* [*Eusebius, Historia Ecclesiastica* 2.6.8]

[https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_post04/Eusebios/eus\\_hi02.html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post04/Eusebios/eus_hi02.html)

Η συγκεκριμένη συσχέτιση δεν είναι -κατά τη γνώμη μας- άστοχη, ιδίως στα πλαίσια του χριστιανικού αντι-ιουδαϊσμού ο οποίος χαρακτηρίζει την οπτική του Laffi, για την οποία θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στη συνέχεια. Ο Laffi όχι μόνο γνωρίζει τον Ευσέβιο, αλλά έχει προφανώς μελετήσει την *Εκκλησιαστική ιστορία*, αφού στο περιηγητικό του έργο *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finis Terrae, per Francia e Spagna*, τη χρησιμοποιεί ως πηγή στο κεφάλαιο σχετικά με τη ζωή του Αγίου Ιακώβου. Τον Ευσέβιο συμπεριλαμβάνει ανάμεσα στους αξιόπιστους συγγραφείς από τους οποίους έχει συλλέξει το υλικό του. Βλ. Laffi, Domenico. *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finis Terrae, per Francia e Spagna*. Bologna: Eredi del Pisarri, 1681, σσ. 218-229.

Vespesiana επιλέγει τον Emanuele για σύζυγό της, ενώ ο Dottor Graziano με την ιδιότητα πλέον του καγκελάριου, αποκτά φήμη και δόξα, ξεπερνώντας κατά πολύ τους συναδέλφους του στη Μπολόνια<sup>202</sup>.

Εκτός από τα πρόσωπα που ήδη αναφέρθηκαν, στο έργο υπάρχουν και οι εξής ρόλοι: ο Ferrante, μαγιορδόμος, η σύζυγός του Leonora, ο Polidoro, κουρέας της Αυλής και φίλος του Isach, ο μοναχός Raimondo Romito, ο Rosmiro, υπηρέτης στο παλάτι, ο πρέσβης του ηγεμόνα των Τατάρων, Strappaferra<sup>203</sup>, ο Barigello<sup>204</sup>, αστυνομικός, ο οποίος -απλώς αναφέρεται- χωρίς να εμφανίζεται στη σκηνή, ο υπηρέτης του Melaspe και ένας αγγελιαφόρος.

Τα όσα διαδραματίζονται στην κυρίως υπόθεση δεν αρκούν για να χαρακτηριστεί το έργο ως αμιγής κωμωδία· ωστόσο, ο χαρακτηρισμός του έργου ως «κωμικού» δικαιολογείται από την ευτυχή κατάληξη στην οποία το στοιχείο που κυριαρχεί είναι η ανταμοιβή της αρετής.

Επίσης, το κωμικό στοιχείο υπηρετείται από ορισμένες Σκηνές οι οποίες έχουν ευτράπελο και διασκεδαστικό χαρακτήρα, παραπέμπουν στην *Commedia dell'Arte*, και λειτουργούν περισσότερο ως ιντερμέδια, χωρίς να συνεισφέρουν τίποτα το ουσιαστικό στην εξέλιξη της πλοκής<sup>205</sup>.

---

<sup>202</sup>Βλ. Sarti, Carlo G. ό.π. σ. 62.

<sup>203</sup>Ο Laffi ονομάζει τον Τάταρο πρέσβη Strappaferra, όνομα το οποίο χρησιμοποιείται για τον τύπο του Capitano. Για παράδειγμα στην κωμωδία του Giovanni Briccio *La Bella Negromantessa* (αρκετά παλαιότερη του *L' ebreo convertito*, αφού γράφτηκε το 1621) ο Capitano Strappaferra διεκδικεί την καρδιά της πρωταγωνίστριας Astrea, με αντίπαλό του τον Capitano Rompilancia. Βλ. Franchi, Saverio. *Drammaturgia Romana*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1988, σσ. 121-122.

<sup>204</sup>Το όνομα του αστυνόμου Barigello ταυτίζεται με την ιδιότητα του προσώπου, αφού ο όρος (bargello ή barigello) δηλώνει τον αξιωματούχο εκείνον ο οποίος κατά τη διάρκεια του μεσαίωνα ήταν επιφορτισμένος με την τήρηση της δημόσιας τάξης, ιδίως σε περιόδους εξεγέρσεων. Βλ. <http://www.etimo.it/?term=bargello>

<sup>205</sup>Τον κωμικό και εύθυμο τόνο δίνουν ιδίως οι Σκηνές στις οποίες πρωταγωνιστεί ο υπηρέτης του αστυνομικού Barigello, Melaspe, καθώς και εκείνες στις οποίες συμπρωταγωνιστεί με τον Dottore. Ένα τέτοιο δείγμα αποτελεί και ο κωμικός διάλογος ανάμεσα στον κουρέα Polidoro και τον Melaspe, στην 5<sup>η</sup> Σκηνή της Α΄ Πράξης: ο υπηρέτης νομίζει ότι είναι μεσάνυχτα, παρόλο που είναι πλέον περασμένο μεσημέρι και υποστηρίζει ότι μπορεί να απαντά ενώ είναι κοιμισμένος, αλλά όχι και να μιλά, γι' αυτό και δεν μπορεί να μεταφέρει το μήνυμα του κουρέα στον αφέντη του.



Όπως σημειώνει ο συγγραφέας, η υπόθεση του *L' ebreo convertito* αποτελεί συνδυασμό μυθοπλασίας, αλλά και αληθινών ιστορικών γεγονότων<sup>206</sup>. Διαβάζοντας όμως το έργο διαπιστώνουμε ότι ο Laffi έχει απομακρυνθεί από την ιστορική αλήθεια, αφού η πλοκή είναι βασισμένη σε έναν ανεπίτρεπτο αναχρονισμό: ο Εβραίος Isach, ο κουρέας και φίλος του, Polidoro προέρχονται από τη Μάντοβα<sup>207</sup> και έχουν βρει καταφύγιο στην

---

**Melaspe:** *Chi è là, chi batte, che diavolo v'è in volta a meza notte? possi crepare.*

**Polidoro:** *possi crepar tu, ti par mezzanotte adesso? Vuoi dire mezo giorno; leva sù, e dì al suo Patrone, che è il Barbieri, se si vuol far la barba: non odi?*

**Melaspe:** *O questa sì che è bella, come gli hò à udire se dormo.*

**Polidoro:** *È ubriaco, non occorr' altro; come dormi se parli?*

**Melaspe:** *Non parlo, rispondo*

**Polidoro:** *Mà se rispondi, adunque non dormi.*

**Melaspe:** *Non si può dunque rispondere dormendo?*

Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito* ό.π. Atto primo, Scena V. σ. 18.

Ο Melaspe, πεσμένος καταγής, διηγείται το κωμικό ατύχημά του στην 6<sup>η</sup> Σκηνή της Β' Πράξης: καθώς σκέφτεται τα χρήματα τα οποία ξόδεψε στην ταβέρνα, χτυπά με δύναμη το κεφάλι του σε μια κολώνα, τραυματίζεται στο πόδι και φοβάται ότι θα μείνει για πάντα χωλός. Στην επόμενη Σκηνή ζητά βοήθεια και συμβουλές από τον διερχόμενο Dottore, ο οποίος έχει έτσι την ευκαιρία να του μιλήσει για την αξία των ελευθέρων τεχνών!

**Melaspe:** *Sian maledette le colonne, hò havuta a rompermi il collo: andavo sopra pensiero facendo il conto delli denari, che hò spesi all' hosteria e son urtato col capo in una colonna di tal maniera che cadendo all' indietro in terra, hò data una stramazza sì grande, che mi son quasi sfabricato ia schiena, e quali rotto una gamba, dico appena posso andare [...]*

Βλ. ό.π. Atto secondo, Scena VI. σ. 41.

**Dottore:** *Deli' alter scienzi an' t' inparl, se ben ch' mi son la quinta esenza della grammatica, la sostanza dell' humanità, l' archivi della retorica, l' erari della logica, al serign della filosofie, al compendi della lez, al baratol della medesina, al mapamond della astrologie, la vera busla della cosmografie, al centr della geometri, l' intelligenza della aritmetica, e finalment l' arca d' tutt l' art liberal; Mò dì, cosa fat li in terra brutt animal?*

Βλ. ό.π. Atto secondo, Scena VII. σ. 43.

Ο Melaspe πρωταγωνιστεί επίσης σε μια εξίσου ανάλαφρη Σκηνή -την 10<sup>η</sup> της Γ' Πράξης- όπου έχοντας απολυθεί από τον Barigello, αναζητά νέο αφεντικό. Όμως, ανησυχεί ότι θα δυσκολευτεί, καθώς ολοκλήρη η πόλη γνωρίζει τα δύο «μικρά ελαττώματά του»: του αρέσει να κλέβει και να κατασκοπεύει. Γι' αυτό λοιπόν θα πρέπει να αναζητήσει κάποιον ξένο και έτσι στην επόμενη Σκηνή θα προσκολληθεί στον Dottore, ο οποίος χρειάζεται εξάλλου κάποιον υπηρέτη.

**Melaspe:** *[...] io sono intricato a trovar patrone perche tutta la città s'è questo mio vizietto di rubbare, & ancora di fare un pochetto la spia; al certo nissuno mi pigliarà: se non trono qualche forestiero e, che non mi conosca, non sò quale partito pigliarmi;*

Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena X. σσ. 69-70 και Scena XI σσ. 70-72.

<sup>206</sup>Βλ. ό.π. σ. 6.

<sup>207</sup>Οι Εβραίοι της πόλης κατοικούσαν στο γκέτο το οποίο έχτισαν με δικά τους έξοδα, ύστερα από διαταγή του Vincenzo II Gonzaga. Όταν το 1612 οι εργασίες ολοκληρώθηκαν, στο γκέτο κλείστηκαν περίπου 2000 άτομα. Το 1630 η Εβραϊκή Κοινότητα αριθμούσε 2700 άτομα από τα

Κωνσταντινούπολη, ύστερα από την καταστροφή της πόλης (sacco di Mantova)<sup>208</sup> από τους lanzichenecchi του αυτοκράτορα Φερδινάνδου Β', γεγονός το οποίο έλαβε χώρα το 1630! Η συνάντηση των δύο ανδρών είναι τυχαία και τους προκαλεί μεγάλη έκπληξη, αφού ύστερα από τα τραγικά γεγονότα στη Μάντοβα είχαν χάσει κάθε επαφή.

**Polidoro:** [...] *ma che miro? siete ò non siete? parmi pure di conoscervi Sig. Isach, ò caro amico!*

**Isach:** *Son' io Sig. Polidoro, e ringrazio il Cielo, che quell' istessa fortuna, che ci riunì in Mantoa, si habbia riuniti quì in Costantinopoli: Mà V.S. come si trova quì?*

**Polidoro:** *Mà voi Sig. Isach, come, e quando quì giungeste?*

**Isach:** *Vi dirò, dopo che i Tedeschi ci cacciarono di Mantoa, come sapete, m' imbarcai, e con prospero vento giunsi in questa Città di Costantinopoli.*

**Polidoro:** *Ancor io, dopo alquanti giorni, all'uscita del Serenissimo di Nivers partij da quella Città, ridotta da soldati all'ultimo sterminio; non portarono rispetto à nissuno, e nel dare il lacco se cero d'ogn' herba fascio. Io per non mirare l'ultimo eccidio della mia Patra, da essa mi partij, e gionto in questa Città, [...]*<sup>209</sup>

---

οποία τα 1000 σκοτώθηκαν κατά την επίθεση των lanzichenecchi. Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia degli ebrei italiani, dal XVI e XVIII secolo*. Vol. 2. Milano: Mondadori, 2015, σσ. 463-464.

<sup>208</sup>Το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός σχετίζεται με τη διαμάχη της διαδοχής, η οποία ξέσπασε το 1627 με αφορμή τον θάνατο του δούκα της Μάντοβα Vincenzo II Gonzaga. Ο πρώτος και άμεσος διεκδικητής της εξουσίας και διάδοχος του εκλιπόντος ήταν ο Carlo I Gonzaga Nevers· ανταγωνιστές του ήταν ο δούκας της Σαβοΐας και ο δούκας της Guastalla, οι οποίοι διεκδικούσαν το Monferrato και τα μικρά πριγκιπάτα του Reggiolo και της Luzzara αντίστοιχα. Φυσικά, ο Carlo I Gonzaga Nevers αρνούσαν οποιαδήποτε διανομή των κτήσεων του οίκου Gonzaga και στόχευε στη στήριξη του καρδινάλιου Ρισελιέ. Στη διαμάχη αναμείχθηκαν επίσης ο Φίλιππος ο Β΄ της Ισπανίας, ο Γάλλος βασιλιάς Λουδοβίκος ΙΓ΄, καθώς ο Γερμανός αυτοκράτορας Φερδινάνδος Β΄. Τον Οκτώβριο του 1629 τα αυτοκρατορικά στρατεύματα εισβάλλουν στο Δουκάτο της Μάντοβα και πολιορκούν την πόλη, η οποία καταλαμβάνεται τον Ιούλιο του 1630, αφού έχει ήδη πληγεί από επιδημία πανώλης. Από τους 30.000 κατοίκους, ύστερα από τη σφαγή που ακολούθησε επέζησαν μόλις 6000. Βλ. Milza, Pierre. *Storia d'Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*. Milano: Corbaccio, 2006, σσ. 448-449 και επίσης Hanlon, Gregory. *Storia dell'Italia moderna. 1550-1800*. Trad. Marina Romanello. Bologna: Il Mulino 2002, σσ. 294-295.

<sup>209</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L'ebreo convertito* ό.π. Atto primo, Scena III. σσ. 11-12.

Ο Laffi παραβλέπει το γεγονός την Αλωσης του 1453 από τους Οθωμανούς και δημιουργεί έναν φανταστικό κόσμο, έχοντας παρατείνει σχεδόν για δύο αιώνες τη διάρκεια ζωής της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη και τη σωτηρία της Αυτοκρατορίας χάρη στη γενναιότητα του Isach-Emanuelle, το έργο τελειώνει με την αίσθηση ότι το Βυζάντιο του Domenico Laffi θα διαρκέσει πολύ περισσότερο!

Προτού προχωρήσουμε όμως στην ανάλυση του Εβραίου Isach, στον οποίο αναφέρεται ο τίτλος του έργου, θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμο να διερευνήσουμε τη στάση του συγγραφέα -ιδίως όπως αυτή επηρεάζεται από την ιδιότητα του ιερέα και προσκυνητή- απέναντι στους Εβραίους. Το πλήθος των αναφορών του Laffi, καθώς και τα σχόλιά του στο περιηγητικό του κείμενο *Viaggio in Levante al Santo Sepolcro di N. S. G. Christo et altri luoghi di Terra Santa*, διαφωτίζουν τη στάση του απέναντι στους Εβραίους, η οποία εντάσσεται στα πλαίσια του χριστιανικού αντισημιτισμού ή ακριβέστερα του χριστιανικού αντι-ιουδαϊσμού. Για παράδειγμα, όχι μόνο κάνει σαφώς λόγο για την κατηγορία της «θεοκτονίας<sup>210</sup>», αλλά -παραπέμποντας μάλιστα σε άλλους συγγραφείς και παραθέτοντας πληροφορίες και υλικό που αντλεί από εκείνους- επισημαίνει πως τα μέλη κάθε μιας από τις φυλές του Ισραήλ που ενεπλάκησαν στη Σταύρωση του Ιησού, κάθε χρόνο, στην επέτειο του θανάτου Του «τιμωρούνται» με φρικτό τρόπο. Το σημαντικότερο βέβαια είναι πως για όλα αυτά επικαλείται ως «αδιάψευστους και αντικειμενικούς μάρτυρες», Εβραίους -πολύ συχνά πρώην ραβίνους- οι οποίοι στη συνέχεια μεταστράφηκαν στον Χριστιανισμό<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup>Επίσης ο Μορέν επισημαίνει πως η Καθολική Εκκλησία δεν έπαψε να στιγματίζει τους Εβραίους ως «θεοκτόνους» παρά μόνο στα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο χριστιανικός αντι-ιουδαϊσμός πλήττεται έμμεσα αφού, λόγω των ναζιστικών θηριωδιών «ακόμη και οι ελάχιστες μορφές αντισημιτισμού φαίνονται από τότε σαν κουβαλούν τη φρικαλέα δυνατότητα της εξόντωσης». Βλ. Μορέν, Εντγκάρ. Ο νεωτερικός κόσμος και το εβραϊκό ζήτημα. ό.π. σ. 162.

<sup>211</sup>Παραθέτουμε δύο χαρακτηριστικά αποσπάσματα: «Γράφει ο Giovanni Maria Ziliotti στο *Miniera del Monte Calvario* [...] πως οι Εβραίοι της φυλής του Ιωσήφ ήταν εκείνοι οι οποίοι έφτιαξαν τα καρφιά της Σταύρωσης, και ανάμεσά τους μια γυναίκα η οποία τους συμβούλεψε

Στο ίδιο βιβλίο αφιερώνει ένα κεφάλαιο στους Εβραίους των Αγίων Τόπων, κατατάσσοντάς τους ενδέκατους στον κατάλογο με τα έθνη και τις θρησκευτικές κοινότητες<sup>212</sup> που κατοικούν στην περιοχή. Οι αναφορές του για αυτούς δεν είναι απλώς αρνητικές και ειρωνικές, αλλά ιδιαίτερα προσβλητικές και γεμάτες περιφρόνηση. Γράφει πως με την υποκρισία τους εξαπατούν όλα τα υπόλοιπα έθνη της περιοχής, γι' αυτό και όλοι τους εχθρεύονται και τους περιφρονούν και μάλιστα πολύ περισσότερο από όλους οι Τούρκοι. Αναφέρει πως αν κάποιος Εβραίος θέλει να γίνει μουσουλμάνος, είναι υποχρεωτικό -έπειτα από μια σύντομη και εξευτελιστική τελετή- να γίνει πρώτα Χριστιανός και έπειτα να ασπαστεί το Ισλάμ, αφού οι Τούρκοι τόσο πολύ τους υποτιμούν, ώστε αρνούνται να αποδεχτούν τον εξισλαμισμό Εβραίου.

Τονίζει επίσης ότι οι Εβραίοι είναι εξαιρετικά επιδέξιοι στις δόσοληψίες τους με τους Οθωμανούς και προσπαθούν να τους εκμεταλλευτούν όσο περισσότερο μπορούν. Αλλά τα σχόλια γίνονται ακόμη πιο προσβλητικά όταν τους κατηγορεί για βλασφημία: «*Τα σφάλματα τους είναι τόσο απεχθή, η φάρα τους είναι τόσο άθλια και αχρεία και ξεστομίζουν τόσα ενάντια στον Κύριό μας Ιησού Χριστό και την Παρθένο Μαρία· οι*

---

*να τα φτιάξουν λιγότερο μυτερά ώστε να Του προκαλέσουν ακόμη μεγαλύτερο πόνο· ως τιμωρία για αυτήν τη συμβουλή οι γυναίκες της φυλής αυτής την ημέρα της Σταύρωσης του Κυρίου, ξυπνούν το πρωί με το στόμα τους γεμάτο σκουλήκια, και αυτό το επιβεβαιώνει ο Salvatore da Salione, πρώην ραβίνος και μετέπειτα Χριστιανός. Το επιμαρτυρεί επίσης και ο Francesco Mantua, πρώην Εβραίος και τώρα πλέον Χριστιανός [...] προσθέτοντας πως -όταν εκείνος μελετούσε στη Συναγωγή της Piacenza, όπου συνέρχονταν και Εβραίοι της φυλής αυτής- κάθε χρόνο στις 25 Μαρτίου αυτοί οι Εβραίοι υπέφεραν από οξείς πόνους ως τιμωρία για τα βασανιστήρια, τον πόνο και τον θάνατο που προκάλεσαν εκείνη την ημέρα στον Χριστό».*

*«Ο Caraffa, ραβίνος που βαπτίστηκε Χριστιανός, αναφέρει πως οι Εβραίοι από τη φυλή του Συμεών ήταν εκείνοι που κάρφωσαν τον Χριστό στον σταυρό, και γι' αυτό κάθε χρόνο στις 25 Μαρτίου εμφανίζουν τέσσερεις πληγές, δύο στα πόδια και δύο στα χέρια οι οποίες αιμορραγούν καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας, με μεγάλο πόνο».*

Βλ. Laffi, Domenico. *Viaggio in Levante al Santo Sepolcro di N. S. G. Christo et altri luoghi di Terra Santa*. Bologna: Eredi d' Antonio Pisarri, 1683, σσ. 284-285.

<sup>212</sup>Στην πρώτη θέση του καταλόγου βρίσκονται οι Λατίνοι (οι Καθολικοί), ενώ στη συνέχεια ακολουθούν οι Έλληνες, οι Αρμένιοι, οι Νεστοριανοί, οι Κόπτες, οι Αιθίοπες, οι Ιακωβίτες, οι Γεωργιανοί, οι Σύριοι, οι Μαρωνίτες και τέλος, στη δωδέκατη θέση, οι Τούρκοι. Βλ. ό.π. σσ. 297-332.

δεισιδαιμονίες τους είναι τόσες ώστε είναι σκόπιμο να μην αναφερθούν για να μην προκαλέσουν φρίκη στον ευσεβή αναγνώστη. Αρκεί μόνο να πει κανείς πως είναι Εβραίοι».

Δεν διστάζει να τους αποκαλέσει «peste» (δηλαδή, επιδημία, πανώλη<sup>213</sup>) και αιτιολογεί τη διασπορά τους σε Ανατολή και Δύση ως απολύτως δίκαιη τιμωρία για το έγκλημα της «θεοκτονίας».

Ολοκληρώνει δε το κεφάλαιο με μία θεολογικού περιεχομένου αναφορά στην «πλάνη» των Εβραίων να αναμένουν ακόμη τον Μεσσία, γεγονός το οποίο ο Laffi αποδίδει όχι μόνο στην εσφαλμένη ερμηνεία των Γραφών και στις προσδοκίες που ο λαός τους συνέδεε με το πρόσωπο του επερχόμενου Μεσσία, αλλά και «στο κακεντρεχές πείσμα τους, στο γνήσιο μίσος τους ενάντια στο πρόσωπο του Χριστού<sup>214</sup>». (Στον επίλογό του, προλογίζοντας την επόμενη ενότητα, αναφερόμενος στους Τούρκους, τους χαρακτηρίζει επίσης «peste», και μάλιστα ίδιους, αν όχι χειρότερους από τους Εβραίους).

Βέβαια, ο συγκεκριμένος Εβραίος, ο πρωταγωνιστής του έργου, έχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τα οποία τον διαφοροποιούν από το πλήθος των ομοεθνών του. Ο Polidoro, σε μονόλογό του, αναφέρει ότι ο συγκεκριμένος άνδρας διακρίνεται για την εξαιρετική ευγένειά του, τόσο στα χαρακτηριστικά, όσο και στη συμπεριφορά του. Εξομολογείται ότι ο Isach του είχε εκμυστηρευτεί πως κατάγεται από τη βασιλική γενιά των

---

<sup>213</sup>Η επιδημία της «μαύρης πανώλης» ξέσπασε το 1347 στην Ευρώπη. Τη μετέφεραν πλοία γενουατών από τη Μαύρη Θάλασσα και το 1349 έχει πλέον εξαπλωθεί στο μεγαλύτερο μέρος της Δυτικής και Βόρειας Ευρώπης. Ένα δεύτερο νέο κύμα κάνει την εμφάνισή του μετά το 1460 και ως τα μέσα του 15<sup>ου</sup> αιώνα επανεμφανίζεται σε συνδυασμό με άλλες επιδημίες. Υπολογίζεται ότι η επιδημία εξολόθρευσε περίπου το 1/3 ή κατά άλλους το 1/4 του πληθυσμού της Ευρώπης. Οι φήμες ότι οι Εβραίοι ήταν υπεύθυνοι για την πανούκλα ήταν η αιτία για τις σφαγές που ακολούθησαν. Βλ. Berstein, Serge & Milza, Pierre. *Ιστορία της Ευρώπης. Από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία στα ευρωπαϊκά κράτη. 5<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αιώνας*. Μτφρ. Αναστάσιος Κ. Δημητρακόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1997, σσ. 224-225.

<sup>214</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *Viaggio in Levante al Santo Sepolcro* ό.π. σσ. 317-320.

Μακκαβαίων<sup>215</sup>, γεγονός το οποίο του είχε ζητήσει να το κρατήσει ως επτασφράγιστο μυστικό. Από δραματουργική άποψη, οι πληροφορίες αυτές προοικονομούν τα μελλοντικά ανδραγαθήματα του Isach.

**Polidoro:** *Gran cortesia trovo in quest' uomo. In Mantoa eravamo amicissimi, senza saputa dell'uno, e dell'altro ci partimmo da quella Città; Ecco ritornati à rivederci in Costantinopoli. Ho fatto più volte tra me stesso riflessione sopra certo discorso, che in Mantoa mi se ce, ne sò intendere il fine per il quale egli cerca di vivere tanto sconosciuto; Mi disse, e me lo confirmo con giuramento, ch'era Principe discendente dal sangue Regio delli antichi Macabei; Non so che mi pensare; veramente egli ha tratti nobili, e da grande [...]*<sup>216</sup>

Το γεγονός ότι ένας τόσο ευγενής -σε καταγωγή και χαρακτήρα- άνθρωπος είναι Εβραίος στο θρήσκευμα δεν είναι αρεστό στον Polidoro· καθώς του διηγείται τις δυσχέρειες του επαγγέλματός του, σχολιάζει πως αν ο Isach ήταν Χριστιανός, θα έκανε το σταυρό του ακούγοντάς τον, αλλά τώρα θα αρκεστεί στο να συνοφρωθεί και να ανασηκώσει τους ώμους. Εννοεί πως οι Χριστιανοί έχουν το σημείο του σταυρού, το οποίο τους συνοδεύει ακόμη και στις πιο απλές καθημερινές στιγμές της ζωής τους, υπενθυμίζοντάς τους τη θεϊκή παρουσία<sup>217</sup> και προστασία, κάτι το οποίο -κατά τη γνώμη του- προφανώς οι Εβραίοι στερούνται.

---

<sup>215</sup>Πρόκειται για εβραϊκή δυναστεία με ιδρυτή τον ιερέα Ματταθία τον Ασμοναίο, ο οποίος επαναστάτησε ενάντια στη δυναστεία των Σελευκιδών της Συρίας, όταν ο Αντίοχος Δ' ο Επιφανής επέβαλε στους Εβραίους υπηκόους του παγανιστικές λατρευτικές τελετές, θέτοντας εκτός νόμου την εβραϊκή θρησκεία. Τον Ματταθία διαδέχθηκε ο γιος του, ο Ιούδας Μακαββαίος, ο οποίος συνέχισε τον αγώνα με τη βοήθεια των αδελφών του (Ιωνάθαν, Ιωάννη, Σίμωνα και Ελεάζαρου). Ο Ιούδας κατήγαγε σημαντικές νίκες -ανάμεσά τους και εκείνη στην Εμμαούς- και το 163 π.Χ. κατέλαβε την Ιερουσαλήμ αποκαθιστώντας τον Ναό που είχε βεβηλωθεί, γεγονός σε ανάμνηση του οποίου έχει καθιερωθεί η γιορτή της Hanukkah. Η εξιστόρηση των γεγονότων αυτών περιέχεται στα τα Βιβλία Μακκαβαίων Α', Β', και Γ' της Παλαιάς Διαθήκης.

Βλ. <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9034-judas-maccabeus>

<sup>216</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito* ό.π. Atto primo, Scena IV. σ. 16.

<sup>217</sup>Βέβαια, στην εβραϊκή θεολογία υπάρχει ο όρος *Σχινά/Σεχινά* («εγκατάσταση») ο οποίος δηλώνει τη θεϊκή παρουσία. Σύμφωνα με την ιουδαϊκή θρησκεία ο πιστός οφείλει να έχει πάντοτε συνείδηση της παρουσίας του Θεού στον Κόσμο, η οποία κατά την παράδοση

**Polidoro:** *Oh Iddio ve lo perdoni, se sapeste come camina, se foste Christiano vi fareste il segno della Croce; Mà perche siete Ebreo stringerete le spalle, e inarcherete le ciglia*<sup>218</sup>.

Ο Polidoro αναφέρει ότι πολλές φορές στο παρελθόν προσπάθησε να μεταστρέψει τον Εβραίο φίλο του στον Χριστιανισμό, αλλά συνάντησε σθεναρή αντίσταση. Προτίθεται να επιμείνει στις προσπάθειές του αυτές, ελπίζοντας ότι η αλλαγή του περιβάλλοντος, οι δικές του προσευχές και η Θεία Χάρη θα φέρουν τα πολυπόθητα αποτελέσματα· τον θεωρεί μια «χαμένη ψυχή», την οποία αν «κέρδιζε» θα πέθαινε ευτυχισμένος. Από τα παραπάνω γίνεται εύκολα κατανοητό πως ο αντι-ιουδαϊσμός του Laffi έχει χαρακτήρα καθαρά θρησκευτικό, χωρίς να εστιάζει καθόλου σε θέματα εθνικότητας, καταγωγής ή -πολύ περισσότερο- «φυλής».

**Polidoro:** [...] *Mi dispiace che più volte havendoli parlato di farsi Christiano si sia mostrato ostinato: Mà chi sà, che con la mutatione del Clima non li faccia ancora mutare pensiero; Non voglio cessare dibattere, e ribattere, farò fare ancora Orationi particolari àd versi Religioni, acciò che Dio l' ispiri à farsi Christiano: Il Tempo, l'Orationi, e la gratia di Dio, sono batterie, che atterrano qualsivoglia, benché inespugnabile, fortezza; Chi sà: goccia ch'ogn' hor cadè, marmi spezzò; se guadagnassi quest' anima morirei contento.*

Γίνεται βέβαια αναφορά στους προσηλακισμούς, στις βιαιοπραγίες και στις ταπεινώσεις εις βάρος των Εβραίων, με αφορμή το επεισόδιο της φυλάκισης του Isach. Ο Polidoro εκφράζει την ανησυχία του για την τύχη του φίλου του, και αναζητά τρόπους για να τον απελευθερώσει όσο το δυνατόν πιο γρήγορα, αφού γνωρίζει καλά ότι -λόγω της εβραϊκής του καταγωγής- θα αντιμετωπίσει περιστατικά βίας. Το γεγονός αυτό προβάλλεται ως δεδομένο και αναπόφευκτο χωρίς να προκαλεί κανενός είδους έκπληξη.

---

λαμβάνει χώρα κάθε φορά που δέκα ενήλικες άνδρες συγκεντρώνονται για να προσευχηθούν. Βλ. Εμμανουήλ, Άρης. ό.π. σ. 107.

<sup>218</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito* ό.π. Atto primo, Scena III. σ. 13.

**Polidoro:** [...] è stato carcerato il povero Sig. Isach: voglio andare alla prigione per saperne la causa, e farò ogni possibile per cavarlo fuori, sò che li strappazzi non li mancheranno, sapendo essere Ebreo, l'amicizia che hò col Bargello, mi fa sicuro di ottenere la gratia: voglio andare, quanto pili tardo, il povero huomo più patirà<sup>219</sup>.

Οι διηγήσεις του Isach ύστερα από την αποφυλάκισή του επιβεβαιώνουν τους φόβους του Polidoro: ο θάνατος θα ήταν αναπόφευκτος αν έμενε λίγο περισσότερο στη φυλακή, γι' αυτό και χρωστά μεγάλη ευγνωμοσύνη στον φίλο του και δηλώνει ότι θα προσεύχεται για εκείνον σε όλη του τη ζωή. Η απάντηση του Polidoro, περιέχει το ειρωνικό και μειωτικό σχόλιο, πως οι προσευχές των Εβραίων είναι άχρηστες, ανώφελες, γι' αυτό και ο Isach δεν χρειάζεται να κοπιάσει μάταια.

**Isach:** O Sig. Polidoro, vi havrò un'obligatione eterna, mi havete levato da un luoco, che se vi stavo un poco di più io morivo al sicuro: stia almeno certa, che se non potrò con altro, pregarò Dio di continuo per l'anima sua.

**Polidoro:** Ve ne ringratio, hò fatto il debito dell'amico: In quanto a pregar Dio per me, lasciate pur stare, non voglio che vi affaticate, perchè le preghiere di voi altri Ebrei non passano il tetto: Mà ditemi, come l'havete passata in prigione<sup>220</sup>?

Ο Isach περιγράφει με τα μελανότερα χρώματα την πρώτη του νύχτα στη φυλακή, δηλώνοντας ότι θα προτιμούσε έναν ολόκληρο χρόνο σε καταναγκαστικά έργα παρά μια ακόμη τέτοια νύχτα. Μόλις οι συγκρατούμενοί του αντιλήφθηκαν πως είναι Εβραίος τον «υποδέχτηκαν» με σφυρίγματα, φωνές και γροθιές. Έπειτα από αυτήν την ταπεινωτική «τελετή», η συνέχεια ήταν εξίσου σκληρή: τον ανάγκασαν να κάνει πλήθος αγγαρειών, αναθέτοντάς του, φυσικά, ακόμη και τις πιο βρώμικες εργασίες. Ακόμη δεν έλειψαν και οι χονδροειδείς φάρσες. Τη διήγησή του τη διακόπτει ο Polidoro συμβουλεύοντάς τον ότι -αν θέλει να σώσει την ψυχή του- το καλύτερο που θα είχε να κάνει είναι να ασπαστεί τον Χριστιανισμό.

---

<sup>219</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L'ebreo convertito*. ό.π. Atto primo, Scena IX. σ. 25.

<sup>220</sup>Βλ. ό.π. Atto primo, Scena XIII. σ. 31.



**Isach:** *Vi giuro da povero Ebreo, che più tosto vorrei stare in galera un'anno ch'una notte prigionio a tanti strapazzi.*

**Polidoro:** *Quanto fareste bene, Sig. Isach, per l'anima vostra, il farvi Cristiano.*

**Isach:** *Vi è tempo da pensarvi; Subito ch'entrai nella prigionio, tutti mi vennero a vedere, e conosciutomi per Ebreo mi fecero un solennissimo incontro di fischij, urla, gridi, pugni, urtoni, scopazzotti, e pelotti, che appunto pelavano, questo fùil primo ingresso, e le prime accoglienze. [...]*<sup>221</sup>

**Isach:** *Oltre le cerimonie già dette mai lasciano haver bene, ne riposo; mi fecero fare il facchino, il servitore, far letti, scoppare le prigionio, nettare le immonditie, e poi tutte le burle si scaricavano sopra di me*<sup>222</sup>.

Ο Polidoro επιμένει πως η μεταστροφή του Isach -και μάλιστα χωρίς καμία χρονοτριβή- θα ήταν δείγμα ευγνωμοσύνης προς τον Θεό, στον οποίο οφείλει το ότι επέζησε μέσα στη φυλακή παρά τις τόσες δυσκολίες. Εξυπακούεται ότι ο Polidoro δεν αναφέρεται στον Θεό όπως τον αντιλαμβάνεται η εβραϊκή θρησκεία, αλλά η χριστιανική, αφού εννοεί πως ο Θεός των Χριστιανών -«ο Ένας και Μοναδικός Θεός»- έσωσε τον Εβραίο, δίνοντάς του έτσι ένα σημείο της ευσπλαχνίας Του, ώστε να τον οδηγήσει στον δρόμο της αληθινής πίστης.

**Polidoro:** *Horsù ringratiato il Cielo, che l'havete passata bene; dovrete haver fatto voto di farvi Cristiano senza dimora*<sup>223</sup>.

Πράγματι «ως εκ θαύματος» όλη αυτή η εμπειρία λειτουργεί για τον Isach ως καταλύτης. Υπόσχεται ότι θα το σκεφτεί και αναθέτει στον φίλο του να αναζητήσει κάποιον ιερέα, ο οποίος θα μπορούσε να του λύσει ορισμένες απορίες θεολογικής φύσεως και να διαλύσει τις όποιες αμφιβολίες του. Αυτό μοιάζει να είναι το τελευταίο εμπόδιο για τη μεταστροφή του· προφανώς ο

---

<sup>221</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto primo, Scena XIII. σσ. 31-32.

<sup>222</sup>Βλ. ό.π. Atto primo, Scena XIII. σ. 32.

<sup>223</sup>Βλ. ό.π. Atto primo, Scena XIII. σ. 33.

συγγραφέας -ή μάλλον ο ιερέας- Laffi δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη διαδικασία της κατήχησης και της πνευματικής καθοδήγησης.

**Isach:** *Andate a casa, che vi prometto di pensarvi un poco bene, e ritrovatemi qualche buono Religioso, che mi dichiari certi dubij che hò, e poi pregate Iddio, che m'inspiri a far il meglio*<sup>224</sup>.

Το θέμα της κατήχησης επανέρχεται στον διάλογο ανάμεσα στον Isach και στον μοναχό Raimondo (Eremita). Από το κείμενο -στην αρχή της 1<sup>ης</sup> Σκηνής της Β' Πράξης- προκύπτει ότι έχει ήδη προηγηθεί μια συζήτηση κατά την οποία ο μοναχός, χρησιμοποιώντας τα κατάλληλα επιχειρήματα, έχει κατορθώσει να πείσει τον Isach πως ο Ιησούς Χριστός είναι ο πραγματικός Μεσσίας<sup>225</sup> και πως όσα υπέστη ήταν αναγκαία για την εκπλήρωση του σχεδίου της Θείας Πρόνοιας για τη σωτηρία του ανθρώπου. Στο σημείο αυτό ο συγγραφέας έχει την ευκαιρία να αναφερθεί στη σημαντικότερη από τις διαφορές ανάμεσα στις δύο θρησκείες: στο θέμα του Μεσσία, το οποίο αποτελεί αφενός αγεφύρωτο χάσμα, και αφετέρου -σύμφωνα με τη χριστιανική Εκκλησία- τη μέγιστη πλάνη των Εβραίων.

**Eremita:** *Odo che V. S. Illustrissima sia restato appagato dalle ragioni adotteli, con le quali li ho mostrato, che per adempire le scritture era necessario, che il vero Messia patisce tutte le pene, & aflittioni, da me già narrateli, e quando V.S. Illustrissima vorrà essere servita, un'altra volta discorreremo sopra à questo interesse, acciò resti bene instrutta nella nostra Santa Fede*<sup>226</sup>.

Ο Isach, εκφράζει την απεριόριστη ευγνωμοσύνη του στο πρόσωπο του Eremita γιατί χάρη σε αυτόν και με τη βοήθεια του Θεού -όπως χαρακτηριστικά λέει- «άνοιξαν τα μάτια του νου», αναγνωρίζοντας έμμεσα

---

<sup>224</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto primo, Scena XIII. σσ. 33-34.

<sup>225</sup>Ο όρος προέρχεται από την εβραϊκή λέξη *Μασίαχ* («κεχωρισμένος»). Πρόκειται για τίτλο ιερέων, βασιλέων και -επιλεγμένων από τον Θεό- προφητών, κατά τους βιβλικούς χρόνους. Στον μετέπειτα ιουδαϊσμό ο όρος αναφέρεται στον λυτρωτή, απόγονο της δυναστείας του Δαβίδ, ο οποίος θα επιλεγεί από τον Θεό και θα ενώσει ξανά τις φυλές του Ισραήλ, θα χτίσει ξανά τον Ναό και θα οδηγήσει τους Εβραίους στη Γη του Ισραήλ. Βλ. Εμμανουήλ, Άρης. ό.π. σ. 64.

<sup>226</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto secondo, Scena I. σ. 35.

ότι πριν βρισκόταν σε τύφλωση, σε πλάνη. Βέβαια, υπάρχουν ακόμη ορισμένες απορίες και αμφιβολίες, γι' αυτό και επιθυμεί να συνεχίσουν τη συζήτησή τους κάποια άλλη στιγμή, έτσι ώστε να μην υπάρχει πλέον κανένας ενδοιασμός.

**Isach:** *Siate benedetto Padre mio caro. Le rendo gratie infinite mediante l'aiuto di Dio, m'havete aperto gl'occhi della mente, un'altra volta dunque, per non stancarla d'avantaggio, li proporrò un'altro dubbio acciò non mi resti alcun scrupolo, [...]*<sup>227</sup>

Στην τελευταία Σκηνή της Γ' Πράξης επαναλαμβάνεται -στα λόγια του Emanuele- ακριβώς με τον ίδιο τρόπο η ευεργεσία που δέχτηκε από τον Eremita. Όμως τώρα δεν περιορίζεται στο ότι «άνοιξαν τα μάτια του νου του», αλλά ο συγγραφέας κάνει λόγο για τα «τυφλά λάθη της εβραϊκής θρησκείας», καθώς και για το «αληθινό φως της χριστιανικής πίστης».

Πρόκειται για ένα μοτίβο (εβραϊκή θρησκεία-τύφλωση, χριστιανική θρησκεία-φως) το οποίο είναι ιδιαίτερα οικείο στη χριστιανική Δύση, αφού συχνά αναπαρίσταται εικαστικά ακόμη και στο εξωτερικό των εκκλησιών. Στο έργο του *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei*, ο Riccardo Calimani αναφέρει πως ήδη από τον 9<sup>ο</sup> αιώνα θα μπορούσε να δει κανείς στην πρόσοψη των εκκλησιών τη συμβολική αναπαράσταση της Συναγωγής με τη μορφή μιας νέας γυναίκας με δεμένα τα μάτια<sup>228</sup>, ενώ πλάι της συχνά απεικονίζεται η Εκκλησία με το κεφάλι ψηλά και με βλέμμα ευθυτενές<sup>229</sup>.

**Emanuelle:** [...] *il di cui Cielo mostrossi sù il bel principio molto forevole, poiche havendo havuto per mezo di un mio Amico fortuna di conversare con certo Eremita, quale m'aperse, con l'aiuto di Dio, gl'occhi della mente, e facendomi conoscere i ciechi errori dell' Ebraismo, m'introdussero alla luce della vera fede*

---

<sup>227</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L'ebreo convertito*. ό.π. Atto secondo, Scena I. σσ. 35-36.

<sup>228</sup>Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei*. ό.π. σ. 63.

<sup>229</sup>Ένα χαρακτηριστικό δείγμα απεικόνισης των δύο μορφών υπάρχει στη μητρόπολη του Στρασβούργου. Η Εκκλησία κρατά σκήπτρο, ενώ η Συναγωγή απεικονίζεται με σκυμμένο το κεφάλι. Βλ. Beutler, Johannes. *L'ebraismo e gli ebrei nel vangelo di Giovanni*. Subsidia Biblica. Roma: Pontificio Istituto Biblico, 2006, σ. 161.

*Christiana per la quale pugnando, col favore del Cielo ottenuta n'habbiamo sì gloriosa vittoria*<sup>230</sup>.

Πριν ακόμα ολοκληρωθεί η διαδικασία της κατήχησης, και φυσικά πριν από τη βάπτισή του, ο Isach έχει ήδη πεισθεί από τα επιχειρήματα του μοναχού. Μονολογώντας παραδέχεται πως η χριστιανική θρησκεία είναι «καλή και άγια»· μάλιστα στο συγκεκριμένο χωρίο ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την έκφραση «*legge de' Christiani*», προφανώς σε αντιδιαστολή με τον Μωσαϊκό Νόμο (*legge di Mosè*). Ο νεοκατήχητος Isach εκφράζει τη μετάνοιά του για το γεγονός ότι δεν αποφάσισε νωρίτερα να μεταστραφεί στο Χριστιανισμό, αλλά παρέμενε πιστός στην παλιά του θρησκεία. Μάλιστα εκφράζει τόσο μεγάλη αποστροφή για την εβραϊκή θρησκεία, ώστε την αποκαλεί «*perfida setta*», δηλαδή παραπλανητική, δολερή αίρεση. Ο Laffi στο σημείο αυτό αφενός στρέφεται κατά της εβραϊκής θρησκείας με έναν τόσο απαξιωτικό χαρακτηρισμό, και αφετέρου, έμμεσα, δίνει έμφαση στην «αλήθεια» της χριστιανικής πίστης σε αντίθεση με την «πλάνη» των Εβραίων. Ταυτόχρονα αναδεικνύει τη σημασία και την αποτελεσματικότητα της κατήχησης. Επιπλέον εξαίρει τη μελέτη της Αγίας Γραφής, αφού ο Isach με ιδιαίτερο ζήλο σπεύδει στο σπίτι του για να μελετήσει τα ιερά κείμενα και έτσι να επιστρέψει στον κατηχητή του με νέα ερωτήματα, ώστε να εξαλειφθούν και οι τελευταίες αμφιβολίες ή απορίες.

**Isach:** *Veramente bisogna che io lo confessi, la legge de' Christiani è buona, e santa, ò quanto fon restato convinto da tali ragioni; Mi rincresce di non haver prima praticato questo buon Servo del Signore, che non sarei stato tanto in questa perfida setta; Voglio andare a casa, e studiare ben bene un passo di scrittura, & poi ritornare da lui, che me lo dichiari, acciò non mi resti alcun dubio, avanti di farmi Cristiano*<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σ. 86.

<sup>231</sup>Βλ. ό.π. Atto secondo, Scena I. σ. 36.

Δεν υπάρχει πλέον κανένα εμπόδιο, απομένει μόνο η ολοκλήρωση της προσχώρησης στον Χριστιανισμό. Η ανυπομονησία του Isach είναι έκδηλη. Είναι απόλυτα ικανοποιημένος, καθώς το επαναλαμβάνει μάλιστα δύο φορές: («*Sono sodisfattissimo*» και «*son contentissimo*»). Κάθε θεολογικού τύπου αμφιβολία έχει διαλυθεί και δεν υφίσταται πλέον κανένας λόγος για περαιτέρω καθυστέρηση. Αδημονεί να δεχτεί το «*Άγιο Βάπτισμα*». Στο σημείο αυτό μάλιστα ο Εβραίος χρησιμοποιεί την εκκλησιαστική ορολογία, με την οποία δεν είναι λογικό να είναι εξοικειωμένος. Προφανώς το χέρι του συγγραφέα Laffi το οδηγεί ο ιερέας και αυτό φυσικά λειτουργεί εις βάρος της αληθοφάνειας.

**Eremita:** *Già abbiamo sciolti i dubij, & superate tutte le difficoltà, resta solo, che V. S. Illustrissima veda se vi sia altro da discorrere sopra questo fatto, per poscia poter dare gl'ordini opportuni per questa funtione.*

**Isach:** *Sono sodisfattissimo, non voglio più tardare; dimando l'acqua del Santo Battesimo, Padre caro non me la negate.*

[...]

**Isach:** [...] *Non vedo l' hora di Battezzarmi, son contentissimo*<sup>232</sup>.

Ο ιερομόναχος εμφανίζεται ιδιαίτερα ευτυχής για αυτήν την ενθουσιώδη, αυθόρμητη και γεμάτη ζήλο μεταστροφή· ακόμη περισσότερο, επειδή πρόκειται για έναν Εβραίο από ευγενική γενιά και αυτό καθιστά ακόμη πιο σημαντικό τον προσηλυτισμό του.

**Eremita:** [...] *O quanto io sono allegro, ò quanto io godo di quella conversione, e poi in un Personaggio tale*<sup>233</sup>.

Παρατηρούμε ότι ο Domenico Laffi προβάλλει έντονα τον τύπο του προσήλυτου Εβραίου, ο οποίος προσχώρησε στον Χριστιανισμό αυθόρμητα

---

<sup>232</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto secondo, Scena V. σσ. 40-41.

<sup>233</sup>Βλ. ό.π. Atto secondo, Scena V. σ. 41.

και οικειοθελώς<sup>234</sup>. Το παράδειγμα της μεταστροφής αυτής, στην πραγματικότητα, δεν αφορά την πλειοψηφία των περιπτώσεων, αφού οι περισσότεροι εκχριστιανισμοί ήταν προϊόν φόβου λόγω των διωγμών που υφίσταντο<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup>Όσον αφορά τους οικειοθελείς προσηλυτισμούς, ορισμένοι πλούσιοι Εβραίοι μεταστράφηκαν για να διατηρήσουν την περιουσία τους, ενώ σε άλλους δινόταν με τον τρόπο αυτό η δυνατότητα να συνάψουν έναν νέο γάμο και να απαλλαγούν από την προηγούμενη σύζυγό τους. Βλ. Capriotti, Giuseppe. "Torturare per convertire. L'iconografia dell'ebreo Giuda in una predella di Luca di Paolo da Matelica." *Testimonianze della cultura ebraica: ricerca, valorizzazione, digitale. Il progetto Judaica Europea. Atti del convegno internazionale Fermo, 6-7 ottobre 2011 a cura di Giuseppe Capriotti e Pierluigi Feliciati* (2011), σ. 39, σημ. 45.

[https://www.academia.edu/2457790/Torturare\\_per\\_convertire.\\_L'iconografia\\_dellebreo\\_Giuda\\_in\\_una\\_predella\\_di\\_Luca\\_di\\_Paolo\\_da\\_Matelica](https://www.academia.edu/2457790/Torturare_per_convertire._L'iconografia_dellebreo_Giuda_in_una_predella_di_Luca_di_Paolo_da_Matelica)

<sup>235</sup>Εύγλωττο παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της Ισπανίας, καθώς στους διωγμούς του 1391 έχασαν τη ζωή τους 50.000 από τους 300.000 Εβραίους. Οι μισοί από όσους επέζησαν βαπτίστηκαν Χριστιανοί. Το 1492 οι Καθολικοί Βασιλείς «προσφέρουν» δύο επιλογές στους Εβραίους (αλλά και στους μουσουλμάνους): εκχριστιανισμός ή εξορία. Επισημαίνεται πως αρκετοί από τους conversos, όταν τον 16<sup>ο</sup> αιώνα κατέφυγαν σε περιοχές στις οποίες υπήρχε κλίμα θρησκευτικής ελευθερίας και ανεκτικότητας όπως το Άμστερνταμ ή το Λιβόρνο, επέστρεψαν στην εβραϊκή θρησκεία. Βλ. Μορέν, Εντγκάρ. *Ο νεωτερικός κόσμος και το εβραϊκό ζήτημα*. ό.π. σσ. 31-32, 35, 53.

Ο Ariel Toaff αναφέρει πως στην Ιταλία κατά την περίοδο του Ύστερου Μεσαίωνα η μεταστροφή εβραϊκών πληθυσμών στον Χριστιανισμό, ιδίως σε περιόδους κρίσης, ήταν φαινόμενο αρκετά διαδεδομένο. Η διασπορά των εβραϊκών κοινοτήτων -ανάμεσα σε συμπαγείς και πολυάριθμες χριστιανικές κοινότητες- σε συνδυασμό με τον γεωγραφικό κατακερματισμό τους ευνόησαν την προσχώρηση στη χριστιανική θρησκεία. Επίσης, οι Εβραίοι είχαν να επιλέξουν την εξορία και την καταπίεση ή την αλλαγή θρησκευματος. Επίσης, ως κίνητρο για τους οικονομικά ασθενέστερους Εβραίους λειτούργησε και η συνήθης πρακτική της Καθολικής Εκκλησίας να παρέχει δωρεές και ευεργετήματα στους νεοφώτιστους. Ήδη στη Γ' Σύνοδο του Λατερανού το 1179 είχε αποφασιστεί πως θα πρέπει πλέον ως Χριστιανοί να ζουν καλύτερα από ό,τι στο παρελθόν. Στην πράξη, η οικονομική τους κατάσταση δεν μεταβαλλόταν σημαντικά μετά τη βάπτισή τους, αφού οι φτωχοί παρέμεναν στο περιθώριο, ενώ οι εύποροι συνήθως γίνονταν πιο εύκολα αποδεκτοί από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Βλ. Toaff, Ariel. *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*. ό.π. σσ. 181, 188 και 198.

Όσον αφορά το status των Εβραίων που μεταστράφηκαν στον Χριστιανισμό ο Giuseppe Capriotti, αναφερόμενος σε μαζικούς προσηλυτισμούς στο Παπικό Κράτος στο β' μισό του 15<sup>ου</sup> αιώνα, επισημαίνει ότι οι προσηλυτικοί Εβραίοι συναντούσαν πολλά εμπόδια και δυσκολίες στην καθημερινότητά τους και αυτό οφειλόταν στον τρόπο με τον οποίον τους αντιμετώπιζε ο κοινωνικός τους περίγυρος. Οι Χριστιανοί ήταν συνήθως καχύποπτοι και τους κατηγορούσαν για «κρυπτο-ιουδαϊσμό», ενώ για τους πρώην ομόθρησκούς τους δεν έπαυαν να θεωρούνται Εβραίοι, αφού η ιδιότητά τους αυτή (λόγω της γέννησής τους από μητέρα Εβραία) δεν άλλαζε με τη μεταστροφή τους. Βλ. Capriotti, Giuseppe. "Torturare per convertire. L'iconografia dell'ebreo Giuda in una predella di Luca di Paolo da Matelica." ό.π. σ. 39.

Η ιδέα της ψυχής που σώζεται μέσω της προσχώρησης στη χριστιανική θρησκεία επανέρχεται στα λόγια του Polidoro όταν πληροφορείται την επικείμενη βάπτιση του φίλου του. Πρόκειται για την ψυχή ενός Εβραίου την οποία ο Eremita «προσφέρει ως δώρο» στον Θεό. Το «δώρο» αυτό αποκτά ιδιαίτερη αξία, καθώς ο νεοφώτιστος, ο οποίος υπήρξε καλός Εβραίος, θα γίνει ένας εξαιρετικός Χριστιανός<sup>236</sup>. Έμμεσα ο Laffi παρουσιάζει τη μεταστροφή του Isach σαν ένα γεγονός αναμενόμενο και αναπόφευκτο: πώς είναι δυνατόν κάποιος με το δικό του ήθος να παραμείνει στην πλάνη του και να μην να δεχτεί την «αληθινή πίστη»;

**Polidoro:** *Ringratiato sia il Signore, di ciò sommamente ne godo, e V. P. avrà questo merito presso Dio d'haverlii donato un'anima, e piaccia à Dio, che fu buono Ebreo, sia un' ottimo Cristiano; [...]*<sup>237</sup>

Ο Polidoro δηλώνει πανευτυχής για την απόφαση του Isach και τον βεβαιώνει πως ο Θεός θα τον ανταμείψει -και μάλιστα τη στιγμή που δεν θα το περιμένει- για όλα εκείνα τα οποία εγκατέλειψε για να Τον ακολουθήσει: τα πλούτη, την ευγενική καταγωγή του, την οικογένειά του. Προσθέτει επίσης -προοικονομώντας τη μελλοντική εξέλιξη του Isach- πως, όντας Χριστιανός, θα κερδίσει την εύνοια σημαντικών προσώπων της Κωνσταντινούπολης. Άρα, πέρα από τη σωτηρία της ψυχής του στη μεταθανάτια ζωή, θα ωφεληθεί και στην επίγεια.

**Polidoro:** *Non potevo haver maggior consolatione di questa di vedervi una volta fatto Cristiano, vorrei che mi vedeste il cuore, che è tutto brillante di allegrezza per questa vostra buona inspiratione; questo sarà mezo ottimo, che il Cielo fecondarà i vostri desiri e se bene havete lasciate le ricchezze, e la nobiltà de' vostri Parenti, e Casa: vedrete che Dio, quando manco il pensate, compensarà questa*

---

<sup>236</sup>Ο Laffi στα λόγια του Polidoro επαναδιατυπώνει με τον δικό τρόπο την παροιμία «*Non è buon cristiano, chi non è stato buon ebreo*», στην οποία, όμως, μάλλον με δυσπιστία και καχυποψία αντιμετωπίζεται ο Εβραίος που έχει αλλάξει θρήσκευμα. Βλ. Giusti, Giuseppe. ό.π. σ. 167.

<sup>237</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto secondo, Scena IX. σ. 46.

*rinuncia fatta per amor suo, non mancheranno in questa Città Persone che vi favoriranno per stabilirvi in questa nuova, e Santa Fede pigliata*<sup>238</sup>.

Ανάλογος είναι και ο ενθουσιασμός του Isach, ο οποίος νοιώθει αναγεννημένος. Είναι πλέον ένας νέος άνθρωπος, χάρη στη θεϊκή καθοδήγηση η οποία τον έφερε σε επαφή με -μέσω του κατηχητή του, του «ευλογημένου πατέρα»- την «αληθινή πίστη». Ακόμη μια φορά ο συγγραφέας δεν παραλείπει να αναφερθεί στα τόσο προσφιλή του θέματα: στην κατήχηση, καθώς και στο Μυστήριο του Βαπτίσματος, αφού ακόμη και η παραμικρή αναμονή προκαλεί θλίψη στον Isach.

**Isach:** *Credetemi, ò Sig. Polidoro, che doppo le ammonitioni del Cielo, e dalle istruzioni havute da questo benedetto Padre, nelli articoli della Fede; Che io non vedo l' hora di ricevere l'acqua del Santo Battesimo, parmi d'essere in un mondo nuovo, non mi rassembra d'essere più me stesso.*

[...]

**Isach:** [...] *In tanto io vado dal mio buon Padre per pigliar l'acqua del Santo Battesimo; ogni indugio m'affanna*<sup>239</sup>.

Αυτήν την κατάσταση της ευφορίας εξηγεί ο Polidoro δίνοντας τη δική του «θεολογική» ερμηνεία: πρόκειται για την επίδραση της Θείας Χάριτος στην ψυχή του νεοφώτιστου. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε ότι το κείμενο του Laffi σχόλια τα οποία θα χαρακτηρίζαμε όχι απλώς υπερβολικά, αλλά ως ακραία έκφραση αντι-ιουδαϊσμού: Ο Θεός σώζει τον Isach από τα χέρια του Δαιμονίου! Ο Laffi συνδέει την πίστη στον Θεό της Παλαιάς Διαθήκης με τον Σατανά!

**Polidoro:** *Tutti effetti della Divina provvidenza che opera in voi; Piaccia a Dio, che hà levato voi dalle mani dei Demonio [...]*<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup>Βλ. Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto secondo, Scena XI. σ. 53.

<sup>239</sup>Βλ. ό.π. σσ. 53-54.

<sup>240</sup>Βλ. ό.π. σ. 54.



Στην 2<sup>η</sup> Σκηνή της Γ' Πράξης ο Isach -μετά τη βάπτισή του- εμφανίζεται πλέον με το καινούριο του όνομα, Emanuelle: μπορούμε κάλλιστα να υποθέσουμε πως δεν πρόκειται για τυχαία επιλογή ονόματος για τον νεοφώτιστο. Το «Εμμανουήλ» είναι το όνομα του Ιησού σύμφωνα με την προφητεία του Ησαΐα<sup>241</sup>, συνεπώς ταιριάζει απόλυτα σε κάποιον ο οποίος πρόκειται τελικά να αναδειχθεί σε «σωτήρα», ένα είδος «Μεσσία» ο οποίος θα «λυτρώσει» την Κωνσταντινούπολη από την επικείμενη βάρβαρη απειλή, από τον θάνατο και τον αφανισμό.

Ο Emanuelle ανησυχεί ιδιαίτερα για την επίθεση των Τατάρων εναντίον της Κωνσταντινούπολης. Οι εξελίξεις προβλέπονται δυσοίωνες, αφού οι βάρβαροι αυτοί εισβολείς έρχονται ως εχθροί της «Αγίας Καθολικής Θρησκείας». Στο σημείο αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι ο συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται για την ιστορική αλήθεια· στο Βυζάντιο -το οποίο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ούτως ή άλλως δεν υπάρχει κατά τη χρονική περίοδο στην οποία εξελίσσεται η δράση- το επίσημο δόγμα, ύστερα από το Σχίσμα των δύο Εκκλησιών, ήταν η Ορθοδοξία και όχι ο Καθολικισμός. Ο Domenico Laffi για ακόμη μια φορά αποδεικνύει πως λειτουργεί περισσότερο ως ιερέας -ο οποίος ενδιαφέρεται να προβάλλει την πίστη του- και πολύ λιγότερο ως συγγραφέας, χωρίς μάλιστα να αντιλαμβάνεται πως ακόμη και σε ένα ψευδοϊστορικό πλαίσιο υπάρχουν όρια.

**Emanuelle:** [...] *Si dice che i Tartari sono già entrati nell'Imperio, a qual fine non si sà; l'Imperatrice non vorrebbe esser nata. [...] In tanto io son per gratia di Dio Christiano, e mi hanno posto nome Emanuelle, l'esser entrato in questa Santa Fede, fà sentirmi assai male di questa mossa del Tartaro perche come nemico di questa Santa Religione Cattolica, non posso che sperar male*<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup>Βλ. (Ησαΐας Ζ', 14): *διὰ τοῦτο δώσει Κύριος αὐτὸς ὑμῖν σημεῖον· ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει, καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ·*

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Hsaias.asp&main=hsaias&file=43.7.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Hsaias.asp&main=hsaias&file=43.7.htm)

<sup>242</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ὁ.π. Atto terzo, Scena II. σ. 58.

Βέβαια, όσον αφορά την εξέλιξη της υπόθεσης, γρήγορα η ανησυχία και η αγωνία 'του Emanuele παραχωρούν τη θέση τους στο θάρρος και στην ανάμνηση των παλαιών πολεμικών του ανδραγαθημάτων. Είναι καίριο το ερώτημα το οποίο θέτει στον εαυτό του: αφού στο παρελθόν, κατέχοντας σημαντικά αξιώματα, κατήγαγε μεγάλες νίκες, υπερασπιζόμενος τον Εβραϊκό Νόμο, γιατί να μην ελπίζει σε ακόμη σπουδαιότερες τώρα που επιθυμεί να πολεμήσει για την «Καθολική και Αγία Χριστιανική Θρησκεία»; Είναι προφανές ότι μέσα από το ερώτημα αυτό -το οποίο περιλαμβάνεται στον μονόλογο ενός πρώην Εβραίου- αναδύεται η απόλυτη πεποίθηση του Laffi, σχετικά με την ανωτερότητα της χριστιανικής θρησκείας σε σύγκριση με την εβραϊκή. Λαμβάνοντας υπόψη τις προαναφερθείσες αναφορές σχετικά με «τα τυφλά λάθη, την πλάνη» της εβραϊκής θρησκείας, είναι εμφανές ότι η ιδέα αυτή αποτελεί τον κεντρικό άξονα του έργου, αλλά και τη βασική επιδίωξη του συγγραφέα.

**Emanuele:** *Mi sento riaccendere nel petto i primi desideri di Gloria; Se combattendo altre volte per sostenere la legge hebraica, ottenni segnalate vittorie come Capitano, e Conduttore d'eserciti; Pèrche non dovrò sperarle maggiori, combattendo per la Cattolica e la Santa Religione Christiana*<sup>243</sup>.

Ο Emanuele -μονολογώντας- δηλώνει πως δεν τον ενδιαφέρουν τα αξιώματα και οι τιμές, αλλά εκείνο που προέχει είναι η υπεράσπιση της πίστης για την οποία αξίζει να δώσει και τη ζωή του ακόμη, έστω και με την ιδιότητα ενός απλού στρατιώτη. Η πίστη αυτή τον ενδυναμώνει, ώστε να ριχτεί στη μάχη για το δίκαιο. Από το προφίλ του γεμάτου ζήλο νέου Χριστιανού δεν απουσιάζει και η μέγιστη χριστιανική αρετή, η ταπεινοφροσύνη. Και είναι ακριβώς αυτή η αρετή η οποία -σε συνδυασμό με τη γενναιότητά του- θα επιβραβευθεί στο τέλος του έργου με την άνοδό του στο θρόνο της Κωνσταντινούπολης!

---

<sup>243</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L'ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena II. σ. 58.

**Emanuelle:** *Ma che sperì, ò Emanuelle? qui sconosciuto, senza hauer dato alcun saggio del tuo valore brami officij? non è giusto il pensiero. Orsù sia come si voglia, ò con officij ò senza, questa vita hà da perdersi per la Santa Fede Christiana. [...]*  
*La Fede Christiana mi accresce le forze, il combattere per il giusto m'inanimisce*<sup>244</sup>;

Είναι η ώρα να αποκαλυφθεί η ευγενική του καταγωγή και η Κωνσταντινούπολη θα αναγνωρίσει στον -ως τώρα άγνωστο και τόσο περιφρονημένο- Εβραίο έναν απόγονο των αντάξιο των προγόνων του, των αήττητων Μακκαβαίων. Η μεταστροφή άλλαξε ριζικά τη ζωή του. Εξάλλου - διερωτάται- ποιο άλλο καλύτερο τέλος θα μπορούσε να φανταστεί, αν όχι το θάνατο για τη νέα του θρησκεία; Είναι εμφανές ότι ο συγγραφέας προσδίδει σε αυτή την επικείμενη στρατιωτική σύγκρουση τον χαρακτήρα ενός ιερού πολέμου.

**Emanuelle:** *[...] mà hora che è pronta, conoscerà Costatinopoli il valore d'un Ebreo fatto Christiano, unico germe del sangue Reggio de gl'invitti Maccabei, che dopo terminate le guerre della Rersia invaghitosi di camminare il mondo, lasciò Gierusalemme, e solo come povero Ebreo si fece conoscere; mà hora coll'haver mutata la Religione, si muti ancora il vivere; e che più bel vivere posso eleggermi, che il morire per la Santa Fede Christiana? Sì sì pugnasi, guerreggiasi, e vincasi: vado dal gran Siniscalco a sottoscrivermi*<sup>245</sup>.

Σπεύδει λοιπόν να καταταγεί και η αντιμετώπισή του από τον Ferrante, ο οποίος εκτελεί χρέη αρχηγού του στρατού, είναι ιδιαίτερα θετική. Ο ζήλος και η προσήλωση του Emanuelle στον ιερό σκοπό του εντυπωσιάζουν τον βυζαντινό αξιωματούχο, ο οποίος μάλιστα δηλώνει πως η διαίσθησή του τον προειδοποιεί για σπουδαία κατορθώματα, προοικονομώντας με τον τρόπο αυτό την εξέλιξη της υπόθεσης.

---

<sup>244</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L'ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena II. σ. σσ. 58-59.

<sup>245</sup>Βλ. ό.π. σ. 59.

**Ferrante:** *Non mi dispiacciono i vostri discorsi; havrete occasione di mostrare il vostro valore, hora che il fiero Rè dei Tartari con numeroso esercito va infestando le nostre campagne per rendersene possessore: [...]*

**Ferrante:** *Andiamo amico, che dalla vostra assistenza il cuore mi presagisse gran cose<sup>246</sup>.*

Πράγματι στην 12<sup>η</sup> Σκηνή της Γ' Πράξης ο Rosmiro αφηγείται στην αυτοκράτειρα με λεπτομέρειες τα γεγονότα στο πεδίο της μάχης: ο Emanuele -συνεπικουρούμενος από τον Ferrante- κατόρθωσε να τρέψει τους εχθρούς σε φυγή και στη συνέχεια τους καταδίωξε φονεύοντας πολλούς από αυτούς<sup>247</sup>.

Ο Ferrante απευθύνεται στον σωτήρα της πόλης, με θαυμασμό και ευγνωμοσύνη: τον αποκαλεί αήττητο υπόδειγμα ανδρείας, αφού στη δική του γενναιότητα οφείλεται η σωτηρία της Κωνσταντινούπολης. Δεν υπάρχουν πιο σίγουρα χέρια από αυτά, στα οποία θα πρέπει η αυτοκράτειρα να εμπιστευθεί η τύχη των υπηκόων της. Είναι άξιος αναλάβει το αξίωμα του γενικού διοικητή του αυτοκρατορικού στρατού, γιατί πρόκειται για μια διάκριση την οποία η Vespesiana οφείλει στον ευεργέτη της αυτοκρατορίας. Είναι ευνόητο ότι ο ίδιος παραιτείται από τέτοιου είδους διεκδίκηση ή φιλοδοξία.

**Ferrante:** *Andiamo pure invitto Campione, hoggi riconosce Costantinopoli dal vostro valore la vita: l'assalto improvviso del Nemico poderoso, espugnatore di così vasto Impero miravano hoggi i Cittadini, se il vostro valore non li ributtava. Non potrà l'Imperatrice assicurar in altre mani che nelle vostre la vita de'sudditi, e del duo Impero; Il luogo vacante del Generalato non può essere impiegato meglio, che nella vostra Persona: Mi dispiace non sia nelle mie mani, che per investirne vuoi, più che di buona voglia me ne privare;<sup>248</sup>*

---

<sup>246</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena IX. σ. 69.

<sup>247</sup>Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena XII. σσ. 73-74.

<sup>248</sup>Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena XIII. σ. 75.

Ο Emanuele με σεμνότητα αποκρίνεται στα εγκωμιαστικά σχόλια του Ferrante, δηλώνοντας ότι οι πράξεις του υπαγορεύθηκαν από την ηθική του υποχρέωση απέναντι στη νέα του πίστη -επαναλαμβανόμενες οι αναφορές- για την οποία θα ήταν τιμή να πεθάνει. Επιβεβαιώνει πως το κίνητρο του δεν ήταν η προσωπική φιλοδοξία. Ο Ferrante θεωρεί ότι είναι δική του τιμή να υπηρετεί κάτω από τις διαταγές ενός τέτοιου ήρωα.

**Emanuelle:** *Feci solamente quel tanto, che ero obbligato per la fede, che professo; [...] io non havrò altra ambitione, che di essermi impiegato in servizio della Santa Fede, per la quale maggior gloria mi farebbe il morire. [...]*

**Ferrante:** *Sia come a voi piace è mia gloria il servirvi*<sup>249</sup>.

Όπως είναι φυσικό, η ιδέα της πίστης ως κινητήριας δύναμης επαναλαμβάνεται. Για την υπεράσπιση της νέας του θρησκείας ο Emanuele είχε δώσει τη μεγάλη υπόσχεση: ως το τέλος αυτής της μέρας ή θα νικούσε τον αρχηγό των εχθρών ή θα πέθαινε ένδοξα επιτελώντας το καθήκον του.

**Emanuelle:** *[...] Pria che tramonti di questo giorno il Sole vedrà Vespesiana, vedrà Costantinopoli atterrato Barabasso, l'indegno usurpatore di queste Campagne, ò io vi perderò gloriosamente la vita*<sup>250</sup>.

Η συνέχεια θα είναι αυτή που αρμόζει σε έναν ήρωα. Οι θεατές την πληροφορούνται μέσα από το διάλογο του Melaspe με το καινούριο αφεντικό του, τον Dottore: ο Emanuele αμέσως μετά την ανάληψη των καθηκόντων του ως γενικού αρχηγού του αυτοκρατορικού στρατού προκάλεσε τον βασιλιά των Τατάρων, Barabasso, σε μονομαχία έξω από τα τείχη της πόλης. Ο λαός της Κωνσταντινούπολης σπεύδει να παρακολουθήσει τη διεξαγωγή της, η οποία αποτελεί εξάλλου -όπως επισημαίνει ο Melaspe- ένα εξαιρετικό θέαμα. Ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται το μοτίβο της μονομαχίας (duello)<sup>251</sup> -

---

<sup>249</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena XIII. σ. 76.

<sup>250</sup>Βλ. ό.π.

<sup>251</sup>Χαρακτηριστικό παράδειγμα τα ιπποτικά έπη. Οι μονομαχίες αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της πλοκής τους, αφού θεωρούνται το σπουδαιότερο από τα ανδραγαθήματα των πρωταγωνιστών τους και γι' αυτό συνιστούν το σημαντικότερο μέσο ανάδειξης της ανδρείας

το οποίο είναι ιδιαίτερα δημοφιλές στη λογοτεχνία της Δύσης και οικείο στους αναγνώστες της- για να υπογραμμίσει τη γενναιότητα του πρωταγωνιστή του. Σε αυτόν και μόνο τελικά οφείλεται η σωτηρία της Κωνσταντινούπολης, αφού η νίκη του επί του αντιπάλου του θα κρίνει την έκβαση ολόκληρου του πολέμου<sup>252</sup>.

**Melaspe:** [...] *Ma non è stato altro, che havendo subito ottenuto il Generalato dall'Imperatrice, hà sfidato Barabasso, come hò detto, abattersi a corpo, a corpo, e poco possono state ad affrontarli insieme, e già per esser spettatori di questo abbattimento, tutta la Città è su la muraglia, dovendosi fare il duello fuori della Porta Oria, lontano un tiro d'arco, mezo a gli eserciti se volete venire, andiamo, perchè quelli duelli sono bellissimi da vedere*<sup>253</sup>.

Ο ιερέας που βάπτισε τον Emanuele Χριστιανό προσεύχεται για την αίσια έκβαση της μονομαχίας και τον παραλληλίζει με τον νεαρό Δαβίδ ο οποίος κλήθηκε να αντιμετωπίσει τον πολύ ισχυρό αντίπαλό του Γολιάθ. Πρόκειται για μια βιβλική αναφορά μέσα από την οποία ο συγγραφέας υπογραμμίζει τη δυσκολία του εγχειρήματος, αφού ο Emanuele θα σταθεί απέναντι σε έναν Βασιλιά τόσο δυνατό, ώστε η ιδέα της αναμέτρησης προκαλεί φόβο.

**Eremita:** [...] *& io di continuo pregarò Dio, che si come diè forza al fanciul David per debellare l'orgoglio Gigante, così dia forza, e valore a questo Campione di restar vittorioso di quello Rè poderoso, e temuto*<sup>254</sup>.

---

τους. Park, Jin-Kyung. "Il Lessico Cavalleresco nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto." Università Ca' Foscari Venezia, 2010 - 2011, σ. 20, (ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή).

<sup>252</sup>Ο Francesco Erspamer (παρατίθεται από τον Park Jin-Kyung) στο βιβλίο του *La Biblioteca di Don Ferrante*, ταξινομεί τις συγκρούσεις αυτές σε 6 είδη: α) τη μονομαχία μεταξύ δύο πολεμιστών στο πεδίο της μάχης β) την ιπποτική μονομαχία, η οποία κρίνει την έκβαση της μάχης γ) τη μονομαχία η οποία θα κρίνει μια δικαστική διαμάχη η οποία έχει οδηγηθεί σε αδιέξοδο δ) την *giostira*, τυπικό, βίαιο μεσαιωνικό «αθλητικό» δρώμενο ε) την ιδιωτική μονομαχία για λόγους τιμής και στ) την «ρομαντική» μονομαχία, όταν η πρόκληση σε μια τέτοια σύγκρουση αποτελεί μια έμμεση μορφή αυτοκτονίας, όμως με τρόπο ώστε να αποφευχθεί ο κοινωνικός στιγματισμός. Βλ. ό.π. σ. 20 και σημ. 9.

<sup>253</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena XIV. σ. 79.

<sup>254</sup>Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena XV. σσ. 79-80.

Όσον αφορά τον βάρβαρο εισβολέα ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το όνομα το οποίο του έχει δώσει ο συγγραφέας, καθώς πρόκειται για ένα έμμεσο σχόλιο σχετικά με την κατηγορία της «θεοκτονίας». Το «*Barabasso*» παραπέμπει στον Βαραββά, τον οποίο οι Εβραίοι επέλεξαν για να απελευθερωθεί αντί του Ιησού<sup>255</sup>. Ο Laffi κατά κάποιον τρόπο αντιπαραθέτει ξανά τα δύο πρόσωπα, τον «Εμμανουήλ» και τον «Βαραββά», αλλά τώρα ο πρώην Εβραίος είναι αυτός που θα αναδειχθεί νικητής, ενώ ο «*Barabasso - Βαραββάς*» θα ηττηθεί. Από την άλλη πλευρά ο πρώην Εβραίος του Laffi, αντίθετα από τους βιβλικούς ομόθρησκους και ομοεθνείς του δεν «δίνει χάρη» στον «Βαραββά».

Η μονομαχία δεν θα παρασταθεί στη σκηνή, αλλά οι θεατές θα πληροφορηθούν τη διεξαγωγή της και το αποτέλεσμα της μέσα από τη διήγηση του Rosmiro. Ο Emanuele με ένα μόνο χτύπημα αποκεφάλισε τον αντίπαλό του, οι στρατιώτες του εχθρού τράπηκαν σε φυγή, οι βυζαντινοί τους καταδίωξαν κατατροπώνοντάς τους και παίρνοντας πλούσια λάφυρα.

**Rosmiro:** [...] *Un' huomo sòlo hà atterrato un'esercito intiero, un colpo solo hà reciso il capo al più formidabile mostro del Mondo. Vinto Barabasso, e sopra di un'Asta inalzato il suo superbo Capo, hà cosi spaventato il nemico stuolo, che postosi in fuga, & inseguito da' nostri, n'hanno fatto macello sì grande, che tutto il Campo è pieno di cadaveri: Entrati nell'alloggiamento, sono rimasti ricchi di ben grosso bottino, che dalla liberta dell' invitto Generale è stato prodigamente donato a' Soldati*<sup>256</sup>; [...]

---

<sup>255</sup>Βλ. (Κατά Λουκάν ΚΓ', 14-21): 14 εἶπε πρὸς αὐτούς· προσηνέγκατέ μοι τὸν ἄνθρωπον τοῦτον ὡς ἀποστρέφοντα τὸν λαόν, καὶ ἰδοὺ ἐγὼ ἐνώπιον ὑμῶν ἀνακρίνας οὐδὲν εὔρον ἐν τῷ ἀνθρώπῳ τούτῳ αἴτιον ὧν κατηγορεῖτε κατ' αὐτοῦ. 15 ἀλλ' οὐδὲ Ἡρώδης· ἀνέπεμψα γὰρ ὑμᾶς πρὸς αὐτόν· καὶ ἰδοὺ οὐδὲν ἄξιον θανάτου ἐστὶ πεπραγμένον αὐτῷ. 16 παιδεύσας οὖν αὐτὸν ἀπολύσω. 17 ἀνάγκην δὲ εἶχεν ἀπολύειν αὐτοῖς κατὰ ἑορτὴν ἓνα. 18 ἀνέκραξαν δὲ παμπληθεὶ λέγοντες· αἶρε τοῦτον, ἀπόλυσον δὲ ἡμῖν Βαραββᾶν· 19 ὅστις ἦν διὰ στάσιν τινὰ γενομένην ἐν τῇ πόλει καὶ φόνον βεβλημένος εἰς τὴν φυλακὴν. 20 πάλιν οὖν ὁ Πιλάτος προσεφώνησε, θέλων ἀπολύσαι τὸν Ἰησοῦν. 21 οἱ δὲ ἐπεφώνουν λέγοντες· σταύρωσον σταύρωσον αὐτόν.

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new\\_testament/contents\\_louka.asp&main=louka&file=1.3.23.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new_testament/contents_louka.asp&main=louka&file=1.3.23.htm)

<sup>256</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena XVI. σ. 80.

Αφού η αυτοκράτειρα πληροφορηθεί τα χαρμόσινα νέα, διατάζει να υμνήσουν τον Θεό για τη σωτηρία της πόλης, με δοξολογίες σε όλες τις εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης. Δεν απομένει άλλο, παρά οι δημόσιοι πανηγυρισμοί και η θριαμβευτική υποδοχή του υπερασπιστή της αυτοκρατορίας, την οποία κυβερνά μια γυναίκα αδύναμη, γι' αυτό και -όπως επισημαίνει η *Vespesiana*- ο *Emanuelle* ήταν η μοναδική ελπίδα σωτηρίας! Ο πρωταγωνιστής του *Laffi* γνωρίζει λοιπόν τη μέγιστη τιμή και δόξα, αφού η Θεία Πρόνοια τον ευνόησε και έτσι κατάφερε να φέρει εις πέρας αυτήν τη δύσκολη αποστολή. Είναι σαφές το μήνυμα του συγγραφέα: ο *Emanuelle* θα ανταμειφθεί για τον ζήλο και τη θέρμη που επέδειξε στην υπεράσπιση της καινούργιας του θρησκείας.

**Vespesiana:** *Voglio in tanto, prima che si cominciano le pubbliche allegrezze, che si rendano in tutte le Chiese le gratie dovute à Sua Divina Maestà per l'ottenuta vittoria: [...] In tanto attendasi con lieto viso a ricevere con ogni honore il trionfante nostro liberatore. Questo Impero, che Donna inerme rege, e governa, non haveva bisogno di altro Campione, e d'altro Difensore, a questo solo, doppo Dio, devesi ogni applauso, ogni trionfo*<sup>257</sup>. [...]

Εξάλλου, με αυτήν την ιδιότητα -του πρώην Εβραίου στο θρήσκευμα και νυν Χριστιανού, ο οποίος κατήγαγε σημαντικότερη νίκη- τον ανέφερε και ο *Melaspe* πριν από τη διεξαγωγή της μονομαχίας. Ενδεχομένως -και αυτή είναι προφανώς η πρόθεση του συγγραφέα- στη συνείδηση του θεατή εγγράφονται ως αναπόφευκτα συνδεδεμένες οι έννοιες της μεταστροφής του και του θριάμβου του στο πεδίο της μάχης. Ο αδύναμος Εβραίος -που υπέστη τόσους εξευτελισμούς και βιαιότητες στη φυλακή- μεταμορφώθηκε σε έναν Χριστιανό αήττητο ήρωα!

---

<sup>257</sup>Βλ. *Laffi, Domenico. L'ebreo convertito. ό.π. Atto terzo, Scena XVI. σ. 81.*



**Melaspe:** *Ohibò, voi dunque non sapete, che quell'ebreo fatto Cristiano, che poco si hà portato così gloriosa vittoria del Nemico, è stato creato dall'Imperatrice Generale dell'armi, & hora si prepara di battersi a solo, a solo con Barabasso*<sup>258</sup>.

Η ανταμοιβή του απελευθερωτή είναι αυτό που απασχολεί τώρα την Vespesiana, η οποία εύχεται να της ανήκε ολόκληρη η Οικουμένη για να μπορέσει να του την προσφέρει, αφού ο αυτοκρατορικός θρόνος δεν είναι αρκετός για τις υπηρεσίες που προσέφερε.

**Vespesiana:** [...] *Io per me stimo poco il cederli di buona voglia la Corona di quell'Imperio, che il suo valore si è meritato, vorrei havere tutto il Mondo in mio potere, che volentieri gli ne darei il possesso*<sup>259</sup>; [...]

Η αυτοκράτειρα τονίζει πως ο άνδρας αυτός διακινδύνευσε τη ζωή του για χάρη της αυτοκρατορίας χωρίς να έχει καμία υποχρέωση, καθώς δεν ήταν υπήκοός της, αλλά ξένος και άγνωστος. Επισημαίνει ότι τα ανδραγαθήματά του αποτελούν ένδειξη μη ταπεινής καταγωγής, οπότε -αν αποδειχθεί ότι είναι απόγονος ευγενών- δεν θα ήταν καθόλου υποτιμητικό να τον νυμφευθεί. Εξάλλου -προσθέτει- δεν θα μπορούσε να επιλέξει κάποιον άλλον περισσότερο άξιο. Η κατάληξη αυτή είναι απολύτως προβλέψιμη, συμφωνεί με την εικόνα ενός «νέου Δαβίδ» την οποία σκιαγραφεί ο Laffi, αφού σύμφωνα με τη Βίβλο, ύστερα από τη νίκη του κατά του Γολιάθ -αλλά και τις επιπλέον δοκιμασίες που του επέβαλε ο βασιλιάς Σαούλ με σκοπό να τον εξοντώσει- ο Δαβίδ παντρεύτηκε την κόρη του, Μελχόλ<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L'ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena XIV. σσ. 78-79.

<sup>259</sup>Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena XVI. σ. 81.

<sup>260</sup>Βλ. (*Α' Βασιλειών* 18, 20-27): 20 *Καὶ ἠγάπησε Μελχὸλ ἡ θυγάτηρ Σαούλ τὸν Δαβὶδ, καὶ ἀπηγγέλη τῷ Σαούλ, καὶ ἠθύνηθη ἐν τοῖς ὀφθαλμοῖς αὐτοῦ. 21 καὶ εἶπε Σαούλ· δώσω αὐτὴν αὐτῷ, καὶ ἔσται αὐτῷ εἰς σκάνδαλον. καὶ ἦν ἐπὶ Σαούλ χεὶρ ἄλλοφύλων. [...] 27 καὶ ἀνέστη Δαβὶδ καὶ ἐπορεύθη αὐτὸς καὶ οἱ ἄνδρες αὐτοῦ καὶ ἐπάταξεν ἐν τοῖς ἄλλοφύλοις ἑκατὸν ἄνδρας καὶ ἀνήνεγκε τὰς ἀκροβυστίας αὐτῶν. καὶ ἐπιγαμβρεύεται τῷ βασιλεῖ καὶ δίδωσιν αὐτῷ τὴν Μελχὸλ θυγατέρα αὐτοῦ αὐτῷ εἰς γυναῖκα.*

Βλ. [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_VasilionA.asp&main=vasilionA&file=9.18.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_VasilionA.asp&main=vasilionA&file=9.18.htm)

**Vespesiana:** [...] *Egli non ci haveva obligo alcuno, onde egli dovesse porre la sua vita per la salute di questo Imperio: Non era suddito, ma forestiero, e sconosciuto. Il crederlo di bassi natali, non cel promette la sua generosità, se si scopre d' esser vero ch'egli sia di regia prosapia, potrò senza nota d'infamia, anche con l' Impero donarli me stessa, per via lecita, e honorata; Io non ne saprei eleggere uno più degno, & uno più meritevole*<sup>261</sup>:

Ως ένα δείγμα δραματικής ειρωνείας, το θέμα του γάμου επανέρχεται όταν ο Emanuele -ο οποίος φυσικά δεν έχει ακούσει τα προηγούμενα λόγια της- αποθέτει στα πόδια της το κεφάλι του νεκρού Barabasso, λέγοντας πως ο βάρβαρος που φιλοδοξούσε να την κάνει γυναίκα του, τώρα νυμφεύθηκε το θάνατο και έτσι εκείνη είναι πλέον ελεύθερη να επιλέξει τον κατάλληλο σύζυγο. Κλείνοντας δεν παραλείπει να δηλώσει πως είναι τιμή του να την υπηρετεί και της αφιερώνει την καρδιά του, τη ζωή του και ολόκληρη την ύπαρξή του.

**Emanuelle:** [...] *Mirate tronco dal busto il brutto ceffo di Barabasso Imperatore dei Tartari, che aspirando a possedervi Sposa, sposata ha la morte, e voi restata libera ad eleggervi il sposo più degno:* [...] <sup>262</sup>

**Emanuelle:** *Hor che più non mi resta, che operare in suo servitio, compiaciasi, che col dedicar tutto me stesso all' imperiale Sua Maestà, mi dichiaro suo seruo, e schiavo, e farà mia gloria intanto tributario a' suoi piedi offrirmi il cuore, la vita e tutto me stesso*<sup>263</sup>.

Η Vespesiana τον αποκαλεί «*Nume Tutelare*», θεό - προστάτη, υπερασπιστή της αυτοκρατορίας γι' αυτό και δεν αρμόζει να δηλώνει υποταγή, αλλά του αξίζει ο σεβασμός, όχι μόνο από εκείνους που -χάρη στον ηρωισμό του- σώθηκαν, αλλά και από την «*Οικουμένη ολόκληρη*». Μάλιστα

---

<sup>261</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena XVI. σ. 82.

<sup>262</sup>Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σ. 84.

<sup>263</sup>Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σσ. 84-85.

του ανακοινώνει την πρόθεσή της να τον νυμφευθεί, με την προϋπόθεση να διαλευκανθεί πρώτα το μυστήριο σχετικά με την καταγωγή του.

**Vespesiana:** [...] *Voi siete il Nume Tutelare di questo Imperio, ne tanto humiliar si deve, chi col suo valore si è meritato non solo l'ossequio di tutti questi Popoli, da voi da morte salvati, ma del Mondo tutto*<sup>264</sup>; [...]

**Vespesiana:** [...] *Io mi confesso più che obligata al vostro merito e donandovi libero il possesso di questo Imperio, mi parebbe donarvi poco, quando al donativo non aggiungessi anco me stessa. Il vostro valore non mi permette ch'io vi creda di così bassi natali, che sia poco honore d'una Imperatrice il confessarsi vostra serva, e schiava; [...] La grandezza di quei pensieri, che ingombrano la mia mente, non possono havere il bramato intento; quando voi ò Valoroso non ci sodisfate col palesarci la vostra conditione*<sup>265</sup>.

Ο Emanuele εκπληρώνει την επιθυμία της, αφηγούμενος τα σχετικά με την καταγωγή και τις περιπέτειές του<sup>266</sup> και η Vespesiana ανακοινώνει την απόφασή της να επιβραβεύσει την αρετή και την ανδρεία του, με την πεποίθηση ότι την πράξη της αυτή αναμφίβολα θα την επαινέσουν οι επόμενες γενεές. Ο γενναίος υπερασπιστής της Κωνσταντινούπολης θα σταθεί επάξια στο πλάι της ως σύζυγός της και αυτοκράτορας. Ο Emanuele την ακούει αμήχανος, γιατί παρόλο που δεν δειλιάζει στο πεδίο της μάχης απέναντι στον εχθρό, εμπρός σε μια γυναίκα σαστίζει.

**Vespesiana:** [...] *sé come desidero bramo, e voglio con generosa risoluzione premiare oggi la virtù; e se per altro non mi loderanno i Posterì avvenire, havranno almeno d'attribuirmi lode per questo atto solamente d' havere io sola inalzata la virtù*<sup>267</sup>. [...]

---

<sup>264</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σ. 85.

<sup>265</sup>Βλ. ό.π.

<sup>266</sup>**Emanuelle:** [...] *La fama a tutto il Mondo nota de' sempre invitti, e generosi Regi Maccabei, sarà sovenire alla M. V. trahere il mio sangue da uno de' cinque Regi fratelli [...] voglioso di vedere le più cospicue Corti del Mondo, lasciai Gierusalemme, e sconosciuto con un sol servitore scorsi varie Provincie, e molti Regni, & alla fine gionsi in questo Impero [...]* Βλ. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σσ. 85-86.

<sup>267</sup>Βλ. ό.π. σ. 87.

**Vespesiana:** [...] *Voi sarete Imperatore di Costantinopoli, e se non mi sdegnarete o sarò vostra sposa, che ne dite; perche remate?*

**Emanuelle:** *Non ardisco.*

**Vespesiana:** *E il vostro animo invincibile dov'è ?*

**Emanuelle:** *In mezo alli eserciti non hà timore, & alla presenza d'una Donna si perde<sup>268</sup>.*

Εξάλλου, όσον αφορά τον μεταξύ τους γάμο πιστεύει πως υπάρχουν αρκετά και σημαντικά εμπόδια, αφού ο ίδιος είναι «πλούσιος» σε πίστη, αλλά όχι και σε περιουσία<sup>269</sup>. Επίσης, ανησυχεί για την αντίδραση των υπηκόων της Vespesiana οι οποίοι προφανώς θα προτιμούσαν την ένωση δύο βασιλικών οίκων, ενώ εκείνος -παρά την ευγενική του καταγωγή- δεν κατέχει πλέον κανέναν αντίστοιχο τίτλο.

**Emanuelle:** *Mà che diranno i vostri più cari, i vostri Sudditi; Vespesiana son ben ricco di fede, ma povero di fortuna.*

**Vespesiana:** *Come povero siete, essendo possessore di cosi vasto Imperio.*

**Emanuelle:** *Non lo permetteranno i vostri Sudditi, ambiscono aggiungere all'Imperiale Diadema una Corona Reale.*

**Vespesiana:** *E non siete voi di Reggia stirpe?*

**Emanuelle:** *Mà diseredato.*

**Vespesiana:** *Ciò poco importa<sup>270</sup>; [...]*

Όμως, η επιμονή της Vespesiana εξαλείφει κάθε ενδοιασμό και δεν απομένει πλέον παρά η προετοιμασία των αυτοκρατορικών γάμων.

**Emanuelle:** *Affidato, me li consacro, schiavo, servo, e marito.*

**Vespesiana:** *Andiamo mio caro a preparar le pompe per i nostri sponsali<sup>271</sup>.*

---

<sup>268</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σ. 88.

<sup>269</sup>Παρόμοια υπήρξε και η απάντηση του Δαβίδ στην πρόταση του Σαούλ να τον παντρεύσει με την κόρη του Μελχόλ. Βλ. (Α' Βασιλειών 18, 23): *καὶ ἐλάλησαν οἱ παῖδες Σαούλ εἰς τὰ ᾠτα Δαυὶδ τὰ ῥήματα ταῦτα, καὶ εἶπε Δαυὶδ· εἰ κοῦφον ἐν ὀφθαλμοῖς ὑμῶν ἐπιγαμβρεῦσαι βασιλεῖ; καὶ γὰρ ἀνὴρ ταπεινός καὶ οὐχὶ ἔνδοξος.*

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_VasilionA.asp&main=vasilionA&file=9.18.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_VasilionA.asp&main=vasilionA&file=9.18.htm)

<sup>270</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σ. 88.

Σκιαγραφώντας εν συντομία το πορτρέτο του Isach - Emanuelle καταλήγουμε στα εξής: ένας Εβραίος από σπουδαία γενιά, κατατρεγμένος πρόσφυγας από τη Μάντοβα στο Βυζάντιο, καταλήγει στη φυλακή όπου δέχεται ταπεινώσεις και εξευτελισμούς. Απαρνείται τη θρησκεία του, μεταστρέφεται στον Χριστιανισμό και -ως άλλος Δαβίδ- θριαμβεύει, σώζοντας την αυτοκρατορία με τη βοήθεια της δύναμης που του χαρίζει η νέα του πίστη. Αναλαμβάνει υψηλά αξιώματα και τελικά στέφεται αυτοκράτορας του Βυζαντίου! Είναι οφθαλμοφανείς οι υπερβολές στην υπόθεση αυτής της κωμωδίας του Laffi, αλλά και αδιαμφισβήτητη η αφέλια των διαλόγων του. Εκείνο όμως που απασχολεί τον συγγραφέα είναι να προβάλλει, μέσα από την ενταγμένη σε ένα ψευδοϊστορικό πλαίσιο πλοκή, θέματα που τον ενδιαφέρουν κυρίως ως ιερέα: την ανωτερότητα της χριστιανικής θρησκείας σε σχέση με την εβραϊκή, την πλάνη των Εβραίων στο θέμα του Μεσσία, καθώς και τη σημασία της κατήχησης στη μεταστροφή των αλλόθρησκων. Γι' αυτό και το έργο -παρά τις υπερβολές όσον αφορά την απίστευτη ανδρεία του πρωταγωνιστή στο πεδίο της μάχης- δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως παρωδία.

Λαμβάνοντας υπόψη τις άμεσες και έμμεσες αναφορές στον Δαβίδ<sup>272</sup>, καθώς και την κατάληξη της ιστορίας του, κάλλιστα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο βιβλικός ήρωας αποτελεί το πρότυπο με βάση το οποίο ο συγγραφέας δημιούργησε τον Isach - Emanuelle. Ο Isach ανταμείβεται για την προσχώρηση του στον Χριστιανισμό και μάλιστα στην επίγεια, και όχι στη μεταθανάτια ζωή.

---

<sup>271</sup>Βλ. Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito*. ό.π. Atto terzo, Scena ultima. σ. 89.

<sup>272</sup>Η προτίμηση του συγγραφέα στη συγκεκριμένη βιβλική μορφή προφανώς σχετίζεται με το γεγονός ότι ο Δαβίδ κατέχει σημαντικό ρόλο στη Γενεαλογία του Ιησού σύμφωνα με το *Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο*. (Ματθαίος 1, 1): *Βίβλος γενέσεως Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ Δαυῖδ, υἱοῦ Ἀβραάμ. (Ματθαίος 1, 17): Πᾶσαι οὖν αἱ γενεαὶ ἀπὸ Ἀβραάμ ἕως Δαυῖδ γενεαὶ δεκατέσσαρες, καὶ ἀπὸ Δαυῖδ ἕως τῆς μετοικεσίας Βαβυλῶνος γενεαὶ δεκατέσσαρες, καὶ ἀπὸ τῆς μετοικεσίας Βαβυλῶνος ἕως τοῦ Χριστοῦ γενεαὶ δεκατέσσαρες.*

Βλ. [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new\\_testament/contents\\_mathaiou.asp&main=mathaiou&file=1.1.1.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new_testament/contents_mathaiou.asp&main=mathaiou&file=1.1.1.htm)

Ο Domenico Laffi -παρόλο που στο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης του έργου δεν αρνείται τις καλλιτεχνικές του φιλοδοξίες, όσον αφορά την ποιότητα και λογοτεχνική αξία του πονήματός του<sup>273</sup>- αποδεικνύεται περισσότερο ιερέας και πολύ λιγότερο επαρκής θεατρικός συγγραφέας.

---

<sup>273</sup>*Quest'Opera Scenica, e Morale, bramosa di partire dal mio ben umile ospitio volentieri poserà nell'albergo delle gratie [...]* Βλ. Laffi, Domenico. *L'ebreo convertito*. ό.π. σ. 4.

Η Εβραία σύζυγος  
και η εμμονή της  
με τη μητρότητα  
στο έργο του  
Achille Torelli  
*L' Israelita*



Πηγή φωτογραφιών:  
<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-t/achille-torelli/>



## Η Εβραία σύζυγος και η εμμονή της με τη μητρότητα στο έργο του Achille Torelli *L' Israelita*

Ο Achille Torelli γεννήθηκε το 1841 στη Νάπολη -όπου έζησε ολόκληρη τη ζωή του- και πέθανε το 1922. Η οικογένειά του η οποία ήταν αλβανικής καταγωγής -το επίθετο Torelli αποτελεί την εξιταλισμένη εκδοχή του επιθέτου Turielh<sup>274</sup>- ανήκε στη μεγαλοαστική κοινωνία της πόλης. Η μητέρα του, «ένθερμη Καθολική και πρόσωπο-κλειδί στο έργο του συγγραφέα<sup>275</sup>», ήταν η αριστοκρατικής καταγωγής Anna Maria Tomasi di Lampedusa, θεία του συγγραφέα του *Il Gattopardo*<sup>276</sup>, Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Ο πατέρας του, Vincenzo Torelli, δικηγόρος, δημοσιογράφος, εκδότης και διευθυντής του περιοδικού *L' Omnibus*, θεωρείται ο πατέρας της δημοσιογραφίας στη Νάπολη<sup>277</sup>. Στο περιοδικό το οποίο ιδρύθηκε το 1833 ο Vincenzo ασχολήθηκε κυρίως με τη θεατρική κριτική, έχοντας μάλιστα τη φήμη του ιδιαίτερα αυστηρού κριτή<sup>278</sup>.

Ο Achille σε πολύ νεαρή ηλικία εργάστηκε στο περιοδικό του πατέρα του, γράφοντας αρχικά για θέματα επικαιρότητας, ενώ στη συνέχεια κάλυπτε δημοσιογραφικά τον χώρο του θεάτρου. Στο *L' Omnibus* μάλιστα

---

<sup>274</sup>Βλ. Amedeo, Giovanni. "Torelli, a 26 anni ideò la commedia più bella dell' 800". 2006 <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/04/09/torelli-26-anni-ideo-la-commedia-piu.html>

<sup>275</sup>Βλ. Di Maro, Marco. "Achille Torelli".

[http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/torelli/vita/torelli\\_formazione](http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/torelli/vita/torelli_formazione)

<sup>276</sup>Ο Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Παλέρμιο 1896 - Ρώμη 1957) καταγόταν από επιφανή, αριστοκρατική οικογένεια της Σικελίας. Στα τελευταία χρόνια της ζωής του έγραψε το ιστορικό και αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα *Il Gattopardo*. Το έργο υπήρξε το μοναδικό του μυθιστόρημα και εκδόθηκε ένα χρόνο μετά το θάνατό του. (Το 1956 ο εκδοτικός οίκος Mondadori το είχε απορρίψει). Πρωταγωνιστής και alter ego του συγγραφέα είναι ο πρίγκιπας Fabrizio di Salina ο οποίος βιώνει την ενσωμάτωση της ιδιαίτερης πατρίδας του στο ενοποιημένο πλέον ιταλικό Κράτος. Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. II. Milano: Mondadori, 1992, σσ. 1080-1081, καθώς και την εισαγωγή του Gioacchino Lanza Tomasi στο Tomasi di Lampedusa, Giuseppe *Racconti*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2009, σ. 10.

<sup>277</sup>Βλ. Sabbatino, Pasquale. *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 2006, σ. 5.

<sup>278</sup>Βλ. Scognamiglio, Giuseppina. *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastriani a Viviani*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 2006, σ. 6.

δημοσίευσε σε συνέχειες το πρώτο του μυθιστόρημα με τίτλο *Ingegno e Fortuna* το οποίο εξέδωσε το 1857<sup>279</sup>.

Ο Vincenzo Torelli υπήρξε επίσης γραμματέας στο Βασιλικό Θέατρο San Carlo και στενός φίλος σπουδαίων καλλιτεχνών της εποχής όπως οι Tommaseo, Rossini, Verdi, Donizetti<sup>280</sup>. Ο Verdi μάλιστα διατήρησε εξαιρετικά φιλικές σχέσεις και με τον Achille<sup>281</sup>, ο οποίος προφανώς από την παιδική του ηλικία είχε έρθει σε επαφή τον κόσμο του θεάματος και της τέχνης.

Ο Achille Torelli εμφανίστηκε ως θεατρικός συγγραφέας το 1857, σε ηλικία μόλις 16 ετών, με το μονόπρακτο *Dopo morto*. Ακολούθησαν τα επιτυχημένα έργα *Una missione di donna* το 1863 και *Gli onesti* το 1865. Ο πραγματικός όμως θρίαμβός του υπήρξε το *I mariti*<sup>282</sup> το οποίο έγραψε το 1867. Πρόκειται για το μόνο πραγματικά σπουδαίο από τα θεατρικά του έργα, αφού δεν κατόρθωσε να γράψει ποτέ κάτι αντάξιό του. Αποτελεί ορόσημο στη συγγραφική του σταδιοδρομία, γιατί ενώ τα πρώτα νεανικά του έργα έμοιαζαν να προετοιμάζουν την πορεία του συγγραφέα προς αυτό του αριστούργημα, τα επόμενα δυστυχώς επιβεβαιώνουν την τάση του να περιοριστεί στη συγγραφή έργων «τα οποία αποσκοπούσαν αποκλειστικά στο να προσφέρουν ψυχαγωγία και αρκούσαν στο να εγκωμιάζουν τις ηθικές

---

<sup>279</sup>Βλ. Di Maro, Marco. ό.π.

<sup>280</sup>Ο Gaetano Donizetti, μάλιστα, βάπτισε τον μικρό Achille. Βλ. Palma, Loredana. "Un calamo graffiante tra giornalismo, critica e teatro. Vincenzo Torelli nella vita culturale della Napoli." *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 2012*. Ed. G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasis. Roma: Adi Editore, 2014. σ. 3. Το άρθρο παρέχει πλούσιο υλικό για την πνευματική και καλλιτεχνική κίνηση στη Νάπολη στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ιδίως για τη θέση του Vincenzo Torelli στους κύκλους των διανοουμένων και καλλιτεχνών της εποχής.

<sup>281</sup>Βλ. Di Maro, Marco. ό.π.

<sup>282</sup>Η θεατρική κριτική υποδέχτηκε μεν το έργο *I mariti* ως αξιόλογο παράδειγμα θεάτρου ικανού να αναπαραστήσει με αίσθηση ισορροπίας την κοινωνία της εποχής, αλλά «ο νατουραλισμός του Achille Torelli νοθεύεται, καθώς υποτάσσεται στις ηθικοπλαστικές προθέσεις του συγγραφέα του». Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. II. ό.π. σ. 825.

αξίες και την ατομική ακεραιότητα<sup>283</sup>». Σε δοκίμιό του με τίτλο *La letteratura della nuova Italia*, ο Benedetto Croce διατύπωσε την άποψη πως ακόμη και αν ο Achille Torelli είχε ολοκληρώσει την καριέρα του με το *I mariti*, ακόμη και αν υποθέσουμε πως τα έργα που ακολούθησαν ήταν απολύτως ανάξια λόγου, το γεγονός αυτό δεν θα καθιστούσε τον Torelli έναν αποτυχημένο συγγραφέα. Ο Croce θεωρούσε ότι -παρά τις εμφανείς ατέλειές τους- τα έργα του Torelli δεν έτυχαν της προσοχής που δικαιούνταν από την κριτική<sup>284</sup>.

Νεότεροι μελετητές, όπως ο Roberto Alonge, χαρακτηρίζουν τον Torelli ως «συγγραφέα του ενός και μοναδικού έργου» και τον εντάσσουν στα πλαίσια της «μικρής» ιταλικής δραματουργίας της περιόδου, η οποία υστερεί σε σύγκριση με τη σπουδαία ευρωπαϊκή δραματουργία των Ίψεν, Στρίντμπεργκ και Τσέχωφ<sup>285</sup>.

Μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων του συγγραφέα αποτελούν και εκείνα τα οποία ανήκουν στο -εισαγόμενο από τη Γαλλία- δραματουργικό είδος, το «*proverbio drammatico*<sup>286</sup>». Πρόκειται για έργα σχετικά σύντομης διάρκειας - συνήθως μονόπρακτα- των οποίων οι τίτλοι περιέχουν κάποια πολύ γνωστή

---

<sup>283</sup>Βλ. Sannino, Daniela. *Portrait de l'artiste en passeur: Luigi Gualdo, mediatore e critico letterario tra Italia e Francia*. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009, σσ. 255-6. (Διδακτορική Διατριβή, διαθέσιμη στον ιστότοπο: <http://www.fedoa.unina.it/3777/1/sannino.pdf>)

<sup>284</sup>Βλ. Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*. Vol. 1. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1914, σ. 341.

<sup>285</sup>Ο Alonge επισημαίνει πως αξίζει να θυμόμαστε τον Torelli μόνο για το *I mariti*: επίσης, θεωρεί ότι το ίδιο ισχύει και για άλλους θεατρικούς συγγραφείς της ίδιας περιόδου όπως: ο Marco Praga με το *La moglie ideale* (1890), ο Giuseppe Giacosa με το *Tristi amori* (1887) και το *Come le foglie* (1900). Βλ. Alonge, Roberto. ό.π. σ. 216.

<sup>286</sup>Οι ρίζες αυτού του θεατρικού είδους θα μπορούσαν να αναζητηθούν στο θέατρο του Μεσαίωνα, το οποίο όμως διακρίνεται για τον σοβαρό του τόνο και το αυστηρά ηθικολογικό -αν όχι αποκλειστικά θρησκευτικό- περιεχόμενό του. Αντίθετα, στο *proverbio drammatico* ο τόνος είναι περισσότερο παιγνιώδης, κωμικός, αλλά και ειρωνικός. Αναπτύχθηκε στη Γαλλία την περίοδο της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΕ', ως ένα είδος *Commedia dell'Arte*, που προοριζόταν για τα σαλόνια της αριστοκρατίας, τα μέλη της οποίας συμμετείχαν μάλιστα ως ηθοποιοί. Διακεκριμένοι δημιουργοί του είδους υπήρξαν οι Carmontel, Alfred de Musset, Théodore Leclercq. Βλ. [http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbio-drammatico\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbio-drammatico_(Enciclopedia-Italiana)/)

παροιμία, όπως τα: *A conti fatti beati i matti - Chi disse donna, disse amore! - Chi muore giace, e chi vive si dà pace* και *Chiodo scaccia chiodo*<sup>287</sup>.

Καθώς δεν κατόρθωσε να επαναλάβει το θρίαμβο των νεανικών του χρόνων, ο Torelli στράφηκε σε διαφορετικού είδους πνευματικές ενασχολήσεις, μειώνοντας σταδιακά τη συγγραφή θεατρικών έργων. Ασχολήθηκε όχι μόνο με την ποίηση, αλλά και με τη φιλοσοφία και με τις βιβλικές μελέτες, συγγράφοντας μάλιστα έναν ογκώδη τόμο με σχόλια για το *Άσμα Ασμάτων*<sup>288</sup>. Ο Federigo Verdinois ο οποίος έχει σκιαγραφήσει το πορτρέτο του συγγραφέα αναφέρει πως «ένιωθε απέχθεια για την κωμωδία ύστερα από τόσες αποτυχίες, αλλά δεν ήθελε να το παραδεχτεί. Προσκολλήθηκε σε άλλες μελέτες, διάβαζε Πλάτωνα, Ιερό Αυγουστίνο, Θωμά Ακινάτη, Αριστοτέλη<sup>289</sup>».

Επίσης, έδωσε πλήθος διαλέξεων σε διάφορες πόλεις της Ιταλίας με θέματα που αφορούσαν τόσο την Ηθική, όσο και την Τέχνη. Η δραστηριότητά του αυτή του έδωσε τη δυνατότητα να ενταχθεί σε αξιόλογους λογοτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους, ιδίως στο Μιλάνο και στη Φλωρεντία και τον βοήθησε να αναπτύξει φιλικούς δεσμούς με

---

<sup>287</sup>Για τα συγκεκριμένα έργα του Torelli βλ. Salvioli, Giovanni e Salvioli, Carlo. *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*. Vol. I. Venezia: Premiato stab. tipo-lit. Carlo Ferrari, 1903, σσ. 3, 724, 731, 741.

Παρόλο που είχε προηγηθεί το 1859 ο Torelli με το *Chi muore giace, e chi vive si dà pace*, θεωρείται πως το είδος αυτό, το οποίο γνώρισε μεγάλη και διαρκή επιτυχία στην Ιταλία, το εισήγαγε ο Francesco De Renzis όταν το 1867 παρουσίασε το έργο του *Un bacio dato non è mai perduto*. Βλ. Tonelli, Luigi. *Il teatro contemporaneo italiano*. Milano: Edizioni Corbaccio, 1936, σ. 38 και σημ. 1.

Στην Ιταλία άλλοι συγγραφείς οι οποίοι ασχολήθηκαν με το είδος αυτό ήταν οι Ferdinando Martini (*Chi sa il gioco non l'insegna, Il peggior passo è quel dell'uscio*), Felice Cavallotti (*Sic vos non vobis*), Giuseppe Giacosa (*Non dir quattro se non l'hai nel sacco*), Leo di Castelnuovo (*Fuochi di paglia, O bere o affogare*). Ο Augusto Novelli (*L'acqua cheta..., ...e chi vive si dà pace, Lupo perde il vizio, Dal dire al fare*) θεωρείται από τους τελευταίους που έγραψαν τέτοιου είδους κωμωδίες.

Βλ. [http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbio-drammatico\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbio-drammatico_(Enciclopedia-Italiana)/)

<sup>288</sup>Βλ. Croce, Benedetto. ό.π. σ. 341.

<sup>289</sup>Βλ. Verdinois, Federigo. *Profili letterari e ricordi giornalistici*. Firenze: Le Monnier, 1949, σ. 79. <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/federigo-verdinois/profili-letterari-e-ricordi-giornalistici/>

επιφανείς λογοτέχνες της περιόδου αυτής όπως οι Praga, Capuana, Verga, και Manzoni<sup>290</sup>.

Η συγγραφή θεατρικών έργων και η ενασχόληση με τη μελέτη και τη λογοτεχνία, προφανώς, δεν αποτέλεσαν το βασικό επάγγελμά του, αφού για λόγους βιοπορισμού ο Torelli εργάστηκε κυρίως ως βιβλιοθηκάριος. Το 1883 προσελήφθη στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Νάπολης<sup>291</sup>, ενώ το 1897 ανέλαβε διευθυντής της Θεατρικής Βιβλιοθήκης και του Μουσικού Αρχείου Lucchesi-Palli<sup>292</sup>.

Όσον αφορά το ιδεολογικό υπόβαθρο έργων του, ο Torelli εκφράζει τα ιδανικά μιας ανερχόμενης αστικής τάξης η οποία -σε αντίθεση με την αριστοκρατία- «έχει την πεποίθηση πως η κληρονομιά την οποία καταλείπει στους απογόνους της δεν αφορά την καταγωγή ή την έγγειο ιδιοκτησία, αλλά αφορά την μόρφωση, την επαγγελματική καταξίωση, την αφιέρωση στην εργασία<sup>293</sup>».

Το θέατρο του Torelli, προβάλλοντας τις νέες αξίες, εκπαιδευεί το κοινό σε αυτές και συνεπώς όχι μόνο τονίζει το ηθικό μεγαλείο της αστικής τάξης, αλλά ταυτόχρονα ενισχύει την πνευματική της ηγεμονία. Πρόκειται λοιπόν για διδακτικό θέατρο το οποίο εξυπηρετεί τις ανάγκες και τις φιλοδοξίες των ανερχόμενων αστών. Δεν είναι λοιπόν απορίας άξιο το γεγονός ότι η κυβέρνηση -υποστηρίζοντας απόλυτα τον «παιδαγωγικό» χαρακτήρα της δραματουργικής παραγωγής του συγγραφέα- του πρότεινε

---

<sup>290</sup>Ο Torelli δημοσίευσε την ποιητική συλλογή *Schegge* το 1878, καθώς και τα φιλοσοφικά έργα *La Scienza dell'Arte* το 1895 και *L'arte e la Morale* το 1906. Βλ. Izzo, Fiorina "Nota bio-bibliografica di Achille Torelli".

[http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=229&Itemid=2](http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=article&id=229&Itemid=2)

<sup>291</sup>Βλ. Buttò, Simonetta, Petruccian, Alberto. "Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo. Torelli, Achille". 2015. <http://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/torelli.htm>

<sup>292</sup>Βλ. Borrelli, Rosaria. *La Lucchesi Palli. Storia di una biblioteca napoletana*. Napoli: Biblioteca Nazionale di Napoli - Sezione Lucchesi Palli, 2010.

[http://digitale.bnonline.it/atn/doc/lucchesi\\_palli.pdf](http://digitale.bnonline.it/atn/doc/lucchesi_palli.pdf)

<sup>293</sup>Βλ. Benussi, Cristina. *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2007, σ. 34.

[https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/11090/1/Benussi\\_Svevo\\_interni.pdf](https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/11090/1/Benussi_Svevo_interni.pdf)

ετήσια αμοιβή, για να έχει τη δυνατότητα να αφιερωθεί αποκλειστικά στο συγγραφικό του έργο<sup>294</sup>.

Στην πλειοψηφία τους τα έργα του έχουν ως θεματικό πυρήνα οικογενειακές υποθέσεις. Η παρατήρηση αυτή δεν ισχύει μόνο για τον Torelli, αλλά γενικά για τη θεατρική παραγωγή του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία. Η κεντρική θέση την οποία κατέχει ο θεσμός της οικογένειας στη δραματολογία της εποχής οφείλεται στο γεγονός πως για τις κυβερνήσεις της -μετά την Ενοποίηση- Ιταλίας, η οικογένεια αποτελεί παράγοντα κοινωνικής συνοχής και σταθερότητας<sup>295</sup>.

Ο Torelli δεν εστιάζει σε θέματα τα οποία σχετίζονται με την πολιτική ή τη σύγχρονή του ιστορική πραγματικότητα. Όπως παρατηρεί ο Benedetto Croce υπάρχουν μεν ανάμεσα στα πρόσωπα των έργων του ευγενείς οι οποίοι έλαβαν μέρος τους αγώνες της ιταλικής Παλιγγενεσίας, αλλά πρόκειται απλώς για τις αναμνήσεις του συγγραφέα από τα κοσμικά σαλόνια της Νάπολης· η ματιά του δεν είναι στραμμένη στο ηρωικό, αλλά «στο κομψό, στο λεπτεπίλεπτο, στο ευγενές<sup>296</sup>».

Το *L' Israelita*, το οποίο γράφτηκε το 1883, είναι ένα μονόπρακτο δράμα, παρόλο που -σε κάποια από τις διαλέξεις του- ο Torelli το χαρακτηρίζει ως κωμωδία<sup>297</sup>. Στην πλοκή του έργου ο συγγραφέας ενέταξε στοιχεία από το μυθιστόρημά του *L' Amore che dura*, το οποίο έγραψε λίγο μετά το 1870. Πρόκειται για ένα αδιαμόρφωτο μυθιστόρημα, στο οποίο όμως ενυπάρχουν σε εμβρυική μορφή ή ως γενικό περίγραμμα οι πιο αξιόλογες σκηνές των τελευταίων θεατρικών έργων του Torelli<sup>298</sup>.

---

<sup>294</sup>Βλ. Santuccio, Maria Elena. "Scene di Famiglia: Dal carattere del teatro borghese ai ruoli pirandelliani." *Quaderni d'italianistica* XXXI.1 (2010). <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/14207> σ. 150.

<sup>295</sup>Βλ. Santuccio, Maria Elena. ό.π. σ. 141.

<sup>296</sup>Βλ. Croce, Benedetto. ό.π. σσ. 333-334.

<sup>297</sup>Βλ. Torelli, Achille. *L'Arte e la Morale. Conferenze*. Portici: Premiata stab. tip. Vesuviano E. Della Torre, 1906, σ. 267.

<sup>298</sup>Εκτός από το *L'israelita*, στα τελευταία έργα του Torelli συμπεριλαμβάνονται επίσης τα *Filia suavissima* (1898) και *L'ultimo convegno* (1898). Βλ. Croce, Benedetto. ό.π. σ. 420. Το μυθιστόρημα

Ο τίτλος *L' Israelita*, ο οποίος αναφέρεται στον πρωταγωνιστικό ρόλο του έργου, είναι σύντομος και περιεκτικός. Εστιάζει στην καταγωγή και στο θρήσκευμα της ηρωίδας, υπονοώντας κατά κάποιο τρόπο τη μοναδικότητα, αλλά και τη διαφορετικότητά της σε σύγκριση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Ίσως ο συγγραφέας θεωρούσε πως ο όρος «Israelita» θα ταίριαζε περισσότερο στο προφίλ της ηρωίδας του και στη σύνδεσή της με τις γυναικείες μορφές της Παλαιάς Διαθήκης.

Πρόκειται για την Editta, για την οποία όμως ο συγγραφέας, παρά την εβραϊκή της καταγωγή -και αντίθετα από το αναμενόμενο- επιλέγει ένα μη εβραϊκό όνομα<sup>299</sup>. Εκτός από τη βασική ηρωίδα πρωταγωνιστούν άλλοι δύο γυναικείοι χαρακτήρες: η παιδική της φίλη Lidia, καθώς και μια γυναικεία μορφή μεγαλύτερης ηλικίας, η Marchesa, η οποία δεν κατονομάζεται και αναφέρεται μόνο με τον τίτλο ευγενείας της. Αξίζει να επισημάνουμε ότι όχι μόνο δεν υπάρχουν αντρικοί ρόλοι στο έργο, αλλά ακόμη και τα ονόματα των ανδρών απουσιάζουν, ενώ οι ηρωίδες αναφέρονται σε αυτούς μόνο με την ιδιότητά του συζύγου ή του γιου ή του εραστή.

---

*L' Amore che dura* (το οποίο εκδόθηκε το 1884 στο Μιλάνο από τον εκδοτικό οίκο Sonzogno) χαρακτηρίστηκε από τον Croce «παράξενο» εξαιτίας της ατμόσφαιράς του, των ζοφερών και μελαγχολικών τόνων που κυριαρχούν τόσο στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων, όσο και στην πλοκή του μυθιστορήματος. Βλ. Di Maro, Marco. ό.π.

Ο τίτλος *L' Amore che dura* υπάρχει επίσης ως συμπληρωματικός τίτλος και στην κωμωδία του Torelli *I Rosellana*, η υπόθεση της οποίας αφορά μια οικογένεια ευγενών στη Νάπολη, όταν η πόλη βρισκόταν υπό την κυριαρχία των Βουρβόνων. Το έργο παρακολουθεί την πορεία και την παρακμή τους σε διάστημα είκοσι χρόνων. Βλ. Torelli, Achille. *I Rosellana o L' Amore che dura*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1889, σ. 5.

<https://archive.org/details/irosellanaolamor00toreuoft>

<sup>299</sup>Το όνομα Editta αποτελεί την ιταλική εκδοχή του αγγλοσαξονικού ονόματος Edith. Διαδόθηκε στην Ιταλία και έγινε δημοφιλές χάρη σε μια από τις ηρωίδες του μυθιστορήματος *Malombra* του A. Fogazzaro, το οποίο εκδόθηκε το 1881. Για την ετυμολογία του ονόματος βλ. Galgani, Fabio. *Onomastica maremmana. I nomi dei cittadini di massa marittima e dell'alta maremma dal settecento ai giorni nostri*. Massa Marittima: Centro Studi Storici "A. Galniefli", 2005. σ. 234. Η συγκεκριμένη επιλογή του Torelli αποτελεί ένα δείγμα κοσμοπολιτισμού, αλλά και προσπάθεια να ακολουθήσει το συρμό, μένοντας πιστός στην αναπαράσταση της υψηλής κοινωνίας της εποχής του. Επίσης, προφανώς σχετίζεται και με την επιθυμία του να προσθέσει στο έργο του ένα στοιχείο οικείο στο κοινό, ώστε το *L' israelita* να τύχει ευνοϊκής υποδοχής.

Η πλοκή της μίας και μόνης Πράξης του έργου εκτυλίσσεται στο πλούσιο εσωτερικό μιας μεγαλοαστικής οικίας. Πρόκειται για το σύνηθες σκηνικό των έργων του Torelli, το οποίο αντικατοπτρίζει το περιβάλλον και τον τρόπο ζωής του συγγραφέα ο οποίος -όπως γράφει ο Croce- σύχναζε στα σαλόνια της αριστοκρατικής Νάπολης<sup>300</sup>.

Ο συγγραφέας δεν παρέχει καμία πληροφορία σχετικά με την περιοχή στην οποία διαδραματίζεται η ιστορία, οπότε παραμένει άγνωστη και η Εβραϊκή Κοινότητα, της οποίας μέλος αποτελεί η πρωταγωνίστρια. Θα μπορούσαμε κάλλιστα να υποθέσουμε πως πρόκειται για τη Νάπολη και για την τοπική Εβραϊκή Κοινότητα<sup>301</sup>.

Η κεντρική ηρωίδα είναι μια νεαρή σύζυγος, Εβραία στο θρήσκευμα, παντρεμένη, ήδη δέκα χρόνια, με έναν Καθολικό. Η μητρότητα είναι αυτό που λείπει από τη ζωή της, αυτό το οποίο θα της έδινε ουσιαστικό νόημα και περιεχόμενο· δηλώνει απερίφραστα πως ο ρόλος της μητέρας είναι ο μοναδικός στον οποίο θα μπορούσε να ανταποκριθεί με επιτυχία, πιστεύοντας πως σε οτιδήποτε άλλο είναι ανεπαρκής.

---

<sup>300</sup>Βλ. Croce, Benedetto. ό.π. σσ. 334. Στις σκηνογραφικές οδηγίες ο συγγραφέας περιγράφει τον χώρο ως «*Un salotto ricchissimo. Entrate da sinistra e destra; una terrazza in fondo*». Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. Milano: Club del libro, 1961, σ. 313.

<sup>301</sup>Η εβραϊκή παρουσία στην πόλη μαρτυρείται ήδη από τα ρωμαϊκά χρόνια, αλλά η τοπική Κοινότητα οδηγείται σε εξαφάνιση τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, όταν οι Εβραίοι εκδιώκονται από το Βασίλειο της Νάπολης την περίοδο της ισπανικής κυριαρχίας. Επιστρέφουν ύστερα από δύο αιώνες, με πρόσκληση των Βουρβόνων, για ένα πολύ σύντομο χρονικό διάστημα ανάμεσα στο 1740 και το 1747. Η οριστική εγκατάστασή τους τοποθετείται το 1831 και συνδέεται με τους εβραϊκής καταγωγής Γερμανούς τραπεζίτες Rothschild. Ορόσημο θεωρείται το έτος 1863 όταν ιδρύεται η Εβραϊκή Κοινότητα· όταν ο Torelli γράφει το *L'israelita* το 1883, η Κοινότητα αριθμεί ήδη είκοσι χρόνια ζωής. Βλ. Cammeo, Giuseppe. *La Comunioni Israelitica di Napoli. Dal 1830 al 1890. Cenni Storici*. Napoli: A. Belissario e C.-Tipografia de Angelis, 1890, σσ. 7-21. <http://www.napoliebraica.it/wordpress/la-storia/>.

Μάλιστα ο συγγραφέας του βιβλίου, ραβίνος Giuseppe Cammeo, το αφιερώνει «*με απέραντη ευγνωμοσύνη στον ακάματο προστάτη της Κοινότητας, βαρόνο Adolf De Rothschild*». Βλ. ό.π. σ. 3. και Chianese, Annalisa. *Le comunità ebraiche in Italia: Diritti, statuti, autonomie*. Napoli: Museopolis Press, 2009, σσ. 21, 24.

[http://www.unipegaso.it/biblioteca/ejuridica/002\\_CHIANESE\\_A.pdf](http://www.unipegaso.it/biblioteca/ejuridica/002_CHIANESE_A.pdf)



**Editta:** [...] *Non sono nata ad essere amante di alcuno. Non son buona ad altro che ad essere una madre...*<sup>302</sup>

Βρίσκει λοιπόν την εξής διέξοδο: απατά τον σύζυγό της με κάποιον άντρα που δεν αγαπά μόνο και μόνο για να γίνει μητέρα. Όταν εκείνος πεθαίνει -αρχικά πλανάται βέβαια το ερώτημα αν πρόκειται για ατύχημα ή για αυτοκτονία- είναι πλέον ελεύθερη να παντρευτεί τον πατέρα του παιδιού της, αν και γνωρίζει πως ούτε κι εκείνος είναι ερωτευμένος μαζί της, αφού αγαπά μια άλλη γυναίκα. Απορρίπτει λοιπόν μια τέτοια προοπτική γιατί έχει πλήρη συνείδηση ότι δεν αναζητούσε τον έρωτα, αλλά επιθυμούσε μόνο να εκπληρώσει το όνειρό της, δηλαδή να αποκτήσει παιδί. Ακόμη και η ίδια αναγνωρίζει ότι περιφρόνησε τον έρωτα, γι' αυτό και αισθάνεται ότι εκείνος παίρνει την εκδίκησή του<sup>303</sup>. Δικαιολογημένα λοιπόν δικαίωμα στην αγάπη του άντρα ο οποίος είναι πατέρας του παιδιού της έχει μια άλλη γυναίκα και όχι η ίδια.

**Editta:** *Lei si che ha dalla sua il diritto di cui io non mi curavo, quello dell'amore!... Ah, si vendica l'amore!... Io lo eludevo ed esso si vendica*<sup>304</sup>!

Η ιδέα της μητρότητας που τόσο βασανίζει την ηρωίδα είναι ο βασικός άξονας του έργου, αλλά όχι και ο μόνος, αφού ο συγγραφέας αναφέρεται επίσης στον έγγαμο βίο, στη συζυγική πίστη, στην απιστία, αλλά και στη

---

<sup>302</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 314.

<sup>303</sup>Η -μυθολογικών καταβολών- ιδέα του Έρωτα που εκδικείται όσους τον περιφρονούν είναι οικεία και διαδεδομένη στη ιταλική λογοτεχνία. Ως παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε το ποίημα *Stanze* του Angelo Poliziano, στο οποίο ο Iulio αδιαφορεί για τον έρωτα και ασχολείται μόνο με το κυνήγι γι' αυτό και ο Έρωτας (Cupido) τον εκδικείται εμπνέοντάς του σφοδρό έρωτα για την πανέμορφη Simonetta, την αγάπη της οποίας θα κερδίσει αν αναδειχθεί νικητής σε κονταρομαχία. Βλ. Welliver, Warman. "The Subject and Purpose of Poliziano's Stanze." *Italica* 48.1 (1971), σ. 35 και Poliziano, Angelo. *Poesie italiane*, a cura di S. Orlando. Milano: Rizzoli, 1988.

[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_3/t321.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t321.pdf).

Επίσης, στο ποίημα *Adone* -κορυφαίο έργο της ιταλικής λογοτεχνίας στην εποχή του Μπαρόκ- του Giovan Battista Marino, ο Cupido εκδικείται τη μητέρα του Αφροδίτη, πλήττοντάς της με τα βέλη του, με αποτέλεσμα εκείνη να ερωτευτεί το νεαρό Άδωνη. Βλ. Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. II. ό.π. σσ. 408-409 και Marino, Giovan Battista. *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi. Milano: Adelphi, 1988.

[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_6/t330.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t330.pdf)

<sup>304</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 323.

φιλία. Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η σχέση του συγγραφέα με την έννοια της μητρότητας είναι ήδη εμφανής στο πρώτο του μυθιστόρημα, *Ingegno e Fortuna*. Το μοτίβο της γυναίκας-μητέρας, καθώς και η υπερβολική ευαισθησία του απέναντι στο μητρικό συναίσθημα αποτελούν στοιχεία αυτοβιογραφικά, τα οποία θα είναι στο εξής παρόντα στο έργο του. Αντίστοιχα σημαντική θέση κατέχει στο έργο του και «η ανάγκη της θρησκείας»<sup>305</sup>. Προφανώς τα δύο αυτά χαρακτηριστικά μοτίβα στη θεατρική παραγωγή του Torelli απηχούν την έντονη επίδραση που άσκησε στο συγγραφέα η μορφή της μητέρας του.

Η Lidia συνδέεται με την κεντρική ηρώίδα του έργου, μέσω μιας μακροχρόνιας φιλίας. Η Lidia είναι Χριστιανή και όχι Εβραία, αλλά η διαφορά στο θρήσκευμα δεν αποτέλεσε εμπόδιο για την ανάπτυξη αυτής της σχέσης, η οποία επισφραγίστηκε με όρκους πίστης και αφοσίωσης.

**Editta:** [...] *Oh, i sogni della nostra infanzia!... E i giuramenti di fede!... Almeno questi non sono venuti meno...*

**Lidia:** *Né verranno!* [...] <sup>306</sup>

Παντρεμένη και εκείνη, επίσης χωρίς παιδιά, είναι μέλος κάποιας αριστοκρατικής ή μεγαλοαστικής, αναμφισβήτητα εύπορης οικογένειας, αφού της ανήκει η πολυτελής οικία του σκηνικού. Ο τρόπος ζωής της ταιριάζει απόλυτα με την κοινωνική της θέση. Ο συγγραφέας την

---

<sup>305</sup>Η πλοκή του μυθιστορήματος τοποθετείται στη Γαλλία του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Ο κεντρικός ήρωας είναι ένας νεαρός ζωγράφος ο οποίος αναζητά την τύχη του στο Παρίσι. Οι έννοιες «μητέρα» και «θρησκεία» είναι εμφανώς αλληλένδετες: «ο καλλιτέχνης ζωγραφίζει ένα πορτρέτο της Παναγίας, πάνω στο οποίο, καθώς πέφτει το φως της αυγής, βλέπει το πρόσωπο της μητέρας του». Βλ. Di Maro, Marco. ό.π. Αξίζει επίσης να επισημάνουμε πως το μοτίβο της μητρότητας δεν θα μπορούσε φυσικά να λείπει από την κωμωδία *I mariti*, αφού -όπως σχολιάζει ο Croce- στο τέλος η πρωταγωνίστρια Emma «χαρούμενη, αλλά και κόκκινη από ντροπή» ανακοινώνει στον σύζυγό της, Fabio, ότι πρόκειται να γίνει μητέρα. Το γεγονός «αποτελεί την επιβράβευση της αρετής τους και το επιστέγασμα της ευτυχίας τους». Βλ. Croce, Benedetto. ό.π. σ. 336.

<sup>306</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 313.

παρουσιάζει να ασχολείται με το άθλημα της ιππασίας, ακολουθούμενη μάλιστα από έναν ιπποκόμο<sup>307</sup>.

Η Marchesa είναι η μητέρα του άντρα, τον οποίο επέλεξε η Editta για πατέρα του παιδιού της.

**La Marchesa:** [...] *io, io son la madre di chi ti ha reso madre...*<sup>308</sup>

Όπως προκύπτει από τον μεταξύ τους διάλογο, διαπιστώνουμε πως οι δύο γυναίκες γνωρίζονται από το παρελθόν και μάλιστα η ηλικιωμένη αντιμετωπίζει την Editta με έκδηλη στοργή και τρυφερότητα.

**La Marchesa:** [...] *perché non ho mai cessato dal volerti bene... perché... nulla sfugge a chi ama. Povera anima sconvolta! (Sospira.)*

[...]

**La Marchesa:** [...] *Vengo da mia figlia*<sup>309</sup>.

Επισκέπτεται λοιπόν τη νεαρή γυναίκα, όχι μόνο γνωρίζοντας όλη την αλήθεια, αλλά τονίζοντας ότι αυτό που πρέπει να γίνει είναι ο γάμος ανάμεσα στη χήρα και στο γιο της, έτσι ώστε το παιδί που θα γεννηθεί να φέρει το όνομα του πραγματικού του πατέρα. Η Marchesa δεν γνωρίζει ότι ο γιος της είναι ερωτευμένος με κάποια άλλη γυναίκα, γι' αυτό και δεν προτίθεται να παντρευτεί την Editta παρόλο που κυοφορεί το παιδί του.

**La Marchesa:** *Ma se ti benedico fin da questo momento per mia figlia? Se affretto coi voti il giorno che porterà il mio nome? Calmati! Innanzi tutto voglio che la tua creatura porti il nome di mio figlio... [...] Il primo dei nostri doveri è che tuo figlio non erediti nulla da tuo marito... Questo assolutamente non deve essere... sarebbe cosa troppo repugnante...*<sup>310</sup>

Η Editta εμφανίζεται με ρούχα πένθιμα, θλιμμένη, συντετριμμένη. Βρίσκεται σε εξαιρετικά άσχημη ψυχολογική κατάσταση και παρομοιάζει τον εαυτό της με τον ασθενή ο οποίος δεν μπορεί να βρει ανακούφιση.

---

<sup>307</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σσ. 315-6.

<sup>308</sup>Βλ. ό.π. σ. 320.

<sup>309</sup>Βλ. ό.π. σ. 320.

<sup>310</sup>Βλ. ό.π. σ. 32.

**Editta:** *Il malato non trova requie in nessun luogo...*<sup>311</sup>

Απόλυτη απαισιοδοξία χαρακτηρίζει η στάση της απέναντι στη ζωή, αφού για αυτήν δεν είναι τίποτε άλλο, παρά μόνο πηγή πόνου και δυστυχίας. Και ενώ η Lidia αποδέχεται τη ζωή όπως ακριβώς είναι, η Editta επαναστατεί· νοιώθει να φλέγεται, δεν υπάρχει για αυτήν λόγος να υπομένει, αφού -με εξαίρεση τη φίλη της- δεν βλέπει κανένα ίχνος καλοσύνης στον κόσμο.

**Editta:** *Giurammo di dare la vita l'una per l'altra... Avremmo, veramente, dovuto giurare di dare il dolore l'una per l'altra: la vita non è altro che dolore!*

**Lidia:** *sospirando. Io l'accetto com'è.*

**Editta:** *Io no; mi ribello...*

**Lidia:** *A che pro?*

**Editta:** *Sento una febbre che mi brucia... Non mi sento più buona e non veggo più buono nessuno... fuorché te*<sup>312</sup>.

Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο αναφέρεται στο πρόβλημα της αδυναμίας τους να αποκτήσουν παιδί με τον σύζυγό της, λέγοντας πως η φύση πεισματικά τους αρνήθηκε αυτό που -ιδίως εκείνη- διακαώς επιθυμούσε. Το πρόβλημα αυτό ήταν και η αιτία του συναισθηματικού χάσματος ανάμεσα στο ζευγάρι. Η Editta παραδέχεται πως η συμπεριφορά της απέναντί του ήταν άδικη, καθώς η αγάπη της γι' αυτό που τόσο λαχταρούσε έμοιαζε να μετατρέπεται σε μίσος για εκείνον. Ακόμη και αν δεν επρόκειτο για πραγματικό μίσος, στην ουσία ο έρωτάς της για αυτόν έσβηνε, με αποτέλεσμα εκείνος να αισθάνεται προσβεβλημένος και να απομακρύνεται σταδιακά.

**Editta:** *Ma ero cattiva io... e mi pareva d'odiarlo...*

**Lidia:** *No, non dirlo! (Sedendo accanto a lei e abbracciandola.)*

---

<sup>311</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 313.

<sup>312</sup>Βλ. ό.π.

**Editta:** *Ma veramente... non odio lui; amavo troppo, bramavo sino alla follia, quello che, disgraziatamente, dopo dieci anni di matrimonio, la natura s'ostinava a negarmi...*<sup>313</sup>

[...]

**Editta:** *Quanto più mi disamoravo di mio marito... e perdevo speranza che la nostra unione cessasse d'esser sterile, tanto più lui, naturalmente, si ritirava da me sentendosi offeso...*<sup>314</sup>

Η αναφορά στη φύση επαναλαμβάνεται στα λόγια της: η Editta νοιώθει μίσος, καθώς θεωρεί ότι της φέρθηκε με σκληρότητα, και την αποκαλεί «μητριά». Ο χαρακτηρισμός αυτός έρχεται σε έντονη αντίθεση με την έννοια «μητέρα», ιδιότητα η οποία -όπως προαναφέρθηκε- αποτελεί για την Editta όχι μόνο όνειρο ζωής, αλλά και ουσιαστικό λόγο ύπαρξης. Αναπόφευκτα, η έκφραση αυτή παραπέμπει στις φιλοσοφικές απόψεις του Giacomo Leopardi και συγκεκριμένα στον λεγόμενο «pessimismo cosmico»: για τον ποιητή η «μητριά» φύση στέκει εχθρική απέναντι στον άνθρωπο<sup>315</sup>.

**Editta:** [...] *Invece, nessuna cosa è più dispettosamente matrigna della Natura*<sup>316</sup>!

Η εμμονή της Editta με τη μητρότητα την οδηγεί ακόμη και στο σημείο να πιστεύει ότι η στειρότητα αποτελεί ένα είδος θεϊκής τιμωρίας διότι -κατά την άποψή της- ο Θεός δεν θα μπορούσε ποτέ να ευλογήσει την ένωση ενός Καθολικού με μια Εβραία. Η απελπισία και η απόγνωση παραμέρισαν, λοιπόν, κάθε έννοια ορθής κρίσης και λογικής. Η εξήγησή της αυτή κατακρίνεται ως πρόληψη από την Lidia, η οποία αντιμετωπίζει με έκπληξη μια τέτοια αλλαγή στον χαρακτήρα της φίλης της.

**Editta:** *Non era stata benedetta dal Cielo l'unione fra me, israelita, e lui, cattolico; ed essa seguitava ad essere sterile...*

---

<sup>313</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 313.

<sup>314</sup>Βλ. ό.π. σ. 314.

<sup>315</sup>Τη θεωρία του αυτή ο ποιητής ανέπτυξε διεξοδικά στο έργο *Operette morali* το 1824. Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. II. ό.π. σ. 669.

<sup>316</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 314.

**Lidia:** *Diventi superstiziosa?*

**Editta, con disprezzo:** *Divento tutto*<sup>317</sup>.

Η αντίδραση της Lidia η οποία, προφανώς, απηχεί τις απόψεις του Torelli, ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της εποχής και αντανakλά τις αλλαγές που παρατηρούνται σε κοινωνικό επίπεδο. Στην Ιταλία του '800 οι εβραϊκές κοινότητες ακολουθούν μια σταθερή διαδικασία ενσωμάτωσης, υιοθετώντας ήθη, συνήθειες και κοινωνικές συμπεριφορές ανάλογες με εκείνες της πλειοψηφίας<sup>318</sup>. Στα πλαίσια αυτής της διαδικασίας εντάσσεται και η συχνότητα των μικτών γάμων, η οποία αυξάνεται σημαντικά στο β' μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα<sup>319</sup>.

---

<sup>317</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 313.

<sup>318</sup> Η τάση αυτή οφείλεται στους εξής παράγοντες: α) Στο ελκυστικό, αστικό μοντέλο προόδου στα πλαίσια μιας αναδυόμενης κοινωνίας, η οποία προσβλέπει σε ευμάρεια, βασισμένη στη βιομηχανική ανάπτυξη. β) Στο γεγονός ότι η σημασία της πατρογονικής κληρονομιάς υποχωρεί εμπρός στην ανάπτυξη της επιστήμης, η οποία -σύμφωνα με τον θετικισμό- αναδεικνύεται στο μέσο χάρη στο οποίο ο άνθρωπος καθίσταται πλέον κύριος της μοίρας του. γ) Οι συνεχείς απαγορεύσεις και οι περιορισμοί του παρελθόντος, είχαν στερήσει από τους Εβραίους κάθε ευκαιρία για κοινωνική άνοδο, οπότε κάθε μορφή εσωστρέφειας την περίοδο του '800, σε σύγκριση με το παρελθόν, είναι μάλλον η εξαίρεση και όχι ο κανόνας. Βλ. Luzzatto Voghera, Gadi. "L' Israelitismo in Italia fra Ottocento e Novecento." *La Rassegna Mensile di Israele* 72. 3 Percorsi sulla via dell'integrazione: Ebrei e Israeliti in Francia e in Europa (secc. XIX-XX) (2006), σ. 81. <http://www.jstor.org/stable/41618972>

<sup>319</sup>Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Τεργέστη όπου το φαινόμενο ήταν πολύ πιο πρόωρο και επίσης πολύ πιο έντονο: οι μικτοί γάμοι από το 4% το 1869-70 αυξήθηκαν σε 23% το 1881-90, ενώ το 1921-27 το ποσοστό άγγιξε το 59%. Παρόμοια είναι και τα ποσοστά στο Μιλάνο το 1934-36, αλλά το 1930-33 στη συμπαγή και παραδοσιακή Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης δεν ξεπερνούν το 8%. Για επιπλέον στατιστικά στοιχεία βλ. το άρθρο του Della Pergola, Sergio. "Precursori, convergenti, emarginati: trasformazioni demografiche degli ebrei in Italia, 1870-1945." *Italia Judaica* Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1993. Vol. IV, σ. 64.

Σχετικά με τους μικτούς γάμους, θα μπορούσαμε επίσης να παραθέσουμε τη μαρτυρία του Primo Levi, ο οποίος σε συνέντευξή του στον Giovanni Tesio, μιλώντας για το δεύτερο γάμο της εκ πατρός γιαγιάς του με έναν Χριστιανό γιατρό, αναφέρει πως, την περίοδο εκείνη οι γάμοι μεταξύ Εβραίων και Καθολικών ήταν πολύ συνηθισμένοι· μάλιστα προσθέτει πως -από ό,τι είχε ακούσει- το ίδιο είχαν πράξει αρκετοί ακόμη συγγενείς του. Ο ίδιος το αποδίδει στο κλίμα φιλελευθερισμού που επικρατούσε την περίοδο του '800. Επισημαίνει, όμως, πως η πολιτική των φυλετικών διακρίσεων του φασιστικού καθεστώτος και ο πόλεμος οδήγησαν εκ νέου τις εβραϊκές κοινότητες της Ιταλίας στην εσωστρέφεια. Βλ. Levi, Primo. *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Torino: Einaudi, 2016, σ. 13.

Σε κείμενα των διαλέξεών του ο συγγραφέας αναφέρει τέτοια παραδείγματα μικτών αρραβώνων και γάμων, γεγονός όχι ιδιαίτερα ασυνήθιστο στους κύκλους της αστικής τάξης στην οποία ανήκε<sup>320</sup>.

Η κληρονομιά και οι επιταγές της θρησκείας της είναι τα στοιχεία εκείνα που συνθλίβουν ψυχολογικά την Editta. Θεωρεί ότι για μία Εβραία η ατεκνία είναι πολύ πιο επώδυνη από ό,τι για μια Χριστιανή, γι' αυτό λοιπόν δεν μπορεί να δεχτεί ότι η Lidia, παρόλο που και εκείνη δεν έχει παιδιά, βρίσκεται στην ίδια «τραγική» θέση. Πράγματι, στην Παλαιά Διαθήκη η έννοια της «ευλογίας» συνδέεται άμεσα με την τεκνογονία<sup>321</sup>.

Μάλιστα, στο σημείο αυτό ο Torelli προχωρεί σε μια σύγκριση ανάμεσα στις δύο θρησκείες: ο Χριστιανισμός διακρίνεται για γλυκύτητα η οποία είναι ανύπαρκτη στην εβραϊκή θρησκεία.

**Lidia:** *Anch'io non ho figli...*

**Editta:** *Sei altra cosa tu! Il tuo cristianesimo ha una dolcezza che manca a noi...*

[...] <sup>322</sup>

Ο Torelli, όμως, δεν αρκείται στη σύγκριση αυτή, αλλά - αναπαράγοντας πανάρχαια στερεότυπα- ανάγει τα πολιτισμικά αυτά στοιχεία σε φυλετικά χαρακτηριστικά: οι Εβραίες δεν διαθέτουν τη

---

<sup>320</sup>Μάλιστα, κάποια από τα παραδείγματα αυτά εντάχθηκαν σε θεατρικά του έργα. Εκτός από το *L'israelita*, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε επίσης το έργο *L'Asino di Buridano*, το οποίο έγραψε το 1865. Παραθέτουμε το σχετικό απόσπασμα:

**Isabella:** *E dunque? ... se Dio vuole, o cattolici o israeliti, ci sposeremo o non ci sposeremo?*

**Lusignano:** *Ci sposeremo!*

Βλ. Torelli, Achille. *L'Arte e la Morale. Conferenze*. ό.π. σ. 266.

<sup>321</sup>Στο άρθρο της με τίτλο *Sterilità e fecondità delle donne bibliche* η Ventura Milka Avanzinelli παραθέτει το εύγλωττο παράδειγμα της Λείας. Θα τεκνοποιήσει μέσω της υπηρέτηιάς της η οποία θα γεννήσει πάνω στα γόνατά της. Η Avanzinelli επισημαίνει πως στα εβραϊκά, η λέξη «γόνατα» και «ευλογία» έχουν κοινή ρίζα, (B-R-Kh). Βλ. (*Γένεσις* 30, 3): *εἶπε δὲ Παχὴλ τῷ Ἰακώβ· ἰδοὺ ἡ παιδίσκη μου Βαλλὰ· εἴσελθε πρὸς αὐτήν, καὶ τέξεται ἐπὶ τῶν γονάτων μου, καὶ τεκνοποιήσομαι καγὼ ἐξ αὐτῆς.*

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Genesis.asp&main=genesis&file=1.30.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Genesis.asp&main=genesis&file=1.30.htm). Βλ. επίσης Avanzinelli, Ventura Milka. "Sterilità e fecondità delle donne bibliche." *Storia delle Donne*. 1 (2005), σσ. 76-77.

[http://www.storiadelledonne.it/wp-content/uploads/2008/12/VenturaAva\\_nzinelli2005.pdf](http://www.storiadelledonne.it/wp-content/uploads/2008/12/VenturaAva_nzinelli2005.pdf)

<sup>322</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 314.

γλυκύτητα της Θεοτόκου, αλλά την αυστηρότητα της βιβλικής Σάρας<sup>323</sup>, της σημαντικότερης από τις μητριαρχικές μορφές του Ισραήλ<sup>324</sup>. Τα χαρακτηριστικά αυτά επηρεάζουν τη συμπεριφορά και τις επιλογές τους: «Είναι θέμα φυλής» -σχολιάζει η Editta- και επισημαίνει πως η Lidia παντρεύτηκε υπακούοντας στη θέληση των δικών της, ενώ για την ίδια ο γάμος στόχευε μόνο στην απόκτηση ενός δικού της παιδιού.

---

<sup>323</sup>Πρόκειται για τη σύζυγο του Αβραάμ και μητέρα του Ισαάκ. Η Σάρα πρωταγωνιστεί σε πέντε αφηγήσεις της *Γενέσεως*, με σημαντικότερο το επεισόδιο εκείνο στο οποίο μετά από πολλά χρόνια της στειρότητας, μέσω της θαυματουργής θεϊκής παρέμβασης αποκτά γιο-συμμετέχει ενεργά, λοιπόν, στην εκπλήρωση της υπόσχεσης του Θεού απέναντι στον εβραϊκό λαό. Βλ. το λήμμα *Sarah* της Joann Spillman στο Kessler, Edward & Wenborn, Neil. *A dictionary of jewish-christian relations*. New York: Cambridge University Press, 2005, σ. 396.

Η Σάρα αποτελεί σημείο συνάντησης της εβραϊκής με τη χριστιανική θρησκεία, καθώς «από τον Ισαάκ, γιο του Αβραάμ γεννιούνται όλοι οι μεγάλοι προφήτες και βασιλείς, Δαβίδ και Σολομών, από τη γενιά των οποίων θα προέλθει ο Μεσσίας [...]». Βλ. Λίλης, Ιωάννης. "Γυναικείες μορφές της Παλαιάς Διαθήκης", σ. 13.

<http://www.evaggelistria.gr/homepage/wp-content/uploads/2012/05/2.-gynaikies-morfes.pdf>

<sup>324</sup>Σύμφωνα με την Παλαιά Διαθήκη οι πατέρες του Ισραήλ είναι οι Αβραάμ, Ισαάκ, Ιακώβ και οι μητέρες του οι Σάρα, Ρεβέκκα, Ραχήλ και Λεία. Βλ. Serra, M. Aristide. "La presenza e la funzione della Madre del Messia nell' Antico Testamento. Principi per la ricerca e applicazioni." (2009), σ. 18.

<http://www.culturamariana.com/pubblicazioni/fine29/01-fine2008-Serra.def.pdf>

Κάποιες από τις γυναικείες αυτές βιβλικές μορφές αναφέρει και ο Δάντης στη *Θεία Κωμωδία* στο 32<sup>ο</sup> Άσμα του Παραδείσου (στ. 7-10), στο οποίο ο Άγιος Βερνάρδος δείχνει στον ποιητή τις ευσεβείς μορφές της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης και τη θέση τους στον Παράδεισο:

*Ne l'ordine che fanno i terzi sedi,  
siede Rachel di sotto da costei  
con Beatrice, sì come tu vedi.  
Sarra e Rebecca, Iudìt...*

Επίσης έχει προηγηθεί αναφορά στο 27<sup>ο</sup> Άσμα του Καθαρηρίου (στ. 100-105): είδε σαν όνειρο τη Λεία η οποία έκοβε λουλούδια στους αγρούς τραγουδώντας για την ομορφιά της και για την αδελφή της Ραχήλ, στην οποία αρέσει τόσο πολύ να καθρεφτίζεται όλη μέρα:

*«Sappia qualunque il mio nome dimanda  
ch' i' mi son Lia, e vo movendo intorno  
le belle mani a farmi una ghirlanda.  
Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno; ma mia suora Rachel mai non si smaga  
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.*

Βλ. Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi. Milano: A. Mondadori Editore, 1966-67, σ. 413 και σ. 257. Σε ψηφιακή μορφή στον ιστότοπο:

[http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/la\\_divina\\_commedia/pdf/la\\_div\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/la_divina_commedia/pdf/la_div_p.pdf)

Βλ. επίσης, Αλεβίζος, Διονύσης. "Οι βιβλικές μορφές-σύμβολα της Ραχήλ και της Λείας στη *Θεία Κωμωδία*." *Οδός Πανός*. 190 (2021): 76-81.



**Editta:** [...] *Noi non abbiamo la soavità di Maria, ma la crudezza di Sara...  
Questione di razza... Tu sposasti tuo marito come una pecora sottomessa al volere  
dei tuoi genitori, e io sposai il mio bramando... una mia creatura*<sup>325</sup>.

Δεν πρόκειται για τη μοναδική αναφορά του Torelli στην έννοια της «φυλής», καθώς η Editta μιλώντας για το δικαίωμά της να γίνει μητέρα παραπέμπει στη βιβλική ηρωίδα Ρουθ<sup>326</sup>, επισημαίνοντας πως πρόκειται «για δικό της αίμα».

**Editta:** [...] *Ruth, la bella Ruth, che entra da Booz perché ha diritto d'esser resa madre, è la donna del mio sangue! [...]*<sup>327</sup>

Όπως σχολιάζει ο συγγραφέας σε κάποια από τις διαλέξεις του «τα αρχαία ιδεώδη του Ισραήλ αναγνωρίζουν στη γυναίκα το δικαίωμα να αποκτήσει παιδιά, γι' αυτό και η Ρουθ, η όμορφη Ρουθ, μπαίνει στο κρεβάτι του Βοόζ, χωρίς να έχει προσκληθεί, όχι όμως για να ικανοποιήσει μια ταπεινή ερωτική επιθυμία, αλλά για να ασκήσει το δικαίωμά της αυτό». Ο Torelli μάλιστα επισημαίνει πως η Ρουθ αυτό το έπραξε με μια συστολή η οποία γίνεται κατανοητή από τους συγχρόνους του μόνο αν ενταχθεί στο συγκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο<sup>328</sup>.

Δεν διστάζει να συγκρίνει μάλιστα τη συγκεκριμένη βιβλική ηρωίδα με τις γυναίκες της εποχής του, λέγοντας πως «το αίσθημα της μητρότητας της Ρουθ είναι περισσότερο ηθικό από τον εγωισμό τους»· τους καταλογίζει ότι στην πραγματικότητα δεν επιθυμούν τη μητρότητα, αλλά σκοπός του γάμου

---

<sup>325</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 314.

<sup>326</sup>Ο Torelli, εμβριθής μελετητής της Βίβλου, δεν επιλέγει τυχαία να συνδέσει το όνομα της Ρουθ με την ηρωίδα του, αφού η Ρουθ κατέχει σημαντική θέση τη γενεαλογία του Μεσσία. Η ιστορία της Ρουθ περιέχεται στο ομώνυμο 8<sup>ο</sup> βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, αλλά το όνομά της συμπεριλαμβάνεται επίσης και στην αρχή της Καινής Διαθήκης, στη Γενεαλογία του Ιησού Χριστού, στο Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο. Βλ. (Ματθαίος 1, 5-6): 5 Σαλμών δὲ ἐγέννησε τὸν Βοόζ ἐκ τῆς Ραχάβ, Βοόζ δὲ ἐγέννησε τὸν Ὠβὴδ ἐκ τῆς Ρούθ, Ὠβὴδ δὲ ἐγέννησε τὸν Ἰεσσαί, 6 Ἰεσσαί δὲ ἐγέννησε τὸν Δαυῖδ τὸν βασιλέα.

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new\\_testament/contentsmathaiou.asp&main=mathaiou&file=1.1.1.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new_testament/contentsmathaiou.asp&main=mathaiou&file=1.1.1.htm). Επίσης, βλ. Λίλης, Ιωάννης. ό.π. σσ. 3-4.

<sup>327</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 322.

<sup>328</sup>Βλ. Torelli, Achille. *L'Arte e la Morale. Conferenze*. ό.π. σ. 203.

είναι η αποκατάσταση σε συνδυασμό με όλα εκείνα τα οποία μπορεί να τους προσφέρει ένας εύπορος σύζυγος<sup>329</sup>.

Η οξεία κριτική του συγγραφέα απέναντι στις γυναίκες της «υψηλής κοινωνίας» είναι απόρροια του τόσο σημαντικού για αυτόν ιδεώδους της μητρότητας. Προφανώς, πρότυπο αποτελούν η μητέρα του, καθώς και οι βιβλικές γυναικείες μορφές.

Η εμμονή της Editta με τη μητρότητα δεν είναι μόνο αποτέλεσμα της πίεσης που ασκεί πάνω της η θρησκεία, αλλά εξίσου σημαντική είναι η επίδραση της κοινωνίας η οποία θεωρεί τον ρόλο της μητέρας ως τον σπουδαιότερο για τη γυναίκα. Στο σημείο αυτό ο Torelli, ένθερμος υποστηρικτής του ιδεώδους της μητρότητας, εκφράζει μια θέση η οποία φαντάζει ακραία, ακόμη και για την εποχή του: χωρίς τη μητρότητα οι γυναίκες δεν θα είχαν λόγο ύπαρξης, και κανένα στόχο στη ζωή τους. Αναφερόμενη μάλιστα στον παράγοντα θρησκεία, η Editta προφανώς δεν περιορίζεται μόνο στην εβραϊκή θρησκευτική παράδοση, αλλά και στο γενικότερο κλίμα όπως αυτό είχε διαμορφωθεί από τις παρεμβάσεις της Καθολικής Εκκλησίας. Ενόψει των ραγδαίων αλλαγών που συντελούνται στην ιταλική κοινωνία σε οικονομικό, πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο την περίοδο 1860-1945, η Εκκλησία μέσω παπικών εγκυκλίων εκφράζει την πρόθεσή της να διατηρήσει την οικογένεια στο κέντρο του σχεδιασμού της

---

<sup>329</sup>Βλ. Torelli, Achille. *L'Arte e la Morale. Conferenze*. ό.π. σ. 203. Ο συγγραφέας με κάθε ευκαιρία ασκεί κριτική στα ήθη της εποχής του, ιδίως όσον αφορά τις οικογένειες που ανήκουν στην αριστοκρατία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο γάμος της Lidia, όπως τον περιγράφει η Editta: πρόκειται για έναν γάμο συμβατικό, αφού ο σύζυγός της, ανάξιος της αγάπης της, διατηρεί εξωσυζυγικές σχέσεις, αφήνοντάς την ελεύθερη. Εκείνη -γεννημένη μόνο για τον έρωτα- περιμένει να γνωρίσει εκείνον με τον οποίο θα βιώσει την εμπειρία της πραγματικής αγάπης. Έμμεσα, ο Torelli -με αφορμή την αντίθεση ανάμεσα σε Editta και Lidia- παρουσιάζει τις Χριστιανές περισσότερο ρομαντικές και συναισθηματικές. Η Lidia -όπως πιστεύει η Editta- είναι, στην ουσία, ερωτευμένη με τον έρωτα, χωρίς να έχει έρθει ακόμη στη ζωή της εκείνος ο οποίος θα γίνει ο αποδέκτης των συναισθημάτων της.

**Editta:** *Lo stesso è di te! Tu non vivi d'altro che d'amore! però... sei più fortunata: tuo marito, che corre dietro alle sue cortigiane... ha il torto di non esser degno del tuo affetto, ma ha il merito di lasciarti libera. E tu sei tanto nata all'amore, unicamente all'amore, che ami senza sapere chi; ami un essere non ancora venuto; un essere che verrà... Dimmi che non è vero!*

Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 317.

για την κοινωνία. Ο πρωταρχικός σκοπός του γάμου παραμένει η τεκνογονία, καθώς δίνεται μεν έμφαση στον συναισθηματικό δεσμό ανάμεσα στο ζευγάρι, αλλά μόνο μέσα στο πλαίσιο της αυστηρής ιεράρχησης του ρόλου των φύλων μέσα στην οικογένεια<sup>330</sup>. Προφανώς, όταν καλεί την Lidia να αναλογιστεί το τι απαιτεί η Θρησκεία (κεφάλαιο το πρώτο γράμμα της λέξης στο κείμενο) από τις γυναίκες, αναφέρεται προφανώς και στα δύο θρησκευόμενα.

**Editta:** *Povera Lidia!... Domanda, domanda alla società; domanda alla Religione che cosa pretendono da noi! Tu non puoi vivere senza l'amore; io non posso vivere senza la maternità; senza di ciò non seppiamo che farci della vita...*<sup>331</sup>

Η αγωνία της να αποκτήσει παιδί είχε μεταβληθεί σε νοσηρή κατάσταση, αφού όχι μόνο έγινε προληπτική, αλλά παραδέχεται πως η παρουσία των παιδιών με τις μητέρες τους αποτελούσε για αυτήν ένα ιδιαίτερα επώδυνο θέαμα.

**Editta:** *Ero malata... Sono malata fino al punto da diventar superstiziosa... Rammento l'Epifania dell'anno scorso... Tutti quei bambini mi facevano un male!... Soffrivo d'uno spasimo indicibile. [...]*<sup>332</sup>

Ένα επιπλέον στοιχείο με το οποίο ο συγγραφέας συμπληρώνει το πορτρέτο της Editta, προσθέτοντας έτσι μια ψυχολογικού χαρακτήρα ερμηνεία στις επιλογές της και στην αγωνία της για τη μητρότητα, είναι το ότι μεγάλωσε ορφανή από μητέρα. Αφενός, έζησε χωρίς την απαραίτητη καθοδήγηση στην παιδική της ηλικία και αφετέρου στα χρόνια της εφηβείας της λειτούργησε η ίδια -όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο συγγραφέας- ως «μητέρα του εαυτού της<sup>333</sup>».

---

<sup>330</sup>Πρόκειται για τις εγκυκλίους *Rerum Novarum* (1891), *Quadragesimo Anno* (1931) και *Casti Connubi* (1930). Βλ. Willson, Perry. *Gender, Family and Sexuality. The Private Sphere in Italy, 1860–1945*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004, σ. 7.  
<http://www.palgraveconnect.com/pc/doi/finder/view/10.1057/9780230294158>

<sup>331</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 317.

<sup>332</sup>Βλ. ό.π. σ. 314.

<sup>333</sup>Βλ. Torelli, Achille. *L'Arte e la Morale. Conferenze*. ό.π. σ. 267.

**Editta:** [...] *E che vale addurre a mia giustificazione il mio diritto di donna, la mia infanzia senza una direzione, la mia adolescenza venuta su come una pianta selvaggia? [...]*<sup>334</sup>

[...]

**La Marchesa:** [...] *io, al posto di tua madre, che Dio ti tolse prima che tu la conoscessi!*<sup>335</sup>

Η Editta σκιαγραφείται ως προσωπικότητα αρκετά διαφορετική από τη συνήθη εικόνα της συζύγου στο λεγόμενο αστικό θέατρο, το οποίο παρουσίαζε μια αυστηρά δομημένη μορφή οικογένειας: «η αυθεντία του συζύγου και η υποταγή της συζύγου καθόριζαν αποφασιστικά τη διανομή των ρόλων, αντανakλώντας με τον τρόπο αυτό την “φυσική προδιάθεση” του άντρα και της γυναίκας<sup>336</sup>». Η συγκεκριμένη γυναικεία μορφή διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες οι ηρωίδες του Torelli<sup>337</sup>, αφού συνήθως αποτελούν ένα «απλό αντικείμενο-τρόπαιο» για τους συζύγους τους<sup>338</sup>. Η Editta παρουσιάζεται περισσότερο δυναμική και αποφασιστική, δηλώνει πως επέλεξε η ίδια τον σύζυγό της συνειδητά, παρά την κακή οικονομική του κατάσταση και, επίσης, ανταποκρίθηκε στον έρωτά του χωρίς την προσποιητή αιδημοσύνη ή την άγνοια των κοριτσιών της εποχής.

**Editta:** *Eppure... egli era povero... non aveva nulla... e io lo preferii a tanti, lo scelsi...*

**Lidia:** *Non per lui: lo scegliești, direi, come una via su cui passare...*

**Editta:** *Anelai il suo primo bacio e lo ricevetti non con l'ostentato pudore o l'ignoranza di altre fanciulle...*<sup>339</sup>

---

<sup>334</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 321.

<sup>335</sup>Βλ. ό.π. σ. 324.

<sup>336</sup>Βλ. Santuccio, Maria Elena. ό.π. σ. 141.

<sup>337</sup>Και στο αριστούργημα του Torelli, *I Mariti*, «ο καλός σύζυγος λειτουργεί ως ο παιδαγωγός, ο εκπαιδευτής της συζύγου, και μάλιστα ο καλός σύζυγος είναι αστός». Βλ. ό.π. σ. 147.

<sup>338</sup>Βλ. τον ιστότοπο "La figura della donna nel teatro di Achille Torelli, Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo". <http://www.utm.utoronto.ca/~w3ita2/giacosa/giacosadonne.html>

<sup>339</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 314.

Ο δυναμισμός και η αποφασιστικότητά της είναι επίσης εμφανείς και στην επιλογή του άντρα με τον οποίο αποφάσισε να αποκτήσει παιδί. Δεν επρόκειτο για σπασμωδική κίνηση, ούτε για μια τυχαία επιλογή, αφού την απασχόλησε όχι μόνο η σωματική και πνευματική υγεία του υποψηφίου αλλά, και ο χαρακτήρας και η προσωπικότητά του. Όσον αφορά την ευγένεια και το ήθος του υποψήφιου πατέρα, εντοπίζουμε στην ουσία την έμμεση αναφορά του συγγραφέα στη θεωρία<sup>340</sup> σύμφωνα με την οποία χαρακτηριστικά, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση τα ηθικά γνωρίσματα, κληροδοτούνται.

**Editta:** [...] *Mi diedi a vostro figlio studiandone la salute e l'ingegno [...] Vidi quanto v'era di sano, di gentile in vostro figlio e volli lui! Deliberatamente, ponderatamente lo volli, perché la mia creatura nascesse sana e gentile come lui.*<sup>341</sup>

Η Editta επιδεικνύει εντυπωσιακή αποφασιστικότητα, και όσον αφορά το χαρακτηριστικό της αυτό, θυμίζει πολύ τη βιβλική πρόγονό της, τη Σάρα: εκείνη ήταν που μπροστά στον κίνδυνο να παραμείνει ο Αβραάμ άτεκνος συναίνεσε, ή μάλλον καλύτερα, αποφάσισε να του προσφέρει τη σκλάβά της, την Άγαρ από την οποία θα γεννηθεί ο Ισμαήλ. Σύμφωνα, μάλιστα, με το σχετικό χωρίο της Γένεσης «*ὑπήκουσε δὲ Ἄβραμ τῆς φωνῆς Σάρας*»<sup>342</sup>.

---

<sup>340</sup>Θεωρίες σχετικά με την κληρονομικότητα διατύπωσαν ο Λαμάρκ το 1809, αλλά και ο Δαρβίνος το 1859 με το έργο του *Η καταγωγή των ειδών*. Βλ. Τύπας, Μίλτος. "Θεωρία της Εξελίξεως." στο *Η Θεωρία της Εξελίξεως. Επιστημονικές - Επιμορφωτικές Διαλέξεις*. Αθήνα: ΕΙΕ, 1996. σσ. 12-13. Προφανώς οι θεωρίες αυτές απασχόλησαν τους ευρύτερους κύκλους διανοουμένων και όχι μόνο τους εξειδικευμένους επιστήμονες. Για παράδειγμα, ο Torelli γνωρίζει τον Δαρβίνο, τον οποίο αναφέρει σε κείμενα των διαλέξεων του. Βλ. Torelli, Achille. *L'Arte e la Morale. Conferenze*. ό.π. σσ. 117, 277, 548.

<sup>341</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 322.

<sup>342</sup>Βλ. (Γένεσις 16, 1-2): *Σάρα δὲ γυνὴ Ἄβραμ οὐκ ἔτικτεν αὐτῷ. ἦν δὲ αὐτῇ παιδίσκη Αἰγυπτία, ἣ ὄνομα Ἄγαρ. 2 εἶπε δὲ Σάρα πρὸς Ἄβραμ· ἰδοὺ συνέκλεισέ με Κύριος τοῦ μη τίκτειν· εἴσελθε οὖν πρὸς τὴν παιδίσκην μου, ἵνα τεκνοποιήσωμαι ἐξ αὐτῆς. ὑπήκουσε δὲ Ἄβραμ τῆς φωνῆς Σάρας.*

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Genesis.asp &main=genesis&file=1.16.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Genesis.asp &main=genesis&file=1.16.htm)

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε την αντιστροφή του βιβλικού μοτίβου<sup>343</sup> της στειρότητας, αφού στο έργο του Torelli δεν είναι η γυναίκα που αδυνατεί να συλλάβει, αλλά στείρος είναι ο σύζυγός της. Όπως, λοιπόν, οι γυναίκες του Ισραήλ έδωσαν τις σκλάβες τους στους συζύγους τους έτσι και η Editta απέκτησε παιδί με έναν άλλον άντρα που δεν ήταν ο νόμιμος σύζυγός της.

Βέβαια, η σχέση της ηρωίδας με τη θρησκεία χαρακτηρίζεται από πολλές διακυμάνσεις, ανάλογες με την ψυχολογική της κατάσταση. Ενώ την βλέπουμε να δέχεται έντονα την επίδραση της εβραϊκής της παράδοσης σχετικά με τη μητρότητα, εκφράζει αμφιβολία για το αν υπάρχει μεταθανάτια ζωή<sup>344</sup>.

---

<sup>343</sup>Η διαχρονικότητα του μοτίβου αυτού είναι αδιαμφισβήτητη. Αξίζει να σταθούμε στη μελέτη της Sara Ferrari, η οποία επισημαίνει αυτό ότι συνεχίζει να επιβιώνει στη σύγχρονη εβραϊκή λογοτεχνία και μάλιστα στο έργο ποιητριών, όπως οι Anda Amir-Pinkerfeld, Rachel, Esther Raab, Yocheved Bat-Miriam, οι οποίες θεωρούνται «μητέρες» της σύγχρονης εβραϊκής ποίησης στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές της δεκαετίας του '30.

Βλ. Ferrari, Sara. "Se avessi un figlio!" Desideri frustrati di maternità nella poesia femminile ebraica." *Saggi/Ensayos/Essais/Essays. Letteratura Ebraica 'al femminile'* 5 (2014), σ. 89.

<sup>344</sup>Από την εβραϊκή θρησκεία δεν απουσιάζουν βέβαια οι αναφορές στη μεταθανάτια ζωή, αλλά η οπτική της -σε σύγκριση με τη χριστιανική θρησκεία- είναι διαφορετική «καθώς δεν διαθέτει τις έννοιες του Παράδεισου και της Κόλασης όπως αναπτύχθηκαν αργότερα στη χριστιανική θρησκεία και ούτε αυτή (δηλ. η έννοια της μεταθανάτιας ζωής) παίζει τον ίδιο κεντρικό ρόλο που παίζει στις υπόλοιπες θρησκείες μιας και ο Ιουδαϊσμός επικεντρώνεται στο σήμερα».

Βλ. <https://abravanel.wordpress.com/2010/02/07/jewish-burial-customs-evraikes-kideies/>

Στον Ιουδαϊσμό με τον όρο Σεόλ αποκαλείται ο τόπος διαμονής των ανθρώπων μετά θάνατον και θυμίζει αρκετά τον αρχαιοελληνικό Άδη. Οι ψυχές βρίσκονται σε μια κατάσταση ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία, χωρίς όμως αυτό να συνδέεται με κάποιου είδους τιμωρία ή ανταμοιβή.

Δύο ακόμη όροι οι οποίοι σχετίζονται με τη μεταθανάτια ζωή είναι οι λέξεις Γκεενά και Γκαν Έντεν. Γκεενά σημαίνει Καθαρήτριο, δηλαδή ο τόπος όπου οι αμαρτωλές ψυχές παραμένουν για να εξαγνιστούν. Η διαδικασία του εξαγνισμού διαρκεί σύμφωνα με το Ταλμούδ πολλές γενιές, ενώ σύμφωνα με την Καμπαλά όχι περισσότερο από δώδεκα μήνες. Το όνομα Γκεενά προέρχεται από ομώνυμη κοιλάδα της αρχαίας Ιερουσαλήμ η οποία υπήρξε τόπος θανατικών εκτελέσεων, αλλά και σκουπιδοτόπος. Αντίθετα, οι ευσεβείς ψυχές βρίσκονται στον Γκαν Έντεν, στον επουράνιο Κήπο της Εδέμ, αντίγραφο του οποίου αποτελούσε ο επίγειος Κήπος της Εδέμ, στον οποίο «οι δίκαιοι λάμπουν όπως τα αστέρια του ουρανού». Βλ. Εμμανουήλ, Αρης. ό.π. σσ. 100-101 και σ. 32

και <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/6503-gan-edem>

**Editta:** (sempre più tetra e con lo sguardo sempre più fisso nel vuoto.):

*Certo... se c'è qualche cosa al di là...*<sup>345</sup>

Αλλά ούτε και η στάση της Editta απέναντι στον Θεό παραμένει ανεπηρέαστη. Νοιώθει πικρία και οργή τόσο για την ορφάνια της σε πολύ τρυφερή ηλικία, όσο και για όλα εκείνα τα οποία συνέβησαν στην ενήλικη ζωή της. Το σίγουρο είναι ότι δεν ελπίζει στην ευσπλαχνία Του, γι' αυτό και αντιδρά ειρωνικά όταν η Marchesa εκφράζει μια τέτοια ευχή.

**Editta:** [...] *Potrei rivoltarmi contro Dio che mi tolse mia madre, prima che io la conoscessi [...]*<sup>346</sup>

**La Marchesa,** le va a sedere accanto cingendole col braccio la vita:

*Se pure Dio ti risparmiasse...*

**Editta,** (con una spallata.): *Dio!...*<sup>347</sup>

Επίσης, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η Editta διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες συζύγους της τάξης της, αφού για εκείνη η σύναψη μιας εξωσυζυγικής σχέσης δεν αποτελεί, όπως για την πλειοψηφία των περιπτώσεων, αντίδοτο στην ανία και την πλήξη του έγγαμου βίου. Ο συγγραφέας, προβάλλοντας αυτό το χαρακτηριστικό της ηρωίδας του, δεν παραλείπει να στηλιτεύσει τα ήθη της εποχής του.

**Editta:** [...] *Se le altre capitano in mano di un marito buono o cattivo, d'ingegno o balordo, gentile o villano, è lo stesso: per rompere l'abitudine, si trovano un amante...*

*E se nemmeno quello è sufficiente a svagarle, se ne cercano un altro...* [...] <sup>348</sup>

Τα συναισθήματα που κατακλύζουν την ηρωίδα είναι έντονα και αντιφατικά. Η Editta νοιώθει ότι είναι καταραμένη και θεωρεί πως η γέννηση του παιδιού της συνοδεύεται από ατίμωση.

**Editta:** [...] *È disonorata la nascita della mia creatura!...*

[...]

---

<sup>345</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 316.

<sup>346</sup>Βλ. ό.π. σ. 321.

<sup>347</sup>Βλ. ό.π. σ. 323.

<sup>348</sup>Βλ. ό.π. σ. 314.

**Editta:** [...] *Io son maledetta! ho tradito mio marito! ho disonorato mio figlio!*<sup>349</sup>

Παραπαίει ανάμεσα στις τύψεις και την ενοχή για το γεγονός ότι πρόδωσε τον σύζυγό της, αλλά και στο αίσθημα δικαίωσης, καθώς σκοπός της ήταν το ιερό δικαίωμα -και πατρογονικό καθήκον- στη μητρότητα. Αισθάνεται πως η κοινωνία, η δικαιοσύνη και θρησκεία την καταδικάζουν, αλλά η δική της αλήθεια τη λυτρώνει.

**Editta:** [...] *Innanzi alla società, innanzi alla giustizia, innanzi alla religione sono quanto può darsi di colpevole: innanzi alla verità sono sua madre che ha voluto essere quello che è, ha voluto esserlo con tutta l'anima, con tutta la forza, passando sopra a tutto!* [...] <sup>350</sup>

Όσον αφορά εκδηλώσεις αντισημιτικού χαρακτήρα εντοπίζουμε μία και μόνη αναφορά. Χαρακτηριστικό, όμως, είναι ότι ο Torelli αποφεύγει να χρησιμοποιήσει τον όρο «Εβραίος», επειδή, ίσως, θεωρεί ότι -μετά από τόσους αιώνες διώξεων και αντισημιτικών στερεοτύπων- είναι αρνητικά φορτισμένος, ακόμη και αν η χρήση της λέξης ταίριαζε περισσότερο στην περίπτωση αυτή· η Editta εξοργισμένη αναφέρει πως όλες οι «φίλες» τους την αποκαλούν περιπαικτικά «Ισραηλίτισσα», αλλά όχι όμως «Εβραία». Εξάλλου, τον όρο «Ισραηλίτισσα» χρησιμοποιεί ο συγγραφέας στον τίτλο, θεωρώντας ότι η επιλογή αυτή πιθανόν θα ταίριαζε περισσότερο στο προφίλ της εύπορης ηρωίδας του, αλλά και στο μεγαλοαστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται το έργο. Εν κατακλείδι, ίσως να πίστευε ότι πρόκειται για μια πιο «εκλεπτυσμένη» και «λόγια» εκδοχή της λέξης «Εβραίος<sup>351</sup>».

**Editta:** [...] *A dileggio, tutte le nostre amiche mi chiamano l'Israelita.* [...] <sup>352</sup>

---

<sup>349</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 320.

<sup>350</sup>Βλ. ό.π. σ. 322.

<sup>351</sup>Επίσης, στο εκτενές πόνημά του *L'Arte e la Morale. Conferenze*, στο οποίο ο Achille Torelli συχνά αναφέρεται σε βιβλικά θέματα και πρόσωπα, τρεις μόνο φορές συναντάμε τον όρο «Εβραίος-οι» και αυτές όταν αναφέρεται, ως επί το πλείστον, στο βιβλικό παρελθόν, έξι φορές χρησιμοποιεί τον όρο «ισραηλίτης-ες», συνήθως όταν αναφέρεται στους συγχρόνους του. Βλ. Torelli, Achille. *L'Arte e la Morale. Conferenze*. ό.π. σσ. 123, 204, 205, 210, 266, 268, 273, 315.

<sup>352</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 321.



Όσον αφορά την πλοκή του έργου, αποδεικνύεται ότι ο θάνατός του συζύγου της δεν ήταν ατύχημα, αλλά αυτοκτονία, καθώς γνωρίζει την αλήθεια για την εγκυμοσύνη της γυναίκας του. Ο ίδιος με επιστολή του προς τη Marchesa της ζητά να ασκήσει πίεση στον γιό της, ώστε να πράξει το καθήκον του· πρέπει να νυμφευθεί τη μητέρα του παιδιού του, η οποία πρόκειται να χηρέψει.

**La Marchesa:** [...] *Tuo marito mi scrisse... Leggi...* (Le porge la lettera.)

**Editta:** *Leggete voi... io... non posso...*

**La Marchesa** (legge.): *"Imponete a vostro figlio di sposare la madre di suo figlio che sarà vedova..."*

Όμως, οι εκπλήξεις για τον θεατή του έργου δεν τελειώνουν εδώ. Από τη συζήτηση ανάμεσα στις δύο φίλες προκύπτει -ή μάλλον υπονοείται- πως ο πατέρας του παιδιού της Editta, αλλά και ο άντρας τον οποίο έχει ερωτευθεί η Lidia είναι το ίδιο πρόσωπο. Ο άντρας αυτός έχει εξομολογηθεί στη Lidia τον έρωτά του, καθώς και την εφήμερη σχέση του με μια γυναίκα, με διαταραγμένη -κατά τα λεγόμενά του- ψυχική υγεία, της οποίας, όμως, την ταυτότητα αρνήθηκε να αποκαλύψει.

**Editta:** *E da quando hai incontrato quest'uomo?*

**Lidia:** *Dal giorno stesso della morte di tuo marito.*

[...]

**Lidia:** [...] *M'ama sì, perché m'ha confessato, con una lealtà, con un dolore che non si finge, di essere colpevole, di essere indegno di me, di aver avuto relazione con altra donna... Mi sono sentita morire... Ma appena ho capito che quest'altra lui non l'ama non l'ha mai amata, sono tornata da morte a vita...*

[...]

**Editta:** *Ti ha detto chi è questa donna?*

**Lidia:** *Oh, è tale gentiluomo che non lo paleserebbe mai; né io gliel'ho domandato... [...] E lui non si addolora tanto della propria colpa quanto di averla commessa con una donna non sana di mente...*

[...]

**Editta:** *È... lui ti ha detto questo?*

**Lidia:** *Che cos'hai?*

**Editta:** *Ti ha detto questo?...*

**Lidia:** *Ma...*

**Editta:** *Ma (si alza) sei ben sicura che egli abbia il diritto d'amarti?!<sup>353</sup>*

Εξαιρετικά ενδιαφέρων είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει στο φινάλε του έργου την ηρωίδα του και τις τελικές αποφάσεις της, ολοκληρώνοντας το πορτρέτο ενός έντονα αντισυμβατικού -για τα δεδομένα της εποχής- γυναικείου χαρακτήρα. Στη συζήτησή της με την Marchesa κεντρικό ρόλο κατέχει η έννοια του καθήκοντος. Η Editta δεν προβάλλει καμία απαίτηση, ούτε επιβάλλει στον γιο της Marchesa κάποια θυσία. Η ίδια τον απαλλάσσει από κάθε υποχρέωση, αρνούμενη οποιαδήποτε προσφορά δεν είναι αυθόρμητη. Δεν δέχεται την αγάπη του όταν γνωρίζει ότι πραγματικός αποδέκτης της μια άλλη γυναίκα.

**La Marchesa:** *Mio figlio sa il suo dovere!*

**Editta:** *Ma non metto innanzi nessun diritto, io! Non intendo che imponiate nessun sacrificio a lui! Lo sciolgo da ogni dovere! Rifiuto ogni offerta che non sia sincera e spontanea!*

[...]

**Editta:** [...] *Io non eccetto la carità di un cuore che appartiene ad un'altra donna!<sup>354</sup>*

Ο Torelli στο σημείο αυτό -παραπέμποντας έμμεσα στις ηρωίδες της Παλαιάς Διαθήκης- προβάλλει τη στενή της σχέση με την εβραϊκή της καταγωγή, στα πλαίσια της οποίας η οπτική απέναντι στο καθήκον είναι πολύ διαφορετική από ό,τι στον Χριστιανισμό. Συνεπώς, η Editta αρνείται τις

---

<sup>353</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σσ. 318-319.

<sup>354</sup>Βλ. ό.π. σσ. 322-323.

προτάσεις της ηλικιωμένης γυναίκας, η οποία αντιμετωπίζει την άρνησή της, αλλά και το σχόλιό της, μάλλον με αποστροφή και περιφρόνηση.

**Editta:** *Voi sentite il dovere come lo intende la vostra religione... Non sono cristiana io!*

**La Marchesa:** (Fa un atto di disgusto, poi china il capo.) *Come vuoi... Io non ho rimorsi... Ho compiuto il mio dovere, io!...*<sup>355</sup>

Καθώς το έργο τελειώνει, η Editta καθησυχάζει τη φίλη της ότι δεν πρόκειται να δεχτεί ποτέ έναν τέτοιο γάμο, γνωρίζοντας ότι εκείνος ο άντρας δεν είναι πραγματικά ερωτευμένος μαζί της. Ακόμη και αν αυτός θέλει να εκπληρώσει το καθήκον του απέναντί της, εκείνη θα αρνηθεί: της αρκεί μόνο ο γιος που θα φέρει στον κόσμο, ο πραγματικός σκοπός της ζωής της.

**Lidia:** *Egli non si arrende che al suo dovere; ne son sicura!*

**Editta:** *Ed io lo rifiuto!... No!... no!... Sarebbe lo strazio di tutti e tre per tutta la vita!... Tu, amata da lui, staresti sempre col tuo fantasma, fra me e lui... No! no!... Ve!... Le nostre vie sono diverse... Io non ho voluto altro che mio figlio ed è giusto che non abbia altro che mio figlio... È tuo, lui!... Ti spetta... Io ho di che vivere: ho mio figlio... Mi basta!... Addio!... (Esce.)*<sup>356</sup>

Εν κατακλείδι, μάλλον με συμπάθεια και θαυμασμό σκιαγραφεί την τόσο αντισυμβατική ηρωίδα του ο συγγραφέας. Η πρωταγωνιστική μορφή του έργου του Torelli είναι μια γυναίκα η οποία -όσον αφορά την ιδέα της μητρότητας- φέρει το βάρος της κληρονομιάς και της παράδοσης του λαού της και θυμίζει τις εμβληματικές βιβλικές ηρωίδες της Παλαιάς Διαθήκης. Εμπνέεται από εκείνες τις μητριαρχικές μορφές και ενεργεί με τόλμη και αποφασιστικότητα, ώστε να πραγματοποιήσει το όνειρό της να αποκτήσει ένα δικό της παιδί· γι' αυτό και η συμπεριφορά της -προκλητική στα πλαίσια της κοινωνίας του '800- την καθιστά εντελώς διαφορετική από τις γυναίκες

---

<sup>355</sup>Βλ. Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. ό.π. σ. 324.

<sup>356</sup>Βλ. ό.π. σ. 324.

του κοινωνικού της περίγυρου, ιδίως τις Χριστιανές που συχνά την αντιμετώπισαν με διάθεση ρατσιστική.

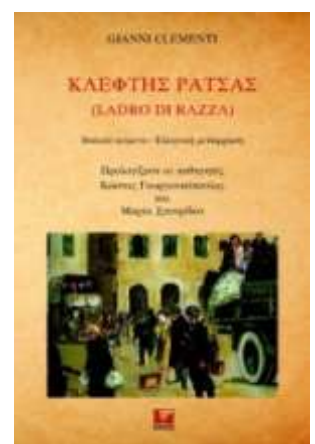
Ο συγγραφέας προσθέτει τη δική του πινελιά στο πορτραίτο της μεγαλοαστικής, αλλά και της αριστοκρατικής κοινωνίας της εποχής του στην Ιταλία, εστιάζοντας -με έμμεσο τρόπο βέβαια- σε ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της, δηλαδή, στη σταδιακή χειραφέτηση των Ιταλοεβραίων κατά την περίοδο ύστερα από την Ενοποίηση της χώρας.

Ο Gianni Clementi και η Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης  
την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου

*Il Cappello di carta*: μια οικογένεια Σικελών οικοδόμων στη  
Ρώμη και τα γεγονότα του 1943 στο Γκέτο

Η «επιστροφή» του πρώην αφεντικού: *L' Ebreo*

*Ladro di razza*: ο απατεώνας, η πλούσια Εβραία, η εισβολή  
των ναζί στο Γκέτο της Ρώμης



Πηγή φωτογραφιών:  
Φωτογραφία του συγγραφέα, © Massimiano Fusco

## Ο Gianni Clementi και η Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου<sup>357</sup>

Ο Gianni Clementi, γεννήθηκε στη Ρώμη το 1956. Πρόκειται για αυτοδίδακτο δημιουργό, ο οποίος μετά την πρώτη του επαφή με τη θεατρική σκηνή τα χρόνια της φοίτησής του στο λύκειο, απομακρύνθηκε για αρκετά χρόνια, ασκώντας επαγγέλματα που δεν είχαν καμιά σχέση με τον χώρο. Το 1988 έγραψε το πρώτο του θεατρικό κείμενο, ένα έργο μουσικο-σατιρικού περιεχομένου, το οποίο υπήρξε η αφορμή για την επανασύνδεσή του με τον κόσμο του θεάτρου<sup>358</sup>.

Η αποδοχή των έργων του από το κοινό υπήρξε σταδιακή, κυριολεκτικά «από στόμα σε στόμα». Η φήμη του στους θεατρικούς κύκλους εξαπλώθηκε και η αναγνώρισή του υπήρξε τέτοια, ώστε αναμφισβήτητα πλέον γίνεται λόγος για την «περίπτωση Clementi». Για παράδειγμα, στις θεατρικές περιόδους 2008-2009 και 2009-2010 παρουσιάστηκαν στις ιταλικές σκηνές περισσότερα από δεκαπέντε έργα του είτε επρόκειτο για επαναλήψεις, είτε για καινούριες παραστάσεις<sup>359</sup>. Αν και ο Gianni Clementi δηλώνει σαφώς την προτίμησή του σε έργα στα οποία κυριαρχεί ο σοβαρός τόνος<sup>360</sup>, υπογράφει ορισμένες από τις πιο επιτυχημένες κωμωδίες του σύγχρονου ιταλικού θεάτρου<sup>361</sup>.

---

<sup>357</sup>Το εισαγωγικό αυτό άρθρο για τον ιταλό δραματουργό συνοδεύει την έκδοση της ελληνικής μετάφρασης του έργου *Ladro di razza*. Το έργο μεταφράστηκε από τον γράφοντα, και η μετάφραση τιμήθηκε με Έπαινο (Menzione Speciale) στην κατηγορία "Luigi Pirandello"-2017, στα πλαίσια του διαγωνισμού λογοτεχνικής μετάφρασης του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου Αθηνών. Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας (Ladro di razza)*. Μτφρ. Διονύσης Αλεβίζος. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος, 2018.

<sup>358</sup>Βλ. "Il fenomeno Giovanni Clementi". 2010.

<https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-roma/20101228/281741265851188>

<sup>359</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2010, σ. 7.

<sup>360</sup>Τα κύρια δραματικά είδη είναι η τραγωδία, η κωμωδία και το δράμα. Από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα μέχρι σήμερα «το δράμα ως ιδιαίτερο δραματικό είδος, πραγματεύεται κατά κανόνα, σε σοβαρό ύφος, θέματα που αφορούν διανθρώπινες σχέσεις και ηθικές αντιπαραθέσεις, δηλαδή παραμένει στο πεδίο της ανθρώπινης δυναμικής, πράξης και αποτελεσματικότητας».

Ο Clementi στα έργα του *Il cappello di carta*, *La vecchia singer*, *Alcazar*, *L' Ebreo* και *Ladro di razza* επιλέγει ως ιστορικό πλαίσιο την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου<sup>362</sup>. Αναφέρονται -με εξαίρεση τα *La vecchia singer* και *Alcazar*- στους Εβραίους της Ρώμης και στις διώξεις που υπέστησαν, όχι μόνο από το φασιστικό καθεστώς, αλλά και από τις ναζιστικές δυνάμεις κατοχής.

Σημαντικό σημείο εκκίνησης αποτελούν τα συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα για τα οποία ο Clementi πιστεύει πως, παρόλη τη σπουδαιότητά τους, «δεν έχουν τύχει ιδιαίτερης προσέγγισης από την ιστορική έρευνα, αλλά και ούτε από τη θεατρική παραγωγή<sup>363</sup>». Τα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και η πρώτη μεταπολεμική περίοδος εμπεριέχουν χαρακτηριστικά δείγματα συμπεριφορών, όπως είναι ο αμοραλισμός, η καπηλεία της δυστυχίας των άλλων, η εκμετάλλευση των συγκυριών για απόκτηση πλούτου. Επειδή όμως τέτοια φαινόμενα δυστυχώς δεν απουσιάζουν ούτε από τη σύγχρονη πραγματικότητα δίνεται συνεπώς στον συγγραφέα η ευκαιρία να ασκήσει κριτική στην κοινωνία και τα ήθη της εποχής μας.

Ο δραματουργός επισημαίνει ότι δεν είναι εύκολο να γράψει για το παρόν, για τη σύγχρονή του «ιστορία», στην οποία είναι αδύνατο να αναζητήσει κανείς κάποιου είδους ποίηση. Αντίθετα, ποίηση -αν και συνήθως τραγική- εντοπίζεται συχνά στην «Ιστορία» και ιδιαίτερα στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Clementi κρίνει ως επιτακτική ανάγκη τόσο τη δραματουργική επεξεργασία, όσο και την αναπαράσταση θεμάτων

---

Βλ. Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, Χαρά. *Θέατρο και Σχολείο*. Αθήνα: Γεν. Γραμμ. Νέας Γενιάς/ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 1998, σσ. 113, 125.

<sup>361</sup>Έργα του Gianni Clementi: *Al Tabou de Saint Germain des Pres*, *Maligne Congiunture*, *Una Volta nella vita*, *Il Cappello di carta*, *La tattica del gatto*, *Alcazar*, *La Spallata*, *L' Ebreo*, *Le Belle Notti*, *Grisù Giuseppe e Maria*, *Ben Hur*, *Ma che bell' Ikea*, *Finchè vita non ci separi*, *Barberia*, *Donnacce*, *Nemici come prima*, *Eppur mi son scordato di me*, *I clandestini*, *Per questo mi chiamo Giovanni*, *Romeo l'ultrà e Giulietta l'irriducibile*. Αρκετά από τα έργα του έχουν τιμηθεί με σημαντικά βραβεία και διακρίσεις. Βλ. Curriculum teatrale di Giovanni Clementi.

[http://www.commedieitaliane.it/download/CV\\_GianniClementi.pdf](http://www.commedieitaliane.it/download/CV_GianniClementi.pdf)

<sup>362</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 6.

<sup>363</sup>Βλ. Note dell'autore. <http://www.culturaspettacolovenezia.it/node/12547>



που σχετίζονται με την περίοδο αυτή, αφού πρόκειται για γεγονότα τα οποία, λόγω της χρονικής απόστασης που μας χωρίζει από αυτά, δεν συνιστούν πλέον κανενός είδους «προειδοποίηση» για τις νεότερες γενιές<sup>364</sup>.

Κύριο χαρακτηριστικό της γραφής του Gianni Clementi είναι η χρήση της διαλέκτου της Ρώμης με στόχο την αυθεντικότητα στη σκιαγράφηση της εποχής. Ο συγγραφέας «χρησιμοποιεί τη διάλεκτο στην καθομιλούμενη μορφή της, με αποτέλεσμα μια γλώσσα αιχμηρή, καυστική και ρωμαλέα, η οποία παραπέμπει στα "Mamma Roma" και "Accattone" του Πιέρ Πάολο Παζολίνι».

Πρόκειται για συνειδητή αισθητική και εκφραστική επιλογή του Clementi, καθώς η διάλεκτος είναι το μέσο με το οποίο εκφράζει «την ωμότητα των καταστάσεων, την αυθεντική συνείδηση των πρωταγωνιστών στα πλαίσια της ηθικής και κοινωνικής κρίσης που τους περιβάλλει», χωρίς να καταβάλλει καμία προσπάθεια ωραιοποίησης ή παρουσίασης της πραγματικότητας σε μια ηπιότερη εκδοχή της<sup>365</sup>.

### ***Il Cappello di carta*: μια οικογένεια Σικελών οικοδόμων στη Ρώμη και τα γεγονότα του 1943 στο Γκέτο**

Το έργο το οποίο γράφτηκε το 1993 δεν είναι μόνο η πρώτη από τις κωμωδίες του Clementi της οποίας η υπόθεση εξελίσσεται στην ιταλική πρωτεύουσα την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και η πρώτη που έγραψε στη διάλεκτο της Ρώμης<sup>366</sup>.

---

<sup>364</sup>Βλ. Note dell'autore. <http://www.culturaspettacolovenezia.it/node/12547> ό.π.

<sup>365</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 6.

<sup>366</sup>Ο συγγραφέας σημειώνει σχετικά με τη συγγραφή του *Il Cappello di carta*: «το έργο γεννήθηκε από την προσωπική μου ανάγκη να πειραματιστώ με τις θεατρικές δυνατότητες της γλώσσας της Ρώμης, από την ανάγκη μου ως θεατής να την παρακολουθήσω, αν είναι δυνατόν, σε μια διαφορετική χρήση της. Γεννήθηκε από την πλήξη και σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμη και από την αγανάκτηση, απέναντι στη χυδαία κατάχρηση μια τόσο πολύ αγαπημένης γλώσσας». Βλ. τον ιστότοπο Clementi, Gianni. "Il mio obiettivo d'autore":

[http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14352:il-mio-obiettivo-dautore&catid=79:drammaturghi&Itemid=61](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=14352:il-mio-obiettivo-dautore&catid=79:drammaturghi&Itemid=61)

Πρόκειται για ένα κείμενο το οποίο χαρακτηρίζεται από την ιδιαίτερα φροντισμένη αναπαράσταση τόσο της εποχής, όσο και των οικογενειακών και κοινωνικών σχέσεων «σε μια ατμόσφαιρα σχεδόν νεορεαλιστική<sup>367</sup>».

Το *Il Cappello di carta* το οποίο χαρακτηρίστηκε από την κριτική ως έργο «κομψό και γεμάτο ανθρωπιά<sup>368</sup>» έχει τιμηθεί με το βραβείο Fondi la Pastora ως η καλύτερη παράσταση του 1999. Επίσης έλαβε τα βραβεία Giorgio Totola στη Βερόνα και Angelo Perugini στη Ματσεράτα ως το καλύτερο κείμενο του 2007<sup>369</sup>.

Το 1999 ανέβηκε στο Θέατρο Colosseo στη Ρώμη σε σκηνοθεσία της Nora Venturini, στο πλαίσιο του κύκλου θεατρικών παραστάσεων με τίτλο *Il Piccolletto* που οργάνωσε ο Ettore Scola. Το 2001 το κείμενο κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Il Segnale. Τη θεατρική περίοδο 2010/2011 ανέβηκε μια νέα παραγωγή του έργου, σε σκηνοθεσία του Antonello Avallone, ενώ το 2012 το Θέατρο Brancati της Κατάνια παρουσίασε μια εκδοχή του έργου στη διάλεκτο της Σικελίας<sup>370</sup>.

Στο *Il Cappello di carta* -ο τίτλος αναφέρεται στο κλασικό χάρτινο καπέλο από εφημερίδα που χρησιμοποιούσαν οι οικοδόμοι<sup>371</sup>- πρωταγωνιστεί μια λαϊκή οικογένεια μεταναστών από τη Σικελία που ζουν σε μια φτωχική περιοχή της Ρώμης. Πρόκειται για μια διευρυμένη μορφή οικογένειας η οποία αποτελείται από τον παππού Carlo, τον επίσης οικοδόμο γιο του Leone

---

<sup>367</sup>Βλ. Mancini, Laura "Tra dramma e comicità, la guerra secondo Clementi". 2011.

[http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/il\\_cappello\\_di\\_carta\\_16555](http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/il_cappello_di_carta_16555)

<sup>368</sup>Βλ. Giordano, Maurizio. "Il cappello di carta". 2012.

[http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9029:il-cappello-di-cart&catid=39&Itemid=14](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=9029:il-cappello-di-cart&catid=39&Itemid=14)

<sup>369</sup>Οι τιμητικές διακρίσεις που έλαβε η κωμωδία *Il Cappello di carta* συνοδεύουν τον τίτλο του έργου το οποίο μου απέστειλε μέσω e-mail ο Gianni Clementi σε αρχείο doc (Cappello carta Versione con premi 2007.doc). Με την ευκαιρία ευχαριστώ θερμά τον συγγραφέα.

<sup>370</sup>Βλ. Curriculum teatrale di Giovanni Clementi.

[http://www.commedieitaliane.it/download/CV\\_GianniClementi.pdf](http://www.commedieitaliane.it/download/CV_GianniClementi.pdf)

<sup>371</sup>Το έργο περιέχει ορισμένες αναφορές αυτοβιογραφικού χαρακτήρα. Ο συγγραφέας κατά τη διάρκεια της δεύτερης συνάντησής μας στη Ρώμη στις 27 Απριλίου 2016, μου επισήμανε πως οικοδόμος ήταν ο παππούς του και το έργο αποτελεί έναν φόρο τιμής στη μνήμη του.

και τη σύζυγό του Camilla, τα δύο τους παιδιά Candido και Bianca<sup>372</sup>, τη θεία Anna η οποία βρίσκεται αρκετά χρόνια σε κατάσταση χηρείας. Τα επί σκηνής πρόσωπα συμπληρώνει ο Remo, φίλος του Candido και ερωτευμένος με την Bianca<sup>373</sup>.

Η υπόθεση τοποθετείται χρονικά ανάμεσα στις 19 Ιουλίου, ημέρα του βομβαρδισμού της Ρώμης<sup>374</sup> και στις 16 Οκτωβρίου του 1943, ημέρα της

---

<sup>372</sup>Τα ονόματα των παιδιών της οικογένειας Candido και Bianca οφείλονται στο γεγονός ότι χιόνιζε στη Ρώμη την ημέρα της γέννησής τους. Μάλιστα ο Candido διαμαρτύρεται για το όνομα που του έχουν δώσει, καθώς οι φίλοι του τον φωνάζουν κοροϊδευτικά *Ricotta!*

**Leone:** (A Candido) *A te, 'n te ne frega gnente che te chiameno Ricotta? 'N cià un minimo d'amor proprio!*

**Candido:** *Te devo ringrazià a te, te devo. Chi me cià chiamato Candido? Ma come cazzo t'è venuto in mente?*

**Leone:** *Te l'avrò spiegato ducento vorte! Er giorno che tù madre ha sgravato nevicava.*

**Candido:** (Guardando Camilla) *E si grandinava come me chiamavate?*

**Camilla:** *A me nun me guardà proprio. Me piaceva Romolo, figurate!*

**Leone:** *'Mbé, perché tu sorella come se chiama?*

Atto I, Scena III

<sup>373</sup>Σύντομα ο Remo θα αποτελέσει κι αυτός μέλος της οικογένειας, αφού θα παντρευτεί την Bianca -λόγω της εγκυμοσύνης της- και θα εγκατασταθεί στο σπίτι.

**Candido:** *Dico solo ch'hai 'ngravidado mì sorella, ve sete sposati cò le pezze ar culo, te sei piazzato qui dentro, hai fregato puro er letto a mì zia [...]*

Atto II, Scena I

<sup>374</sup>Το καλοκαίρι του 1943 οι Σύμμαχοι πραγματοποίησαν 51 αεροπορικές επιδρομές στη Ρώμη, στα πλαίσια των οποίων στις 19 Ιουλίου βομβάρδισαν και ισοπέδωσαν την περιοχή του San Lorenzo. Ο βομβαρδισμός -εκτός του ότι στοίχισε πολλές ανθρώπινες ζωές, 3.000 νεκροί και 11.000 τραυματίες- προκάλεσε τη μερική καταστροφή της Βασιλικής του San Lorenzo Fuori Le Mura, καθώς και τμήματος του νεκροταφείου Cimitero Comunale Monumentale Campo Verano. Για τα γεγονότα και την περιοχή, βλ. Silveri, Umberto Gentiloni "La guerra dall'aria. I bombardamenti alleati su Roma."

[http://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/Umberto\\_Gentiloni\\_Silveri.pdf](http://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/Umberto_Gentiloni_Silveri.pdf)

και "19 luglio 1943, il bombardamento di San Lorenzo rivive attraverso le immagini".

<http://www.affaritaliani.it/roma/19-luglio-1943-il-bombardamento-di-san-lorenzo-rivive-attraverso-le-immagini-12-07-2012.html>.

Για τον χώρο του Νεκροταφείου, βλ. τους ιστότοπους: "Cimitero del Verano".

<http://www.romeguide.it/monumenti/cimiteri/verano/cimiteroaveranoroma.html>

και Giannoli, Viola. "Convegni, mostre, film e concerti. San Lorenzo ricorda il bombardamento." (2013).

[http://roma.repubblica.it/cronaca/2013/07/17/news/convegni\\_mostre\\_film\\_e\\_concerti\\_san\\_lorenzo\\_ricorda\\_il\\_bombardamento-63172756/](http://roma.repubblica.it/cronaca/2013/07/17/news/convegni_mostre_film_e_concerti_san_lorenzo_ricorda_il_bombardamento-63172756/)

Η πιο συγκινητική Σκηνή του έργου, η οποία σχετίζεται με το συγκεκριμένο γεγονός, είναι «όταν ο παππούς Carlo, καθώς δεν μπορεί να βρει το δρόμο για να επιστρέψει στο σπίτι του, παραδίδεται στην απελπισία και αποφασίζει να μείνει στο νεκροταφείο (Verano) όπου είχε πάει για να βρει τη νεκρή σύζυγό του. Ακολουθεί η επίθεση των αμερικανικών βομβαρδιστικών που καταστρέφουν την πόλη. Ο φόβος του είναι μήπως χάσει τη γυναίκα που αγαπά: συλλέγει

εισβολής των Ναζί στο Γκέτο<sup>375</sup> και της σύλληψης των Εβραίων κατοίκων του.

Σύμφωνα με τον δημιουργό του το *Il Cappello di carta*, μέσα από την ιστορία της δύσκολης ζωής των ηρώων του, αφηγείται «την Ιστορία, της οποίας μάρτυρες είναι τα μέλη αυτής της οικογένειας είτε διηγούνται τις προσωπικές τους εμπειρίες, είτε μιλούν για λογαριασμό τρίτων<sup>376</sup>». Εύστοχα η κριτική παρατηρεί πως στο συγκεκριμένο έργο «η Μεγάλη Ιστορία αντανakλάται καθαρά στα -συχνά κωμικά- γεγονότα της καθημερινότητας αυτών των απλών ανθρώπων<sup>377</sup>».

Η Ιστορία δεν παραμένει απλώς ανάγνωσμα, αλλά καθίσταται βίωμα «αφού ο θεατής τη βιώνει σχεδόν μέχρι να νοιώσει μέρος της οικογένειας που

---

τα οστά της σε έναν σάκο, και τα παίρνει μαζί του». Βλ. Cavallaro, Laura. "Il Cappello di Carta: Sconfitti e Vincenti". 2012. <http://www.dietrolequinteonline.it/il-cappello-di-carta-sconfitti-e-vincenti/>

<sup>375</sup>Για την Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης το δράμα κορυφώνεται στις 24 Σεπτεμβρίου 1943, όταν με εμπιστευτικό τηλεγράφημα από το Βερολίνο δίνεται η διαταγή στον στρατηγό Herbert Kappler, διοικητή των SS στη Ρώμη να «μεταφερθούν στη Γερμανία» και «να εξοντωθούν» όλοι οι Εβραίοι «μέσω μιας επιχείρησης αστραπή». Οι ναζί έχουν στη διάθεσή τους καταλόγους με τα ονοματεπώνυμα των Εβραίων της Ρώμης τα οποία είχε συντάξει το Ufficio Demografia e Razza του Υπουργείου Εσωτερικών και με βάση τα στοιχεία αυτά θα προετοιμάσουν την επιχείρηση της 16<sup>ης</sup> Οκτωβρίου. Η σύλληψη των Εβραίων, στην οποία συμμετέχουν τριακόσιοι στρατιώτες, θα ξεκινήσει στις 05:30 τα χαράματα, είναι ταχύτερη και θα ολοκληρωθεί ως το μεσημέρι. Λαμβάνει χώρα σε όλες τις περιοχές της Ρώμης, αν και οι περισσότεροι συλλαμβάνονται στις περιοχές Trastevere, Testaccio και Monteverde. Καταφέρνουν να διαφύγουν ελάχιστοι που ζήτησαν καταφύγιο σε φιλικά σπίτια ή στους γείτονές τους, ακόμη και σε κάποια μοναστήρια. Οι συλληφθέντες -ανάμεσά τους 207 μικρά παιδιά- οδηγούνται στο Collegio Militare στην οδό Lungara, όπου παραμένουν τριάντα ώρες χωρίς τροφή, πριν από τη μεταφορά τους στον σιδηροδρομικό σταθμό της Tiburtina. Τη Δευτέρα 18 Οκτωβρίου 1943 -μόλις δύο μέρες μετά τη σύλληψή τους- οι κρατούμενοι, στοιβαγμένοι σε βαγόνια, τα οποία ήταν προορισμένα για τη μεταφορά ζώων, οδηγούνται στο Άουσβιτς. Από τους 1024 Εβραίους που εκτοπίστηκαν, επέζησαν και επέστρεψαν στη Ρώμη μόνο 16, από τους οποίους μόνο μία ήταν γυναίκα· κανένα από τα παιδιά δεν επέζησε.

Αν σε αυτούς τους εκτοπισθέντες προσθέσουμε και τους υπόλοιπους Εβραίους που συνέλαβε τις επόμενες μέρες γερμανική αστυνομία τότε ο αριθμός των απωλειών στους κόλπους της Εβραϊκής Κοινότητας της Ρώμης ανέρχεται συνολικά σε 2091 άτομα. Βλ. "16 ottobre 1943: la deportazione degli ebrei di Roma".

<http://www.focusonisrael.org/2008/10/16/16-ottobre-1943-la-deportazione-degli-ebrei-di-roma/>  
<sup>376</sup>Βλ. <http://old.comune.catania.gov.it/informazioni/news/cultura/eventi/estate-2013-programma/default.aspx?news=32819>

<sup>377</sup>Βλ. Savioli, Aggeo. "Dal 19 luglio al 16 ottobre, 1943". 2001.

<http://www.tuttoteatro.com/numeri/a2/4/a2n17cap.html>

πρωταγωνιστεί. Το έργο μπορεί να χαρακτηριστεί κωμικοτραγικό, ισορροπεί μεταξύ κωμωδίας και δράματος, με τη διαδοχή δραματικών στιγμών, όπως για παράδειγμα ο βομβαρδισμός του *San Lorenzo* και κωμικών στιγμών οι οποίες σχετίζονται με τον χαρακτήρα των πρωταγωνιστών<sup>378</sup>».

Το πέρασμα από το προσωπικό και το ατομικό στο συλλογικό είναι εμφανές στη διαφορά ύφους ανάμεσα στις δύο πράξεις του έργου: «αν η πρώτη Πράξη χαρακτηρίζεται από φρενήρη ρυθμό που παρασύρει το θεατή, στη δεύτερη Πράξη ο ρυθμός και ο τόνος αλλάζουν, μεταβαίνοντας σε μια φάση “ακινήσιας”. Γίνεται έτσι απόλυτα αντιληπτή η αδυναμία των πρωταγωνιστών απέναντι στα γεγονότα που διαδραματίζονται “έξω” τα οποία στη συνέχεια μας μεταφέρουν μέσα από τις δραματικές αφηγήσεις τους<sup>379</sup>».

Δεν υπάρχει στο έργο πρωταγωνιστικός ή δευτεραγωνιστικός ρόλος Εβραίας ή Εβραίου, αλλά το *Il Cappello di carta* περιέχει μια ακριβή αφήγηση της εισβολής των Γερμανών στρατιωτών στο Γκέτο. Η διήγηση εντάσσεται στα πλαίσια του συγκινητικού μονολόγου της Bianca, η οποία αναφέρεται στο πλήθος των στρατιωτών και στην αγριότητα της επιχείρησης.

**Bianca:** [...] *da Lungotevere cominciano a arivà i camion dei tedeschi. Ma tanti, eh! Nun finiveno più. Se fermeno proprio 'ntorno ar ghetto. Poi se sente strillà 'n tedesco quarche cosa e coi fucili, i mitra, i sordati tedeschi entreno ner ghetto. Se sente quarche sparo. Noi lì, come baccalà, tutti 'nfarinati a guardà*<sup>380</sup>.

Η εικόνα των Εβραίων όπως δίνεται μέσα από την αφήγηση της Bianca είναι τραγική: άνδρες, γυναίκες και παιδιά όλων των ηλικιών στοιβάζονται με τη βία στα καμιόνια, ενώ ακούγονται κλάματα, φωνές και απελπισμένες εκκλήσεις για βοήθεια στους μη Εβραίους συμπολίτες τους που παρακολουθούν το γεγονός έντρομοι και αποσβολωμένοι.

---

<sup>378</sup>Βλ. Carlucci, Marta. *La lingua delle opere teatrali di Gianni Clementi*. Roma: Roma Tre, 2013, σσ. 42-43. Με την ευκαιρία θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα Carlucci για την ευγενική παραχώρηση της ανέκδοτης πτυχειακής εργασίας της.

<sup>379</sup>Βλ. Mancini, Laura "Tra dramma e comicità, la guerra secondo Clementi". ό.π.

<sup>380</sup>Atto II, Scena II

**Bianca:** *Dopo 'n pò cominceno a 'scì dar ghetto donne, ommuni, regazzini e vecchi. I tedeschi li fanno salì sui camion. Chi strilla, chi piagne. "Aiutatece", facevano. E che potevamo fà.... "Aiutatece". Continua a 'scì ggente... li ammucchiano sui camion come sarde. Noi eravamo vicini<sup>381</sup>.*

Μια Ιταλοεβραία -με ένα σημείωμα που κρυφά δίνει στη μητέρα του κοριτσιού- προσπαθεί απεγνωσμένα να σώσει το παιδί της το οποίο άφησε κρυμμένο στο σπίτι. Το βρέφος αυτό -παρόλο που δεν εμφανίζεται επί σκηνής- είναι η μοναδική «φυσική» παρουσία Εβραίου στο έργο, ενώ τα λόγια της μητέρας του αποδίδονται σε ευθύ λόγο μέσα από τη διήγηση της Bianca. Η απελπισμένη γυναίκα απευθύνεται κλαίγοντας στην Camilla, επικαλούμενη την ιδιότητα της μητέρας.

**Bianca:** *'Na donna guarda mamma. Piagne. Je fa: "Signora, sete mamma puro voi! Signora! Aiutateme! Pijate 'sto bijetto, leggetelo, aiutateme! Leggetelo signò! Leggetelo, m'ariccomanno a voi. Grazzie signò, grazzie<sup>382</sup>.*

Σε μια ύστατη προσπάθεια να συγκινήσει τις δύο γυναίκες απευθύνεται στο θρησκευτικό τους συναίσθημα, αναφερόμενη στη μοναδικότητα του Θεού.

**Bianca:** *Signore è uno, pé me e pé voi.... ve ne renderà merito<sup>383</sup>.*"

Αναμφίβολα, αυτή η Εβραία μητέρα αποτελεί φιγούρα τραγική η οποία, παρόλο που δεν έχει σκηνική υπόσταση και δεν διηγείται την ιστορία της σε πρώτο πρόσωπο, προκαλεί πολύ δυνατά συναισθήματα στον θεατή ή στον αναγνώστη έργου. Παρά τη σύντομη και λιτή αφήγηση η τελευταία εικόνα είναι τραγικά εύγλωττη: τη στοιβάζουν βίαια μαζί με τους υπόλοιπους στα στρατιωτικά φορτηγά, χάνεται μέσα στο πλήθος και πλέον ακούγονται μόνο οι κραυγές της.

---

<sup>381</sup>Atto II, Scena II

<sup>382</sup>Atto II, Scena II

<sup>383</sup>Atto II, Scena II

**Bianca:** *Fa appena 'n tempo a tirà 'n fojetto tutto ciancicato, che la sbattono sur camion 'nsieme all'artri e nun la vedemo più. Se sente solo strillà*<sup>384</sup>.

Χάρη στην Bianca και τη μητέρα της ο οποίος αφήφησαν τον κίνδυνο και επέδειξαν θάρρος και ανθρωπιά, το βρέφος θα βρει τελικά καταφύγιο σε αυτήν την οικογένεια, παρά τις αρχικές αντιρρήσεις και επιφυλάξεις του Leone<sup>385</sup>. Το περιστατικό παραπέμπει στο ιστορικό γεγονός των «κρυμμένων παιδιών<sup>386</sup>» τα οποία βρήκαν προστασία σε χριστιανικές οικογένειες, σε μοναστήρια ή σε αντιστασιακές οργανώσεις, αποκρύπτοντας φυσικά την πραγματική τους ταυτότητα και τη θρησκεία τους<sup>387</sup>.

Ο συγγραφέας συνδέει την ανεύρεση του παιδιού με ένα ακόμη σημαντικό γεγονός σχετικό με την Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης. Πρόκειται για την περίπτωση του «χρυσού της Ρώμης<sup>388</sup>», καθώς ένας μικρός θησαυρός από κοσμήματα συνοδεύει το Εβραϊόπουλο. Μάλιστα, παρά την ανέχεια και την πείνα, η Camilla υπερασπίζεται με αποφασιστικότητα το δικαίωμα του παιδιού στην περιουσία που του άφησε η μητέρα του:

**Camilla:** *L'oro è der pupo e nun se tocca. Chiuso er discorso*<sup>389</sup>.

---

<sup>384</sup>Atto II, Scena II

<sup>385</sup>**Leone:** *'Na cosa è sicura: qui nun ce pò restà.* Atto II, Scena II

<sup>386</sup>Για τα «κρυμμένα παιδιά» στην Ιταλία, βλ. την ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή του Tagini, Paolo. *Le prefazioni di una vita. I bambini ebrei nascosti in Italia durante la persecuzione nazifascista.* Dipartimento di Tempo, Spazio, Immagine, Società: Università degli studi di Verona, 2011. Για την περίπτωση της Ελλάδας είναι ιδιαίτερα διαφωτιστική η σχετική έκδοση του Εβραϊκού Μουσείου της Αθήνας. Βλ. Μενεξιάδης, Αλέξιος-Νικόλαος. *Κρυμμένα παιδιά στην Ελλάδα της Κατοχής.* Αθήνα: Εκδ. Εβραϊκό Μουσείο Ελλάδος. 2007.

<sup>387</sup>Στην πολύ ενδιαφέρουσα προσέγγισή της στο θέμα των «κρυμμένων παιδιών» η κλινική ψυχολόγος Αριέλλα Ασέρ επισημαίνει πως για τα παιδιά αυτά ο αποχωρισμός από τη φυσική τους οικογένεια «αποτελούσε απώλεια ονόματος, επιθέτου, αντικειμένων, ρούχων, της οικογενειακής ιστορίας, των τόπων, οτιδήποτε συνιστούσε για τα παιδιά αυτά μια ταυτότητα. Στο εξής έφεραν ένα άγνωστο όνομα που έπρεπε να το μάθουν απέξω». Βλ. Ασέρ, Αριέλλα - Βαρών Βασάρ, Οντέτ - Bowman, Steven κ.ά. *Νέοι στην δίνη της Κατοχικής Ελλάδας. Ο Διωγμός και το Ολοκαύτωμα των Εβραίων. 1943-1944.* Αθήνα: ΚΙΣ - Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 2008. σ. 35.

<sup>388</sup>Για την υπόθεση του «χρυσού της Ρώμης» ο Gianni Clementi αναφέρεται εκτενέστερα στην κωμωδία *Ladro di razza*. Βλ. το σχετικό κεφάλαιο της Διατριβής.

<sup>389</sup>ATTO II, Scena III

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο το παιδί γίνεται μέλος αυτή της οικογένειας. Αναζητώντας ένα όνομα η Bianca προτείνει να αποφασίσουν όλοι μαζί, αφού το παιδί που βρήκαν είναι -κατά κάποιο τρόπο- γιος όλων των μελών της οικογένειας:

**Bianca:** *E poi è diverso. Er pupo de là. . . è fijo 'n pò de tutti. E' ggiusto che decidemo 'nsieme*<sup>390</sup>.

Συνειδητοποιούν ότι του ταιριάζει το όνομα Carlo, αφού θυμίζει έντονα τον παππού στον χαρακτήρα, ο οποίος είναι ευέξαπτος και θυμώνει εύκολα. Το κλάμα και οι φωνές του μικρού ερμηνεύονται από τον Leone ως απόλυτα φυσική και εύλογη διαμαρτυρία για τα τραγικά γεγονότα που σημάδεψαν τη ζωή του ήδη από την έναρξή της.

**Leone:** *Come ha detto papà, er pupetto è nato cò le fregne. E pé forza!Così piccolo e già così iellato. Si strilla a quer modo vor dì che s'aribbella,che nun ce vò stà. Pé questo je piace a papà. E devo dì che me piace puro a me. Uno, si se deve 'ncazzà, se deve 'ncazzà subito. Dopo è tardi... dopo te passa la voja. Dopo che te vò mozzicà, si nun l'hai mai fatto. Carlo me sta bbene*<sup>391</sup>.

Συνεπώς, η είσοδος του παιδιού στην οικογένεια αποκτά συμβολικό χαρακτήρα, αφού ο μικρός είναι ο «αντικαταστάτης» του Carlo, ο οποίος στο τέλος του έργου πεθαίνει, χαμογελώντας γαλήνια στον ύπνο του.

Ο Gianni Clementi μέσα από το *Il Cappello di carta* μας προσφέρει μια εικόνα της Ρώμης την περίοδο της ναζιστικής κατοχής. Δεν υπάρχουν μεν Εβραίοι χαρακτήρες επί σκηνής -η μητέρα του βρέφους «εμφανίζεται» μέσα από τις διηγήσεις των άλλων- αλλά ο συγγραφέας αποδίδει με αληθοφάνεια και συγκίνηση την τραγωδία των Εβραίων συμπατριωτών του μέσα από την αφήγηση της εισβολής των ναζί στην εβραϊκή συνοικία.

---

<sup>390</sup>ATTO II, Scena IV

<sup>391</sup>ATTO II, Scena IV



## *Η «επιστροφή» του πρώην αφεντικού: L' Ebreo*

Το έργο του Gianni Clementi *L' Ebreo* παρουσιάστηκε -σε σκηνοθεσία του Enrico Maria Lamanna- τη θεατρική περίοδο 2009-2010, με την υποστήριξη του δήμου της Ρώμης, αλλά και -λόγω της θεματικής του- της Εβραϊκής Κοινότητας<sup>392</sup>.

Σημείωσε μεγάλη επιτυχία με 250 παραστάσεις σε θέατρα της Ρώμης, καθώς και σε περιοδεία στην υπόλοιπη Ιταλία, με πρωταγωνίστρια την Ornella Muti, στην πρώτη εμφάνισή της στη θεατρική σκηνή<sup>393</sup>.

Το *L' Ebreo* -που είδε το φως της δημοσιότητας το 2007- αποτελεί «το πορτρέτο μιας Ρώμης περασμένης, αλλά όχι πολύ μακρινής, ως φόντο μιας τραγωδίας επονείδιστης, που αφορά όχι ήρωες, αλλά καθημερινούς, απλούς ανθρώπους<sup>394</sup>».

Το 2007 τιμήθηκε ως το καλύτερο σύγχρονο ιταλικό έργο με το βραβείο Siae-Agis-Eti στα πλαίσια του διαγωνισμού συγγραφής για σύγχρονους ιταλούς θεατρικούς συγγραφείς (Concorso di Drammaturgia Contemporanea) που προκήρυξαν οι φορείς SIAE, ETI και AGIS<sup>395</sup>, με στόχο να προσφέρουν σε νέους δραματουργούς τόσο την ευκαιρία όσο και τα μέσα αναπαραστάσης και διάδοσης των έργων τους στο ευρύ κοινό, ενισχύοντας έτσι τη σύγχρονη θεατρική παραγωγή. Σύμφωνα με το Δελτίο Τύπου που εξέδωσε η επιτροπή

---

<sup>392</sup>Βλ. Motta, Francesca. "L'Ebreo per la prima volta di Ornella Muti". 2010.  
<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-05-18/lebreo-prima-volta-ornella-122200.shtml#continue>

<sup>393</sup>Βλ. "AUTORI E REGISTI, Gianni Clementi - Autore".  
<http://www.commedieitaliane.it/gianni-clementi/>

<sup>394</sup>Βλ. Pietralunga, Cosentino Giulia. "L'Ebreo/ Il nemico interiore." 2010.  
<http://www.cinemavvenire.it/teatro/il-nemico-interiore/lebreo>

<sup>395</sup>Τα ονόματα των παραπάνω φορέων αποτελούν ακρώνυμα με την εξής σημασία:

SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori.

ETI: Ente Italiano Teatrale.

AGIS: Associazione Generale Italiana dello Spettacolo.

Βλ. <http://www.siae.it/Index.asp>

[http://www.acronymfinder.com/Ente-Teatrale-Italiano-\(Italy\)-\(ETI\).html](http://www.acronymfinder.com/Ente-Teatrale-Italiano-(Italy)-(ETI).html)

<http://www.federdanza-agis.org/chi-siamo/agis>

βράβευσης, το πρώτο βραβείο απονεμήθηκε στον Clementi, γιατί το έργο διακρίνεται για «την τέλεια συνύπαρξη ανάμεσα στην υπόθεση -οποία είναι σημαντική από ιστορική άποψη- και στην άμεση και καίρια θεατρική γλώσσα, με αποτέλεσμα την ανάδειξη της θεατρικής πραγμάτωσης του θέματος<sup>396</sup>».

Η υπόθεση<sup>397</sup> του *L' Ebreo* μας μεταφέρει στη Ρώμη του 1956<sup>398</sup>, στο Γκέτο, την εβραϊκή συνοικία στην όχθη του Τίβερε<sup>399</sup>, δεκατρία χρόνια μετά τον εκτοπισμό και την εξόντωση μεγάλου μέρους του εβραϊκού πληθυσμού της πόλης στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης<sup>400</sup>.

Πρωταγωνιστές είναι ένα ζευγάρι λαϊκής καταγωγής, ο Marcello Consalvi και η σύζυγός του Immacolata, οι οποίοι κατοικούν πλέον σε μια μεγαλοαστική κατοικία της περιοχής. Παρόλο που δεν αναφέρεται στο κείμενο, όταν ο συγγραφέας σχεδίαζε την πλοκή του έργου, είχε νοερά τοποθετήσει την κατοικία του ζεύγους στην πλατεία Costaguti<sup>401</sup>, στην καρδιά του Γκέτο. Οι Consalvi απολαμβάνουν μια εύπορη, αν και όχι επί της ουσίας ευτυχισμένη, ζωή. Είναι ιδιοκτήτες καταστημάτων και διαμερισμάτων προς ενοικίαση, αλλά πρόκειται για ακίνητη περιουσία η οποία δεν τους ανήκε ανέκαθεν. Ο Marcello υπήρξε αποθηκάριος και

---

<sup>396</sup>Παραθέτουμε το πρωτότυπο κείμενο: “*per la simbiosi perfetta fra il tema, storicamente importante ed il linguaggio teatrale diretto ed efficace, sottolineando la drammatica attualità dell’argomento*”. Βλ. το Δελτίο Τύπου της βράβευσης στον ιστότοπο:

[http://www.siae.it/EdicolaCS.asp?view=4&open\\_menu=yes&IDComunicato=224](http://www.siae.it/EdicolaCS.asp?view=4&open_menu=yes&IDComunicato=224)

<sup>397</sup>Βλ. Pietralunga, Cosentino Giulia. “L'Ebreo/ Il nemico interiore.” ό.π.

<sup>398</sup>Η επιλογή να τοποθετήσει τη δράση στη συγκεκριμένη χρονολογία έχει απόλυτα αυτοαναφορικό χαρακτήρα. Σε συνάντησή μας στη Ρώμη την 31<sup>η</sup> Ιανουαρίου 2015 ο Gianni Clementi μου επισήμανε πως πρόκειται για τη χρονολογία της γέννησής του.

<sup>399</sup>Το γκέτο -*Serraglio degli Ebrei*- ήταν απόφαση του πάπα Παύλου Δ' και δημιουργήθηκε το 1555, με την παπική βούλα *Cum nimis Absurdum*. Βλ. Menchinelli, Giancarlo. “Il Serraglio degli ebrei”. 2010. <http://www.pontemilviomagazine.it/roma-insolita/795-il-serraglio-degli-ebrei.html>

Οι εβραϊκές συνοικίες του παρελθόντος -όπως για παράδειγμα η meschita στο Παλέρμο, η giudecca στο Τράνι- δεν αποτελούσαν περικλειστές ζώνες. Βλ. Maifreda, Germano. *Italia. Storie di ebrei, storia italiana*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2021, σ. 88.

<sup>400</sup>Το έργο διασκευάστηκε στα ελληνικά από τον μεταφραστή, σκηνοθέτη και ηθοποιό Πέτρο Νάκο και παρουσιάστηκε στη σκηνή του θεάτρου Altera Pars (πρώτη παράσταση στις 15 Μαρτίου 2013). Το πρόγραμμα της παράστασης έχει συμπεριληφθεί στη δίγλωσση έκδοση του έργου. Βλ. Clementi, Gianni. *Ο Εβραϊός*. Μτφρ. Πέτρος Νάκος. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2013.

<sup>401</sup>Δεν αναφέρεται στο κείμενο. Απλώς ο συγγραφέας -όπως μου επισήμανε σε e-mail την 4<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 2015- εκεί τοποθέτησε νοερά το σπίτι των Consalvi.

μετέπειτα πωλητής σε κατάσταση υφασμάτων το οποίο ανήκε σε έναν ευκατάστατο Εβραίο έμπορο, ενώ η Immacolata εργαζόταν ως υπηρέτρια.

Η ριζική αλλαγή της ζωής τους οφείλεται στην εφαρμογή των ρατσιστικών νόμων το '38, όταν οι Εβραίοι της Ιταλίας μεταβλήθηκαν εν μία νυκτί σε πολίτες δεύτερης κατηγορίας<sup>402</sup> και αναγκάστηκαν να μεταβιβάσουν τις περιουσίες τους σε εικονικούς δικαιούχους -οι οποίοι θα έπρεπε υποχρεωτικά να ανήκουν στην «άρια φυλή»- για να τις σώσουν από την κατάσχεση, ελπίζοντας ότι κάποια μέρα θα καταφέρουν να τις ανακτήσουν.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο Marcello -όπως και άλλοι συμπατριώτες του την ίδια χρονική περίοδο- έγινε ιδιοκτήτης όλων των περιουσιακών στοιχείων του Εβραίου εργοδότη του, του οποίου τα ίχνη έχουν χαθεί για δεκατρία ολόκληρα χρόνια. Η απροσδόκητη ωστόσο «επανεμφάνιση» του νόμιμου ιδιοκτήτη απειλεί την αναπάντεχη ευημερία τους και καθιστά ορατό τον κίνδυνο να επιστρέψουν στην προηγούμενη κατάσταση. Η σύζυγος καταφεύγει σε κάθε μικρότητα και ατιμία για να διατηρήσει τον παρόντα τρόπο ζωής τους, ενώ ο Marcello -αν και νοσταλγός της προηγούμενης ζωής τους- όντας άβουλος και μαλθακός, θα την ακολουθήσει.

Το ζευγάρι κλείνεται στο σπίτι του άυπνο για τέσσερεις ημέρες, βουλιάζει στην αγωνία, στον φόβο, στον παραλογισμό, τρομοκρατημένο από κάθε χτύπημα στην πόρτα, και αποφασίζει να εξοντώσει τον ανεπιθύμητο επισκέπτη. Συνεργός τους θα γίνει ο υδραυλικός Tito, φίλος του Marcello, ο οποίος δέχεται τελικά να συμμετάσχει, αφού του υπόσχονται οικονομικά ανταλλάγματα. Η κατάληξη του έργου έχει χαρακτήρα γκροτέσκο και δραματικό<sup>403</sup>: πρώτα ένας λάθος νεκρός, και στη συνέχεια η άφιξη της κόρης

---

<sup>402</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σσ. 7-8.

<sup>403</sup>Βλ. Cannella, Claudia. "Ornella Muti al debutto, Esordio teatrale con «L' Ebreo»." 2011.

[http://archiviostorico.corriere.it/2011/marzo/23/Ornella\\_Muti\\_debutto\\_vm\\_0\\_110323001.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2011/marzo/23/Ornella_Muti_debutto_vm_0_110323001.shtml)

τους, η οποία επιστρέφοντας από το γαμήλιο ταξίδι θα αποτελέσει -φυσικά εν αγνοία τους- το δεύτερο θύμα τους.

Το πρώην αφεντικό τους είναι το πρόσωπο που δίνει τον τίτλο στο έργο και αποτελεί ταυτόχρονα την ανατροπή, το στοιχείο - έκπληξη, αφού δεν εμφανίζεται ως σκηνική παρουσία, ως ρόλος. Είναι όμως, διαμέσου των υπολοίπων, «πανταχού παρών». Δεν υπάρχει κανένα ρεαλιστικό στοιχείο που να αποδεικνύει την ύπαρξή του ή να δηλώνει τη φυσική του παρουσία, όπως συμβαίνει με χαρακτήρες για τους οποίους ο θεατής έχει σαφή αίσθηση της παρουσίας τους. Για παράδειγμα, η Έλενα, η κόρη τους, συνομιλεί μαζί τους τηλεφωνικά, έστω κι αν δεν ακούει το κοινό τη φωνή της. Επίσης, στο τέλος του έργου, όχι μόνο ακούγεται η ηχογραφημένη φωνή της, αλλά στο άνοιγμα της πόρτας διαγράφεται η μορφή της στο μισοσκόταδο της σκάλας.

[...] Sulla porta si staglia una figura femminile. Si sente una voce registrata.

**Voce femminile:** *Mamma, papà... com'è non siete venuti alla stazione*<sup>404</sup>?

Αντίστοιχη, αν και πολύ πιο περιορισμένη, είναι η «παρουσία» του Umberto επί σκηνής. Είναι το πρώτο θύμα του Marcello, ο πρώτος «λάθος νεκρός», η σορός μέσα στο χαλί. Αν και το πτώμα δεν είναι ορατό στους θεατές ο Tito τον αναγνωρίζει από τα παπούτσια του. Παρά τη θεατρική αυτή σύμβαση ο Umberto «υπάρχει» στη σκηνή.

**Tito:** (raccolge la scarpa. È vistosamente bucata) *Ma questa...*

**Marcello:** *È der padrone.*

Tito inizia con furia a slegare il tappeto. Immacolata e Marcello tentano di fermarlo.

[...]

**Tito:** *Ma noo vedi ch'hai fatto? Umberto! Hai ammazzato Umberto! Avete ammazzato Umberto! Oddio oddio*<sup>405</sup>!

---

<sup>404</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σσ. 68-69.

<sup>405</sup>Βλ. ό.π. σ. 68.

Ο Εβραίος, παρόλο που πρόκειται για πρόσωπο δίχως φυσική παρουσία, αποτελεί τον καταλύτη της ιστορίας, αφού σε αυτόν οφείλεται η αλλαγή της ζωής του ζευγαριού, όταν στο παρελθόν υποχρεώθηκε να τους μεταβιβάσει την περιουσία του.

Αυτός εξάλλου πρόκειται να αποτελέσει την αιτία της ανατροπής της κατάστασης αυτής στο παρόν, καθώς «επιστρέφοντας» σκοπεύει να διεκδικήσει την περιουσία του, οδηγώντας την Immacolata και τον Marcello σε μια εφιαλτική κατάσταση παράνοιας, με αποκορύφωμα την απόφασή τους να τον εξοντώσουν. Η δική του παρουσία θα οδηγήσει την Immacolata να φανερώσει τις πιο σκοτεινές και απάνθρωπες πτυχές του χαρακτήρα της, θα αποτελέσει την ευκαιρία για το ζευγάρι να θυμηθεί ξανά το παρελθόν, αποκαλύπτοντας ο καθένας τις πιο ευάλωτες πλευρές του.

Θα οδηγήσει επίσης τον Tito στο να περάσει τη διαχωριστική γραμμή, από την αθωότητα στη συννεοχή, από τη νομιμοφροσύνη στο έγκλημα. Δικαιολογημένα λοιπόν μονοπωλεί με τόσο λιτό, αλλά καίριο τρόπο τον τίτλο του έργου.

Ο Clementi επιλέγει ηθελημένα να μην του δώσει κάποιο όνομα, ακόμα και στην περίπτωση που κάτι τέτοιο θα ήταν φυσικό και αναμενόμενο. Όταν για παράδειγμα η Immacolata διαβάζει τη συμβολαιογραφική πράξη της μεταβίβασης, το ονοματεπώνυμό του αποσιωπάται, ενώ αυτό του Marcello αναφέρεται δυο φορές.

**Immacolata:** [...] *In data ehm... il signor..ehm.. cede al signor Marcello Consalvi*<sup>406</sup>. [...]

Σε αντίστοιχο πλαίσιο, το ονοματεπώνυμο και πάλι αποσιωπάται από τον συγγραφέα, όταν ο Marcello διηγείται την υποθετική κατάθεση μιας γειτόνισσάς τους, της Spizzichino, στο δικαστήριο υπέρ του πρώην αφεντικού τους. Το όνομα του εμπόρου, στο κείμενο της κατάθεσης που συνέταξε ο

---

<sup>406</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 31.

συνήγορος του ενάγοντος, αντικαθίσταται από έναν νομικό όρο (*presente querelante*), τον οποίο ομολογουμένως στην πράξη δύσκολα θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει μια απλή μάρτυς χωρίς νομικές γνώσεις. Αλλά η ουσία είναι πως το αποτέλεσμα σχετικά με την απόκρυψη του ονόματος του Εβραίου εμπόρου παραμένει το ίδιο.

**Marcello:** [...] *Te l' immagini la Spizzichino? "Signor Giudice, Marcello Consalvi, era un semplice lavorante dell'azienda. Un semplice commesso. Il qui presente querelante fu costretto a intestargli le proprietà per le leggi razziali emanate*<sup>407</sup> [...]

Ως προς την ανωνυμία του Εβραίου ο συγγραφέας επισημαίνει πως η επιλογή του αυτή οφείλεται στο ότι «ο Εβραίος του τίτλου συνιστά προβολή του εφιάλτη και του φόβου των *Consalvi*. [...] Είναι λοιπόν αλήθεια πως πλέον όποιος χτυπήσει την πόρτα τους, συμπεριλαμβανόμενης και της αγαπημένης τους κόρης Έλενας, είναι ο Εβραίος<sup>408</sup>».

Συνεπώς, όταν οι ήρωες του έργου μιλούν γι' αυτόν τον αναφέρουν με τις ιδιότητες του «αφεντικού» και του «Εβραίου». Ειδικά ο όρος «αφεντικό» υποδηλώνει την οικονομική του δύναμη, το κύρος του στην τοπική κοινωνία. Στο πρωτότυπο χρησιμοποιούνται οι λέξεις «*padrone*» και «*principale*»<sup>409</sup>, ενώ σε μια φράση του Marcello στην οποία πρέπει να δοθεί έμφαση στη βεβαιότητά του για την ταυτότητα του άγνωστου μυστηριώδη άνδρα, η λέξη γράφεται «*Padrone*» με κεφαλαίο το πρώτο γράμμα.

**Marcello:** *E' lui, il Padrone*<sup>410</sup>.

---

<sup>407</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 31

<sup>408</sup>Πρόκειται για σχόλιο του Gianni Clementi (μέσω e-mail την 25<sup>η</sup> Ιανουαρίου 2015). Παραθέτουμε το πλήρες κείμενο: «*L'ebreo del titolo è una proiezione dei loro incubi, delle loro paure. Da quando sono entrati in possesso dei beni del vecchio, è iniziata per i coniugi Consalvi una vita di ricchezza, ma anche di timore di perderla (Specialmente per Immacolata: Io non torno a fare la serva!). Tanto è vero che ormai chiunque busserà a quella porta, compresa la loro amata figlia Elena, sarà l'ebreo. Questo è ciò che ho pensato, scrivendo questo mio testo.*»

<sup>409</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σσ. 55, 58.

<sup>410</sup>Βλ. ό.π. σ. 40.

Μάλιστα, κάποια στιγμή το ζευγάρι, μιλώντας συνωμοτικά αποφεύγει να αναφερθεί σε αυτόν ακόμη και έμμεσα.

**Marcello:** *Sì, Immacolà, sì. Ho bussato ar portiere...*

**Immacolata:** *E 'n t'ha detto gnente?*

**Marcello:** *'N m'ha detto gnente? [...] 20 minuti, m' ha tenuto!*

**Immacolata:** *Ma dee... gnente<sup>411</sup>?*

Το ότι αποφεύγουν να τον κατονομάσουν είναι σαν να ξορκίζουν την απειλή. Πρόκειται για μια ενέργεια με έντονα αποτρεπτικό χαρακτήρα, αφού η απουσία ονόματος καταδικάζει αυτόν που το στερείται στην αφάνεια, στην ανυπαρξία. Πάμπολλα είναι τα παραδείγματα αυτής της πεποίθησης στην κουλτούρα μας. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα ομηρικά έπη και συγκεκριμένα την *Οδύσσεια*, όπου ο Οδυσσεύς μετά την τύφλωση του Κύκλωπα, αφού βρεθεί σε απόσταση ασφαλείας, του αποκαλύπτει το πραγματικό του όνομα, μιας και το ανδραγάθημα, χωρίς την αποκάλυψη της ταυτότητας εκείνου που το εκτέλεσε, χάνει σημαντικό μέρος της αξίας του<sup>412</sup>.

Επίσης, στους Ρωμαίους η *damnatio memoriae*<sup>413</sup>, η καταδίκη της μνήμης, αποτελούσε την ύψιστη τιμωρία, καθώς εξαλείφεται κάθε ίχνος της ύπαρξης ενός ανθρώπου. Ο Εβραίος του έργου έχει ήδη χάσει την περιουσία του και τους τίτλους ιδιοκτησίας, το επάγγελμά του, δηλαδή σημαντικά συστατικά στοιχεία της ταυτότητάς του και τώρα η Immacolata, αποφεύγοντας να τον κατονομάσει, ολοκληρώνει την *damnatio memoriae*.

Η ανωνυμία -και ιδίως η μετά θάνατον- η ακύρωση της μνήμης και η καταδίκη σε κατάσταση λήθης είναι το ίδιο επώδυνες. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το διάταγμα του Saint Cloud του 1804, που απαγόρευε

---

<sup>411</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σσ. 39-40.

<sup>412</sup>Βλ. Ομήρου *Οδύσσεια*, Ραψωδία ι στ. 502-505. «Κύκλωψ, αἶ κέν τις σε καταθνητῶν ἀνθρώπων ὀφθαλμοῦ εἴρηται ἀεικέλιην ἀλαωτύν, φάσθαι Ὀδυσσῆα πτολιπόρθιον βέξαλαῶσαι, υἱὸν Λαέρτew, Ἰθάκῃ ἐνὶ οἰκί' ἔχοντα.» Homer. *The Odyssey with an English Translation* by A.T. Murray, PH.D. in two volumes. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919.

<sup>413</sup>Βλ. <http://www.treccani.it/vocabolario/damnatio-memoriae/>

εντυπωσιακά ταφικά μνημεία και επιγραφές, και αποτέλεσε την αφορμή για το ποιητικό έργο του Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*<sup>414</sup>.

Βέβαια σε σχέση με το δεδομένο ιστορικό πλαίσιο, η απουσία ονόματος καθιστά το πρόσωπο αυτό σύμβολο και το αναδεικνύει σε εκπρόσωπο των εκατομμυρίων Εβραίων που εξοντώθηκαν στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η στέρηση της προσωπικότητας και της ταυτότητας του ατόμου υπήρξε πάγια τακτική του ναζιστικού μηχανισμού, αφού το όνομα των κρατουμένων αντικαταστάθηκε με τον χαραγμένο, ως τατουάζ, αριθμό στο χέρι τους. Η κατάργηση του ονόματος στο συγκεκριμένο πλαίσιο αποτελεί απογύμνωση του ανθρώπου από την ατομικότητά του και ισοδυναμεί με στέρηση της αξιοπρέπειάς του, μεταβάλλοντας τον σε αντικείμενο, σε αναλώσιμο είδος χωρίς κανενός είδους δικαίωμα, ούτε καν πάνω στην ίδια του τη ζωή. Ο αριθμός όχι μόνο αντικαθιστά το όνομα, αλλά επιπλέον υπογραμμίζει την απουσία του. Ο Primo Levi στο *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν* γράφει για αυτήν την τραυματική διαδικασία: «*Η επέμβαση του τατουάζ δεν ήταν ιδιαίτερα επώδυνη και δεν διαρκούσε παρά ένα λεπτό, αλλά ήταν τραυματική. Η συμβολική της σημασία ήταν σαφής σε όλους: Αυτό είναι ένα ανεξίτηλο σημάδι, από εδώ δεν θα βγείτε ποτέ· είναι η σφραγίδα αυτή που σημαδεύει τους σκλάβους και τα ζώα που προορίζονται για σφαγή, κι εσείς αυτό γίνατε. Δεν έχετε όνομα: Αυτό είναι το καινούριο σας όνομα*<sup>415</sup>».

Για τον συγγραφέα η ηθελημένη αυτή «ανωνυμία» στοχεύει προφανώς στο να διατηρήσει ζωντανούς τους δεσμούς ανάμεσα στην υπόθεση και το ιστορικό της υπόβαθρο. Παραπέμπει στην ιστορική αλήθεια που μας παρέδωσαν οι μαρτυρίες των επιζώντων, αλλά και η λογοτεχνική παρακαταθήκη που μας άφησε ο Levi, ο οποίος σημειώνει για το γεγονός της

---

<sup>414</sup>Βλ. Pazzaglia, Mario. *L' Ottocento*. 3 ed. Bologna: Zanichelli, 1992. σ. 68.

<sup>415</sup>Βλ. Levi, Primo. *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν*. ό.π. σ. 125.



«ανωνυμίας» στο *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*: «Τίποτα πια δεν μας ανήκει: [...] θα μας στερήσουν και το όνομά μας<sup>416</sup>».

Οι πληροφορίες που δίνονται για τον ηλικιωμένο έμπορο είναι ελάχιστες και συγκεχυμένες. Η θολή εικόνα που έχουμε για αυτόν είναι αποσπασματική και σκιαγραφείται αμυδρά από τις αναμνήσεις που διατηρεί ο πρώην υπάλληλός του, ο Marcello, από κάποιο σχόλιο των εργαζομένων στην επιχείρησή του, από τις φήμες για τη σεξουαλική του ταυτότητα και κυρίως από τα ψεύδη και τα γεμάτα μίσος και οργή σχόλια της Immacolata, τα οποία συμπληρώνουν το σύνολο. Η Immacolata από τη στιγμή της «επανεμφάνισής» του, εκφράζεται για αυτόν με χυδαιότητα.

**Immacolata:** (come se rivolgesse all'uomo in basso) *Hai capito male hai! Cor cazzo che te ridò 'sta casa<sup>417</sup>!*

Η Immacolata τον χαρακτηρίζει ως «τοκογλύφο», ένα δικό της σχόλιο για το οποίο δεν ακολουθεί καμία επιβεβαίωση από τον Marcello, ο οποίος συνεχίζει και ολοκληρώνει τη φράση συμπάθειας για όσα τραγικά βίωσε ο «καημένος ο άνθρωπος», ο Εβραίος έμπορος.

**Marcello:** *Chissa' dov'è stato tutti 'sti anni! Pover' omo...*

**Immacolata:** *Ah, pover' omo... dici? Ma che 'n too ricordi che prestava i sordi a strozzo? Pover' omo 'n par de cojoni!*

**Marcello:** *Co' quello ch' avrà patito...*<sup>418</sup>

Ο Marcello σε κανένα σημείο του κειμένου δεν φαίνεται να συμφωνεί μαζί της, ούτε σε κάποιο άλλο χωρίο γίνεται άλλη αναφορά σε κάποια τοκογλυφική δραστηριότητα του πρώην πλούσιου εμπόρου υφασμάτων.

Ο συγγραφέας χλευάζει τη συνήθη, ρατσιστική, στερεοτυπική εικόνα που συνοδεύει την έννοια «Εβραίος», αφού η Immacolata εμφανίζει στη συμπεριφορά της όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του φιλοχρήματου,

---

<sup>416</sup>Βλ. Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. ό.π. σ. 30.

<sup>417</sup>Βλ. ό.π. σ. 43.

<sup>418</sup>Βλ. ό.π. σ. 28.

τσιγκούνη τοκογλύφου που η ίδια αποδίδει στον «Εβραίο», με συνέπεια να αναδεικνύεται σε τραγελαφική φιγούρα. Αρέσκεται στην ιδέα ότι εκείνη δεν είναι σαν το πρώην αφεντικό τους και πως χάρη στην καλοσύνη και τη μεγαλοψυχία της δέχεται -βέβαια, μόνο αν τελικά αναγκαστούν- να του παραχωρήσουν ένα ελάχιστο, μηδαμινό τμήμα της περιουσίας του.

**Immacolata:** [...] *Metti che c'eri te ar posto suo! Cor cazzo che te dava quarche cosa! Cor cazzo! E proprio perché 'n semo come lui noi... proprio perché semo boni... Magari je damo pure il locale a via dei Falegnami*<sup>419</sup>.

Το πορτραίτο της συμπληρώνεται εξαιρετικά, καθώς δεν αρκείται στην άνετη ζωή που της προσφέρουν τα χρήματα, αλλά η φιλοχρηματία της είναι εμφανής στην προσφιλή της συνήθεια της καταμέτρησης των κερμάτων, τα οποία στο τέλος της ημέρας ο ζητιάνος, που επαιτεί έξω από το μαγαζί τους, ανταλλάσσει στο κατάστημα του συζύγου της.

**Marcello:** *Conta' i sordi. E daje a Immacolà... te ce godi a contalli*<sup>420</sup>!

Επίσης, σε τηλεφωνική συνομιλία με κάποια ενοικιάστρια εμφανίζεται ιδιαίτερα αυστηρή και ανάληγη. Δεν δείχνει καμία θετική ανταπόκριση, καμία συμπόνια στις παρακλήσεις της και την απειλεί με έξωση. Εξάλλου, έχει περάσει ήδη πολύς καιρός από τότε που και η ίδια ζούσε στην ανέχεια, ώστε δεν τη συγκινεί ούτε καν η ύπαρξη παιδιών στην οικογένεια των ενοικιαστών.

**Immacolata:** [...] *Ma non sono problemi miei... la piggione la dovete pagare, signora mia... [...] Cercate di rimedialli, perché sennò... arivederci*<sup>421</sup> [...]

Η εικόνα αυτής της Immacolata παραπέμπει στη θέση που διατυπώνουν οι Χόρκχαϊμερ και Αντόρνο για τη στερεοτυπική εικόνα των Εβραίων, η οποία στην ουσία αποτελεί την αυτοπροσωπογραφία των

---

<sup>419</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 33.

<sup>420</sup>Βλ. ό.π. σ. 13.

<sup>421</sup>Βλ. ό.π. σ. 11.

αντισημιτών: «ο βαθύς τους πόθος είναι η αποκλειστική κατοχή, η ιδιοποίηση, η απεριόριστη ισχύς, μ' οποιοδήποτε τίμημα<sup>422</sup>. [...]»

Η Immacolata όχι μόνο τολμά -με περισσό θράσος- να τον κατακρίνει ως άνθρωπο ανήθικο, χωρίς ηθικούς φραγμούς, αλλά επιπλέον παρουσιάζει όσα σχεδιάζουν εις βάρος του σαν τιμωρία, την οποία το παλιό τους αφεντικό την «αξιίζει». Εκείνος, ο οποίος -σύμφωνα με τα λεγόμενά της- «ενδιαφερόταν μόνο για το συμφέρον του», είναι άξιος του τέλους που του επιφυλάσσουν.

**Immacolata:** *Er principale è senza scrupoli, da' retta a Immacolata. È stato senza scrupoli. Ha fatto l'abbacchietto solo quanno jè convenuto. Ma è 'na serpe. Che te credi perché m'è venuto in mente de...*<sup>423</sup>

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που του αποδίδεται είναι η πονηρία, η πανουργία, γι' αυτό και την ιδέα της εξόντωσης με δηλητήριο στον καφέ τη θεωρούν καταδικασμένη να αποτύχει, καθώς, πονηρός όπως είναι, εύκολα θα μπορούσε να αντιληφθεί την παγίδα.

**Immacolata:** *Capirai, quello furbo com'è, appena ce mette 'e labbra e sente er sapore... quello è capace che te cambia la tazza che manco te n'accorgi...*<sup>424</sup>

Η Immacolata μέσα στο εμμονικό της παραλήρημα συμπληρώνει το πορτραίτο του μελλοντικού θύματός τους με τις ιδιότητες του σαδιστή και εκδικητικού ανθρώπου, ο οποίος δεν διαθέτει το παραμικρό ίχνος φιλότιμου και αξιοπρέπειας. Έχει διαστρεβλώσει τα γεγονότα δίνοντας τη δική της εκδοχή μέσα από ένα παραμορφωτικό πρίσμα, έχοντας στην ουσία δαιμονοποιήσει το πρόσωπο αυτό. Ειδικά μέσα από την ιστορία της δήθεν σεξουαλικής επαφής τους στην αποθήκη του μαγαζιού, τον παρουσιάζει ως άνδρα πρόστυχο, ακόλαστο και γλοιώδη.

---

<sup>422</sup>Βλ. Χόρκχαϊμερ, Μαξ & Αντόρνο, Τέοντορ. *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Μτφρ. Ζήσης Σαρίκας. Αθήνα: Ύψιλον, 1986, σ. 194.

<sup>423</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 51.

<sup>424</sup>Βλ. ό.π. σ. 62.

**Immacolata:** [...] *Perché questo è: uno schifoso! Un maiale! Quello che sta lì fuori, che sta a giocà... è un mailale. [...]*

[...] *Testavi a servì ar banco. Gentile come sempre. Cor sorriso su le labbra. [...] te ridevi e lui che me sbavava sur collo...*

[...] *Sì, invece. Sì. Ecco chi è il padrone! Il tuo amato padrone*<sup>425</sup>.

Ο «αξιομίσητος» Εβραίος σύμφωνα με την Immacolata -η οποία υποστηρίζει πως γνωρίζει πολύ καλά τον τρόπο σκέψης του- έχει ως μοναδικό του κίνητρο την εκδίκηση, θέλοντας να τους βασανίσει τόσο, όσο υπέφερε και εκείνος την περίοδο του εκτοπισμού του.

**Immacolata:** *E che artro vòì fa'? Se ciài 'n'artra soluzione... 'N se merita gnente, dà retta a Immacolata tua! [...] T'ho detto perché lo fa: se diverte. Ho sofferto io, mò soffrite voi. Ecco perché lo fa. E uno così... che pensa così, che se merita Marcè*<sup>426</sup>?

Αντίθετα, ο Marcello, μιλώντας αρχικά με συμπάθεια για τον Εβραίο έμπορο και για όσα υπέφερε, τον αποκαλεί -όπως προαναφέρθηκε- «*Pover' omo*» και αναγνωρίζει σε αυτόν θετικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα το ότι ήξερε να εκτιμά την ακεραιότητα, την τιμιότητα στους συνεργάτες του. Γι' αυτό εξάλλου αποφάσισε να του μεταβιβάσει την περιουσία του, αφού - ανάμεσα στους υπαλλήλους του- εκείνος κέρδισε την εμπιστοσύνη του.

**Marcello:** [...] *Dopo ch' avevamo firmato. Me guarda co'st' occhi... come a dì: Consalvi, io lo so che sei un brav' omo. Io so che de te me posso fida'*<sup>427</sup>. [...]

Βέβαια, μετά την ιστορία της Immacolata για την υποτιθέμενη ερωτική επαφή μαζί του στην αποθήκη, η εικόνα που είχε σχηματίσει ανατρέπεται ολοκληρωτικά και συνεπώς ο Εβραίος μετατρέπεται σε άνθρωπο άφιλο και αγνώμονα, αχάριστο, εκμεταλλευτή, υποκριτή, ανίκανο να οικοδομήσει σχέσεις εμπιστοσύνης. Ούτε καν μπορεί να διανοηθεί ότι η γυναίκα του ψεύδεται. Τώρα όλα μέσα στο μυαλό του εξηγούνται διαφορετικά. Η ερωτική

---

<sup>425</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σσ. 54-55.

<sup>426</sup>Βλ. ό.π. σ. 51.

<sup>427</sup>Βλ. ό.π. σ. 28.

συνεύρεση με την Immacolata ήταν η αιτία για την οποία το αφεντικό μεταβίβασε την ακίνητη περιουσία του στον υπάλληλό του.

**Marcello:** *Me l'ha detto Immacolata. È pè questo che m'ha intestato la proprietà. Mò ho capito! Io me pensavo che era perché ciavèva fiducia... ma me pareva tanto strano. Quell 'n se fidava de nessuno. Nun se fida de nessuno*<sup>428</sup>.

Ο εξοργισμένος πλέον Marcello ζητά εκδίκηση. Ήταν τόσες οι διαβεβαιώσεις της γυναίκας του, ώστε ο χαρακτηρισμός «*pover' omo*», έδωσε τη θέση του σε ένα υβρεολόγιο αντίστοιχο με το δικό της.

**Marcello:** *È 'no zozzo.*

**Tito:** *Eh?*

**Marcello:** *Er principale. Un maiale. Nun je la posso fa' passà liscia*<sup>429</sup>.

Μάλιστα, είναι αυτός που χρησιμοποιεί τον όρο «Εβραίος» με προσβλητική χροιά σε αντιδιαστολή με τη λέξη «Χριστιανός», την οποία ο Tito χρησιμοποιεί ως μετωνυμία της λέξης «άνθρωπος».

**Marcello:** *Pè dà foco a un tappeto...*

**Tito:** *Co' 'n cristiano dentro.*

**Marcello:** *'N' ebreo*<sup>430</sup>.

Στο σημείο αυτό γίνεται ακόμη πιο εμφανής η μεταστροφή και η απέχθεια του Marcello απέναντι στο πρώην αφεντικό του, αφού και ο ίδιος προηγουμένως είχε χρησιμοποιήσει τη λέξη «Χριστιανός», για τον Εβραίο όπως τώρα ο Tito.

**Marcello:** *Quello è un cristiano. Quello parla, Immacolà. Parla eccome! E basta che lo riconosce quarcuno...*<sup>431</sup>

Οι εργαζόμενοι στο μαγαζί, οι πρώην συνάδελφοι του Marcello και νυν υπάλληλοί του, αποδίδουν στο παλιό αφεντικό τους το χαρακτηρισμό του «*τσιγκούνη*», του «σπαγκοραμμένου».

---

<sup>428</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 58.

<sup>429</sup>Βλ. ό.π.

<sup>430</sup>Βλ. ό.π. σ. 56.

<sup>431</sup>Βλ. ό.π. σ. 32.

**Marcello:** [...] *ma come ve trattava er padrone?*

**Immacolata:** *Bravo. E loro?*

**Marcello:** *Gnente. M' hanno risposto... du' pinze e 'na tenaja. Tirchio arabbiato*<sup>432</sup>.

Αντιλαμβάνομαστε, δηλαδή, πως πρόκειται για ένα γενικόλογο σχόλιο το οποίο δεν εμπεριέχει κάτι ουσιαστικό, κάποια μομφή άξια λόγου. Γι' αυτό άλλωστε και δεν προκαλεί καμία έκπληξη, αφού είναι ο αναμενόμενος ένας τέτοιος χαρακτηρισμός από την πλειονότητα των υπαλλήλων για τα αφεντικά τους. Κανένας εργοδότης δεν μοιράζει αφειδώς χρήματα και παροχές, άρα στην προκειμένη περίπτωση δεν εντυπωσιάζει το γεγονός ότι και ο συγκεκριμένος δεν αποτελούσε εξαίρεση. Ο Εβραίος συνδυάζει όλα τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που απέδωσε στους Εβραίους η μακραίωνη αντισημιτική παράδοση και η χιτλερική προπαγάνδα: είναι εύπορος, φιλάργυρος, χωρίς ενδοιασμούς, συμφεροντολόγος, εκδικητικός.

Επιπροσθέτως, υπάρχει το χαρακτηριστικό της ομοφυλοφιλίας το οποίο δραματουργικά αποκαλύπτει τη δολιότητα της Immacolata, ενώ συνειρμικά παραπέμπει και σε μια άλλη ομάδα συνανθρώπων μας, οι οποίοι επίσης υπήρξαν θύματα του Ολοκαυτώματος. Υπήρχε έντονη φημολογία γύρω από τις ερωτικές του προτιμήσεις, βασισμένη σε ορισμένες μαρτυρίες σχετικά με την αναζήτηση ευκαιριακών ερωτικών επαφών που επιβεβαίωναν την επιλογή του αυτή.

**Tito:** *A Marcè io sapevo ch' era frocio.*

**Marcello:** *Frocio eh? E 'ntanto 'o smorza candela se l'è fatto fa' da mì moje*<sup>433</sup>!

Φυσικά, η αναφορά στο χαρακτηριστικό της ομοφυλοφιλίας -στη συζήτηση ανάμεσα στους δύο φίλους, αλλά και ανάμεσα στο ζευγάρι στη συνέχεια -συνοδεύεται από λεξιλόγιο με μειωτικό χαρακτήρα. Πρόκειται για

---

<sup>432</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 39.

<sup>433</sup>Βλ. ό.π. σ. 59.

σαφώς ορθή εκφραστική επιλογή εκ μέρους του συγγραφέα, αφού η συζήτηση γίνεται ανάμεσα σε άτομα χωρίς ιδιαίτερη καλλιέργεια και μόρφωση, σε μια εποχή που δεν υφίσταται ούτε καν ως ιδέα η έννοια της «πολιτικής ορθότητας» και η ομοφυλοφιλία ήταν βέβαια κοινωνικά κατακριτέα. Στη φιγούρα του ομοφυλόφιλου Εβραίου, ενός πρώην εύπορου αστού, τον οποίο η ιστορία μετέβαλε σε εξιλαστήριο θύμα, συνυπάρχουν λοιπόν δύο από τα σύμβολα των διώξεων και των διακρίσεων που δημιούργησε ο ναζισμός, δηλαδή το ροζ τρίγωνο και το κίτρινο άστρο<sup>434</sup>.

Ο Εβραίος, λοιπόν, έχει «επιστρέψει». Τουλάχιστον έτσι πιστεύει το ζευγάρι που έχει εγκατασταθεί στο μεγαλοαστικό σπίτι του πρώην αφεντικού τους και απολαμβάνει την περιουσία του. Η παρουσία του καλύπτεται από μυστήριο, αφού κανείς άλλος δεν τον έχει δει. Δεν εμφανίστηκε ούτε στη γειτονιά, ούτε στο μαγαζί και στους υπαλλήλους του, ούτε στο Ενεχυροδανειστήριο ή τη Συναγωγή. Αλλά και εκείνοι το μόνο που είδαν ήταν μια φιγούρα -από το ματάκι της πόρτας στο μισοσκόταδο της σκάλας- και τα μάτια του, τα οποία σύμφωνα με τον Marcello επιβεβαιώνουν την ταυτότητά του.

**Marcello:** (alzandosi) *È lui?*

**Immacolata:** (sottovoce) *Ssscc te vòì sta zitto! (Guarda di nuovo). Bisogna prende tempo. Metti che nun è lui?*

**Marcello:** (guardando fuori) *È lui, Immacolà, è lui. E tu lo sai.*

**Immacolata:** *È mezzo buio pè le scale, 'n se vede quasi gnente.*

---

<sup>434</sup>Για τους κρατούμενους που ανήκαν σε περισσότερες από μια «κατηγορίες» υπήρχε συνδυασμός συμβόλων που έφεραν πάνω στη ριγέ στολή τους. Για παράδειγμα, ένα κίτρινο κι ένα ροζ αντεστραμμένο τρίγωνο (γερμ. Winkel) συνδυασμένα με τρόπο ώστε να σχηματίζουν το αστέρι του Δαβίδ, ήταν ραμμένο πάνω στα ρούχα των Εβραίων (γερμ. Jude) ομοφυλόφιλων (γερμ. homosexuell) κρατουμένων. Αν στη θέση του ροζ τριγώνου υπήρχε ένα χρώματος πράσινου, τότε επρόκειτο για Εβραίο ποινικό κρατούμενο (γερμ. Kriminelle) κ.ο.κ. Βλ. Marzulli, Rocco. *La lingua del Lager. Parole e memoria dei deportati italiani*. Roma: Donzelli, 2017, σσ. 101-103. Το εν λόγω βιβλίο είναι ιδιαίτερα κατατοπιστικό όσον αφορά την ορολογία, τη γλώσσα, και ιδιαίτερα, την αργκό των στρατοπέδων συγκέντρωσης.

**Marcello:** (si avvicina alla moglie e sottovoce) *Io quell' occhi non me li scordo, Immacolà. È lui. Me lo ricordo come se fosse ieri*<sup>435</sup>. [...]

Ακόμη και ο Tito ο οποίος -σύμφωνα με τα όσα το ζευγάρι παρακολούθησε να διαδραματίζονται στο δρόμο, από το παράθυρο του σπιτιού τους- υποτίθεται πως τον συνάντησε και μίλησε μαζί του, όχι μόνο δεν τον αναγνώρισε, αλλά ούτε καν θυμόταν το περιστατικό.

**Marcello:** *Ma come? Se cià parlato pure... l'hai visto pure te che ce parlava...*

**Immacolata:** *Manco soo ricorda*<sup>436</sup>.

Πρόκειται λοιπόν για μια «παρουσία - επανεμφάνιση» η οποία, όμως, για όλους τους υπόλοιπους ισοδυναμεί με απουσία. Παρόλα αυτά, το σημαντικό είναι πως για τους Consalvi ο Εβραίος επέστρεψε, και στοιχειώνει τις μέρες και τις νύχτες τους, αφού «δεν εμφανίζεται, παρά μόνο στη σκέψη, στους εφιάλτες του ζευγαριού. Το ματάκι της πόρτας λειτουργεί ως ο παραμορφωτικός φακός μέσα από τον οποίο αντικρίζουν μια απρόσμενη και τρομακτική πραγματικότητα<sup>437</sup>».

Στην ιταλική παράσταση του έργου, όταν η Immacolata δηλώνει με αποφασιστικότητα πως αυτοί είναι πλέον οριστικά και αμετάκλητα οι ιδιοκτήτες του σπιτιού, ο σκηνοθέτης Enrico Maria Lamanna, συνοδεύει τη φράση της αυτή με ένα απότομο άνοιγμα του παράθυρου από μια ριπή του αέρα, ενώ τα φώτα της σκηνής χαμηλώνουν και το ζευγάρι αγκαλιάζεται τρομαγμένο<sup>438</sup>. Ενισχύει έτσι την αίσθηση της μυστηριώδους, σχεδόν φασματικής «παρουσίας» του πραγματικού ιδιοκτήτη του σπιτιού. Η απουσία του εσωτερικεύει και εδραιώνει το δράμα ακόμη πιο πολύ στην

---

<sup>435</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 28.

<sup>436</sup>Βλ. ό.π. σ. 38.

<sup>437</sup>Βλ. Pietralunga, Cosentino Giulia. "L'Ebreo/ Il nemico interiore." ό.π.

<sup>438</sup>Βλ. Fiore, Enrico. "Ornella Muti e l'ebreo fantasma". 2010.

<http://blog.libero.it/Controcena/8410930.html>



ψυχή των πρωταγωνιστών και βαρραίνει μέσα τους απειλητικά, περισσότερο από όσο η φυσική του παρουσία<sup>439</sup>.

Ο Εβραίος αποτελεί τον αόρατο πρωταγωνιστή, τον καταλύτη στην εξέλιξη της υπόθεσης, αλλά ο συγγραφέας δεν αρκείται μόνο στο να αποδώσει αυτή τη λειτουργία στον συγκεκριμένο «ρόλο». Αποτελεί ταυτόχρονα την αφορμή για αναφορά σε γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, για τα οποία, όμως, ορισμένες μόνο νύξεις υπάρχουν στο έργο, καθώς και κάποιες έμμεσες αναφορές στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο. Και αυτό γιατί -σύμφωνα πάντα με το συγγραφέα- ακόμη και μόνο η ανάμνηση του Πολέμου και της θηριωδίας της δεκαετίας του '40 «που επανέρχεται στο *L' Ebreo*, αρκεί για να προσδώσει πληρότητα νοημάτων στην εξύφανση της πλοκής<sup>440</sup>». Πρόκειται λοιπόν για συνειδητή επιλογή του Clementi ο υπαινικτικός τρόπος με τον οποίο χειρίζεται ένα τόσο δυνατό υλικό.

Γίνεται λόγος για τους ρατσιστικούς νόμους που επέβαλε το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι, καθώς και για τη διαδικασία που αφορούσε τη μεταβίβαση των περιουσιακών στοιχείων. Διαδικασία, κατά την οποία δεν συντάσσονταν μόνο τα επίσημα έγγραφα μεταβίβασης, αλλά και κρυφές ρήτρες για την εκ νέου παράδοση των περιουσιών στους νόμιμους ιδιοκτήτες τους σε περίπτωση επιστροφής τους. Την κατάσταση αυτή περιγράφει με σαφήνεια ο ίδιος ο Marcello στην 3<sup>η</sup> Σκηνή της Α' Πράξης:

**Marcello:** [...] *Lo so ch' è morto... lo so, lo so... ma... ma famo proprio un' ipotesi... c'è sempre la clausola, no? Ma sì, ma 'n se ricorda? quella carta a parte, ch' hemo firmato, che diceva che quanno ritornava*<sup>441</sup>... [...]

**Marcello:** [...] *Signor Giudice, Marcello Consalvi, era un semplice lavorante dell' azienda. Un semplice commesso. Il cui presente querelante fu costretto a intestargli*

---

<sup>439</sup>Βλ. Lupoli, Mauro. "L'ebreo". 2011.

[http://www.teatroteatro.it/recensioni\\_dettaglio.aspx?uart=3046](http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=3046)

<sup>440</sup>Βλ. Note dell'autore ό.π.

<sup>441</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 30.

*le proprietà per le leggi razziali emanate, che prevedevano la confisca dei beni... me pare de sentilla*<sup>442</sup>!

Η αναφορά της Immacolata στον Χίτλερ και την πολιτική του γίνεται με έμμεσο τρόπο, αφού το ιστορικό πρόσωπο δεν αναφέρεται ρητά με το όνομά του, αλλά υποδηλώνεται με κάποιο παρωνύμιο το οποίο παραπέμπει σε ένα απόλυτα αναγνωρίσιμο φυσιογνωμικό χαρακτηριστικό του: είναι «αυτός με το μικρό μουστάκι». Προφανώς δεν υπάρχει κανένα περιθώριο αμφιβολίας για την ταυτότητά του:

**Immacolata:** [...] *Baffetto ciavèna visto! Eccome se ciavèna visto*<sup>443</sup>!

Η επιλογή αυτή εξυπηρετείται από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της διαλέκτου της Ρώμης, αφού πρόκειται για μία διάλεκτο που ρέπει προς τη σύνθεση. Οι Ρωμαίοι, συχνά κυνικοί, αρέσκονται στο να μιλούν με συντομία, καταφεύγοντας στη χρήση υπαινιγμών. Δεν πρόκειται για υποβάθμιση της Ιστορίας, αφού για τον Clementi η Ιστορία είναι ένα σταθερά παρόν «πρόσωπο» στο έργο<sup>444</sup>.

Οι αναφορές στις εκτοπίσεις, στις κακουχίες, στον εγκλεισμό στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, καθώς και στα βασανιστήρια χρησιμοποιούνται -έμμεσα- ως επιχείρημα από τον Marcello για να στηρίξει την άποψή του ότι πιθανόν, είναι ο πλούσιος Εβραίος έμπορος, ο άνθρωπος που είδαν από το παράθυρό τους να βαδίζει κουτσαίνοντας. Υποστηρίζει πως όχι μόνο είναι λογικό να βρίσκεται σε μια τέτοια κατάσταση, αφού δεν έλειπε σε ταξίδι αναψυχής, αλλά και αυτή ακόμη η επιβίωση και η επιστροφή του είναι ένα γεγονός που προφανώς προκαλεί έκπληξη.

---

<sup>442</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 31.

<sup>443</sup>Βλ. ό.π. σ. 43.

<sup>444</sup>Το πλήρες σχόλιο του Clementi σχετικά με τη διάλεκτο της Ρώμης (από τη συνάντησή μας την 31<sup>η</sup> Ιανουαρίου 2015): «*Il popolo romano è cinico, sbrigativo, spesso allude. Il romanesco è una lingua che tende alla sintesi. La frase d'Immacolata è una scelta espressiva molto romana. La Storia per me è molto importante, si tratta comunque di un altro 'personaggio', presente nella trama.*»

**Marcello:** *Ma chissà che j'avranno fatto! Ma che te pensi che viene da Chianciano? È già un miracolo...*<sup>445</sup>

Αρχικά, τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης δεν κατονομάζονται, αλλά είναι καίρια η πρώτη έμμεση αναφορά σε αυτά με μία κυνική φράση της Immacolata, όταν αναρωτιέται πώς ανάμεσα σε όλους εκείνους που εξοντώθηκαν στους θαλάμους αερίων και αποτεφρώθηκαν στα κρεματόρια έτυχε να μην συμπεριλαμβάνεται και το πρώην αφεντικό τους.

**Immacolata:** *De tanti che n'ha informati, proprio questo doveva...*<sup>446</sup>

Αυτή η φράση της, με την οποία οικτρίζει την «ατυχία» τους, αποτελεί ταυτόχρονα και παραδοχή του Ολοκαυτώματος, ακόμη και από την Immacolata, η οποία έχει ήδη δείξει αντισημιτικά αισθήματα. Η αναφορά αυτή -και μάλιστα στο συγκεκριμένο πλαίσιο- είναι πολύ σημαντική, αφού στις μέρες μας παρά τα τόσα αποδεικτικά στοιχεία, μαρτυρίες και αδιαμφισβήτητα ντοκουμέντα υπάρχουν ακόμη αναίσχυντοι αρνητές του Ολοκαυτώματος<sup>447</sup>.

Όμως, άμεση είναι η δεύτερη αναφορά στα στρατόπεδα αυτή τη φορά από τον Marcello στην 7<sup>η</sup> Σκηνή της Β' Πράξης, καθώς σχεδίαζε την κατάθεσή του στην αστυνομία, στην περίπτωση που τελικά αποφάσιζαν να δολοφονήσουν το πρώην αφεντικό του με μια σκηνοθετημένη αυτοκτονία. Ως αιτία του απονενοημένου αυτού διαβήματος σκόπευε να παρουσιάσει το επώδυνο βάρος των βιωμάτων του Εβραίου στο στρατόπεδο συγκέντρωσης, το οποίο εδώ αναφέρεται ρητά.

**Marcello:** *"[...] avrà ripensato a tutti i patimenti, ai campi de sterminio, ai forni, a tutti quei morti, nun ha retto e ..."*<sup>448</sup>

---

<sup>445</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 43

<sup>446</sup>Βλ. ό.π.

<sup>447</sup>Σχετικά με τους αρνητές του Ολοκαυτώματος, βλ. "Gli inizi - I negazionisti nazisti e neonazisti". <http://www.olokaustos.org/saggi/saggi/negaz-ita/negaz1.htm>

<sup>448</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 62.

Το παραπάνω επιχείρημα δεν είναι έωλο, αφού βασίζεται σε ένα αναμφισβήτητο γεγονός της μεταπολεμικής περιόδου, το οποίο ο Marcello οποίο χειρίζεται με κυνισμό, για την εξυπηρέτηση ενός δόλιου σκοπού. Το δραματουργικό αυτό εύρημα του Clementi παραπέμπει, λοιπόν, σε μια ακόμη αλήθεια, σε μία ακόμη συνέπεια των όσων διαδραματίστηκαν στη διάρκεια του Πολέμου: πολλοί από τους επιζώντες του Ολοκαυτώματος, αρκετά χρόνια μετά την απελευθέρωσή τους έδωσαν οι ίδιοι τέλος στη ζωή τους. Χωρίς αμφιβολία, για τους Ιταλούς θεατές του *L' Ebreo* ο πιο άμεσος και οικείος συνειρμός είναι η περίπτωση του Primo Levi, ο οποίος δεν αποτελεί βέβαια και τη μοναδική περίπτωση. Ας θυμηθούμε πως ο Levi αυτοκτόνησε με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο περιγράφει ο Marcello τη δήθεν αυτοκτονία<sup>449</sup>.

Ο Εβραίος, λοιπόν, απών και ταυτόχρονα παρών<sup>450</sup> μας συνδέει συνειρμικά με όλα τα θύματα της ναζιστικής «Τελικής Λύσης», για τα οποία η Annette Wiewiorka εύστοχα παρατηρεί πως «οι Εβραίοι απόντες πια από τις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, είναι το μέλος - φάντασμα της Ευρώπης, ένα μέλος που της έχει αφαιρεθεί, αλλά του οποίου η παρουσία γίνεται πάντα αισθητή, και, ορισμένες φορές, οδυνηρή<sup>451</sup>».

Η μελέτη της κωμωδίας αυτής μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως πρόκειται για ένα θεατρικό έργο στο οποίο συνυπάρχουν τα τραγικά ιστορικά γεγονότα του παρελθόντος, σε συνδυασμό με τις συνέπειές τους στην καθημερινότητα των ανθρώπων. Όλα αυτά αποδίδονται είτε μέσα από

---

<sup>449</sup>Εκτός από τον Primo Levi, λόγιοι που επέζησαν μεν από τη φρίκη του Ολοκαυτώματος, αλλά μετέπειτα έδωσαν οι ίδιοι τέλος στη ζωή τους, ήταν ο ποιητής Paul Celan, και ο συγγραφέας και δοκιμιογράφος Jean Améry. Βλ. Gambetta, Diego. "Primo Levi's Last Moments". 1999. <http://www.bostonreview.net/diego-gambetta-primo-levi-last-moments>

<sup>450</sup>Ομοίως παρόντες και ταυτόχρονα απόντες, «αόρατοι» ήταν και οι Εβραίοι της Ιταλίας την περίοδο επιβολής των φυλετικών νόμων. Επισήμως «δεν γεννιούνται», ούτε «πεθαίνουν», δηλαδή δεν «υπάρχουν», αφού ήταν απαγορευμένη ακόμη και η δημοσίευση γάμων, γεννήσεων και νεκρολογιών στις εφημερίδες, καθώς και η εμφάνιση εβραϊκών επωνύμων στους τηλεφωνικούς καταλόγους! Βλ. Impagliazzo, Marco. *La resistenza silenziosa: leggi razziali e occupazione nazista nella memoria degli ebrei di Roma*. Milano: Guerini e Associati, 1997, σσ. 62-63

<sup>451</sup>Βλ. Wiewiorka, Annette. *Αουσβιτς, 60 χρόνια μετά*. Μτφρ. Σάμης Ταμπώχ. Αθήνα: Πόλις, 2006, σ. 18.

το ψυχογράφημα των ηρώων, είτε μέσα από τις διηγήσεις τους και τις πληροφορίες που παρέχουν για τα πρόσωπα εκείνα, τα οποία δεν εμφανίζεται στη σκηνή. Τα παραπάνω συνδυάζονται με την κριτική και διεισδυτική ματιά του συγγραφέα σε διαχρονικά θέματα όπως είναι η ανθρώπινη απληστία, η φιλοδοξία και η σκληρότητα, ο αντισημιτισμός και ο κοινωνικός ρατσισμός.

Ο Clementi χειρίζεται με μαεστρία ένα δύσκολο υλικό, όπως είναι τα εγκλήματα του Ολοκαυτώματος· το εγχείρημα αποδεικνύεται ιδιαίτερα απαιτητικό αν λάβουμε υπόψη μας ότι εντάσσει το υλικό αυτό σε μια μαύρη κωμωδία με γκροτέσκο τέλος.

Όσον αφορά τη χρήση των ιστορικών πληροφοριών ο Clementi είναι ιδιαίτερα φειδωλός και δεν αναφέρεται στα γεγονότα με πολλές λεπτομέρειες. Χρησιμοποιεί μόνο όσα στοιχεία θεωρεί απαραίτητα για να καταστήσουν έγκυρο από ιστορική άποψη το υπόβαθρο της πλοκής του *L' Ebreo*. Η πρόθεσή του δεν ήταν να γράψει ένα ιστορικό έργο, αλλά να μιλήσει για όλες εκείνες τις αρνητικές συμπεριφορές οι οποίες επανεμφανίζονται σε περιόδους κρίσης και οικονομικής δυσπραγίας· αυτή λοιπόν η πραγμάτευση του θέματος προσθέτει διαχρονική αξία στο τελικό αποτέλεσμα.

Αυτό το οποίο καταφέρνει ο συγγραφέας είναι το να μην πέσει στην παγίδα της ηθικολογίας και του στείρου διδακτισμού· δεν κραυγάζει, δεν είναι καταγγελτικός με πομπώδη τρόπο, δεν καταφεύγει σε κάποιου είδους κήρυγμα. Δεν υπάρχει καν ένας θετικός ήρωας μέσα στο έργο ο οποίος θα αποτελέσει τον αντίλογο· ένα τέτοιο εξάλλου πρόσωπο δεν είναι απαραίτητο, γιατί τις προθέσεις του συγγραφέα τις εξυπηρετούν αποτελεσματικά οι αρνητικοί ήρωές του: η χωρίς ηθικές αναστολές Immacolata, ο άβουλος, εύπιστος και υποχωρητικός Marcello, ο επιρρεπής στη δωροληψία Tito, ο οποίος, στην ουσία, δεν διαφέρει από αυτούς ως προς την ηθική του. Τα κίνητρά τους -ο πανικός της Immacolata εμπρός στην προοπτική να επιστρέψει στην παλιά φτωχική της ζωή, η ζήλια και η

ταπείνωση που νοιώθει ως σύζυγος ο Marcello, το ερωτικό και οικονομικό δέλεαρ για τον Tito- αιτιολογούν, αλλά φυσικά δεν δικαιολογούν τις πράξεις τους.

Η πλοκή του έργου μέσα από μια σειρά κωμικοτραγικές ανατροπές καταλήγει σε ένα τραγικό φινάλε· το εξαιρετικό εύρημα του Clementi είναι πως οι Consalvi δεν βρίσκονται αντιμέτωποι με μια έξωθεν τιμωρία και καταδίκη, αλλά η Κόλασή τους χτίστηκε από τους ίδιους μέσα σ' ένα κλίμα παράνοιας, μίσους και εμμονής. Θα μπορούσαμε συνοπτικά να πούμε πως οι θύτες, καταλήγουν τελικά θύματα του ίδιου τους εαυτού.

Το εργαλείο βέβαια που εξυπηρέτησε τόσο αποτελεσματικά την επιλογή αυτή του συγγραφέα είναι η γλώσσα την οποία χρησιμοποιούν οι ήρωές του και ιδίως η Immacolata, η οποία στρέφεται εναντίον όλων. Χρησιμοποιεί ακραίες ρατσιστικές εκφράσεις, είναι χυδαία, περιφρονητική, χρησιμοποιεί σοφιστείες για να υποστηρίξει το ανύπαρκτο δίκιο της. Η γυναίκα αυτή αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα ρατσιστικής συμπεριφοράς, καθώς και της διασύνδεσης της συμπεριφοράς αυτής με τη γλώσσα. Διαβάζοντας το παρακάτω απόσπασμα του Στεφάνου Ροζάνη για τη σχέση ρατσισμού-γλώσσας διαπιστώνουμε πόσο επιτυχημένη είναι η σκιαγράφηση της Immacolata και ταυτόχρονα, μέσω του ρόλου αυτού, του ανθρώπινου τύπου που αντιπροσωπεύει: *«η γλώσσα είναι αυτή που υποδέχεται το ρατσισμό και τον αναπαράγει - όσο κι αν αυτό μας φαίνεται κάπως παράξενο. Ο Jacques Derrida μας έχει προειδοποιήσει: “δεν υπάρχει ρατσισμός χωρίς μια γλώσσα”. Αυτή γλώσσα “θεσμοθετεί, δηλώνει, γράφει, εγγράφει, περιγράφει”. Είναι μια γλώσσα ιδεοληπτική, κατασκευασμένη για να φιλοξενήσει τερατόμορφες φαντασιώσεις, και προπαντός για να φιλοξενήσει το φόβο απέναντι στον ξένο, στον μη δικό μας. [...] Η γλώσσα είναι αυτή που μετατρέπει τον πατριωτισμό σε εθνικισμό, το δικαίωμα στην εργασία σε κυνήγι του ξένου που δήθεν στερεί αυτό το δικαίωμα, την νόμιμη επιδίωξη της ευτυχίας σε ποδοπάτημα του άλλου, την λαχτάρα για καλύτερη ζωή σε*

μίσος εναντίον όσων φράζουν τάχα τον δρόμο σε αυτή την λαχτάρα. [...] Και πάντα ο εχθρός είναι κάποιος ξένος που ευθύνεται δήθεν αποκλειστικά για την κακή μας μοίρα, για τη δυσπραγία μας, για τα κοινωνικά και προσωπικά μας αδιέξοδα. Εβραίος ή άλλος, πάντως κάποιος που δεν είναι “δικός” μας και μπορούμε επάνω του να φορτώσουμε τους φόβους μας και άρα την απέχθεια μας<sup>452</sup>». Ιδιαίτερα η φράση που αναφέρεται στο πώς η γλώσσα του ρατσιστή μετατρέπει τη λαχτάρα για καλύτερη ζωή σε μίσος ενάντια σε όσους φαντάζουν ως εμπόδιο στην επιδίωξή του αυτή, παραπέμπει άμεσα στην πρωταγωνίστρια του έργου.

Ένας σύγχρονος ρωμαίος συγγραφέας, λοιπόν, ο Clementi, με μεγάλη αγάπη στην ιδιαίτερη πατρίδα του, δίνει μεγάλη προσοχή στην αυθεντική αναπαράσταση της εποχής. Αυτό το κατορθώνει όχι μόνο τη χρήση της διαλέκτου και της τοπικής εκδοχής της ιταλικής γλώσσας, αλλά και με τη λεπτομερή αναφορά του σε στοιχεία τα οποία σκιαγραφούν αποτελεσματικά τη Ρώμη του 1956 είτε πρόκειται για τις συνοικίες και τις γειτονίες της πόλης είτε για την οικονομική κατάσταση, είτε για το ποδόσφαιρο ή την τηλεόραση. Εξάλλου ο τρόπος γραφής του αποτελεί -όπως προαναφέρθηκε- τον ομφάλιο λώρο που τον συνδέει με το παλιό ιταλικό σινεμά. Συνεπώς για τους Ιταλούς θεατές της παράστασης θα είναι πολύ εύκολο να μεταφερθούν - μέσα από το διαμέρισμα των Consalvi- στην ιταλική πραγματικότητα της δεκαετίας του '50.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός πως ο Εβραίος, γύρω από το πρόσωπο του οποίου εξελίσσεται η δράση, αποτελεί μια ιδιότυπη περίπτωση παρουσίας και ταυτόχρονης απουσίας, αφού για τον θεατή η εμφάνισή του παραμένει μυστήριο· το εξαιρετικό αυτό εύρημα του Clementi συνδυάζεται με την ανωνυμία του προσώπου αυτού, μία επιλογή η οποία λειτουργεί με διττό τρόπο: από τη μια πλευρά ο Εβραίος αποτελεί το πρόσωπο στο οποίο

---

<sup>452</sup>Βλ. Ροζάνης, Στέφανος. *Ο αδιανόητος θάνατος: Ολοκαύτωμα και Νεωτερικότητα*. Αθήνα: Ερατώ, 2002, σσ. 135-136.

συμπυκνώνονται όλα τα ρατσιστικά, αντισημιτικά στερεότυπα όπως αυτά εκφράζονται κυρίως από την Immacolata σε όλη τη διάρκεια του έργου, αλλά και από τον Marcello στη συνέχεια. Από την άλλη ο Εβραίος είναι το υποψήφιο θύμα, ο επιζών του Ολοκαυτώματος, ο «άλλος», ο διαφορετικός, ο φερόμενος ως ομοφυλόφιλος, η απειλή που πρέπει να εκδιωχθεί. Λειτουργεί λοιπόν στη συνείδηση των θεατών ως σύμβολο των εκατομμυρίων ανθρώπων κάθε κατηγορίας και όχι μόνο Εβραίων, που είτε εξοντώθηκαν από τους ναζί στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, είτε επιβίωσαν σαν από θαύμα, είτε συγκαταλέγονται ανάμεσα στους μετέπειτα αυτόχειρες.

Πέρα από τον Εβραίο σύμβολο, στοιχείο το οποίο κάθε θεατής ή αναγνώστης του έργου εκλαμβάνει σύμφωνα με τις δικές του προσλαμβάνουσες, ένα σημαντικό, από δραματουργική άποψη, πλεονέκτημα συνιστούν οι συνεχείς ανατροπές οι οποίες αποτελούν το στοιχείο έκπληξης για το κοινό. Η πρώτη μεγάλη ανατροπή είναι φυσικά η επανεμφάνιση -ή έτσι τουλάχιστον νομίζουν οι Consalvi- του πρώην αφεντικού, η οποία απειλεί με διάλυση του κόσμου τους και τους οδηγεί σε παρανοϊκή συμπεριφορά.

Η αποκάλυψη της ιστορίας σχετικά με την ομοφυλοφιλία του πλούσιου εμπόρου -η οποία αποτελεί μεγάλη έκπληξη για το θεατή- ακυρώνει την αληθοφάνεια της ιστορίας που διηγήθηκε με τόση πειστικότητα η Immacolata σχετικά με τη δήθεν σεξουαλική παρενόχληση που δέχτηκε. Αναδεικνύει όχι μόνο την έλλειψη ηθικής που χαρακτηρίζει τη γυναίκα αυτή, αλλά και το πόσο εύπιστος και άξιος τελικά των επιλογών του αποδεικνύεται ο Marcello.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε, πως παρ' όλο που πρόκειται για ένα ολιγοπρόσωπο, λιτό ως προς τις σκηνογραφικές του απαιτήσεις και απλό ως προς τη δομή του έργου, είναι εντούτοις πολυδιάστατο, καθώς εκτείνεται σε πολλαπλά επίπεδα τα οποία προσδίδουν στο *L' Ebreo* διαχρονική αξία, αφού αναφέρεται σε φαινόμενα τα οποία δεν



έχουν δυστυχώς εκλείψει. Μάλιστα αν λάβουμε υπόψη μας τη σύγχρονη ευρωπαϊκή πραγματικότητα με την οικονομική, κοινωνική, την ανθρωπιστική και φυσικά την πολιτική κρίση (η οποία εκδηλώνεται με τη μορφή όχι μόνο της αστάθειας, αλλά και της ενδυνάμωσης της ακροδεξιάς και του νεοναζισμού) αντιλαμβανόμαστε πως οι ήρωες του Gianni Clementi είναι απόλυτα σύγχρονοι, επίκαιροι και, επί της ουσίας, παρόντες.

***Ladro di razza: ο απατεώνας, η πλούσια Εβραία, η εισβολή των ναζί στο Γκέτο της Ρώμης*<sup>453</sup>**

Στο *Ladro di razza*<sup>454</sup> -όπως και στο *L' Ebreo*- η υπόθεση εκτυλίσσεται στη συνοικία Γκέτο της Ρώμης, με τη διαφορά ότι το χρονικό πλαίσιο είναι προγενέστερο και αφορά το 1943, ακριβώς την περίοδο εκτοπισμού των Εβραίων της πόλης<sup>455</sup>. Ο κοινός χώρος δράσης στα δύο έργα, συνδέεται άμεσα με τη θεματική τους, η οποία κινείται γύρω από τον ίδιο άξονα, δηλαδή την ανθρώπινη απληστία σε συνδυασμό με την επιβολή της πολιτικής διακρίσεων (*Leggi razziali*) από το φασιστικό καθεστώς στην Ιταλία<sup>456</sup>.

Στο *Ladro di razza* συναντούμε τη συνήθη τυπολογία χαρακτήρων του Gianni Clementi, καθώς πρόκειται επίσης για «αντιήρωες, προερχόμενους από τα λιγότερο εύπορα κοινωνικά στρώματα, οι οποίοι είτε αγωνίζονται να πλουτίσουν, είτε, τουλάχιστον, να επιλύσουν τα οικονομικά τους προβλήματα».

---

<sup>453</sup>Το άρθρο συμπεριλαμβάνεται στην έκδοση της ελληνικής μετάφρασης του έργου. Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σσ. 22-42.

<sup>454</sup>Η πρώτη παράσταση του *Ladro di razza* δόθηκε τον Ιανουάριο του 2011 στο θέατρο Sala Umberto της Ρώμης, σε σκηνοθεσία του Stefano Reali, με την εξής διανομή: Rodolfo Laganà (Τίτο), Francesca Reggiani (Ρακέλε), Francesco Pannofino (Ορέστε). Βλ. Cova, Andrea. "Ladro di razza - Teatro Sala Umberto (Roma)". 2011.

<http://www.saltinaria.it/recensioni/spettacoli-teatrali/ladro-di-razza-teatro-sala-umberto-roma.html>

<sup>455</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σσ. 7-8.

<sup>456</sup>Βλ. ό.π. σ. 7.

Μάλιστα στην προσπάθειά τους αυτή, εμπλέκονται πολύ συχνά σε κωμικοτραγικές καταστάσεις<sup>457</sup>.

Πρόκειται, λοιπόν, για μια τραγικωμωδία στην οποία ο πρωταγωνιστής Τίτο<sup>458</sup>, ένας πενήντάχρονος μικροαπατεώνας και κλέφτης, έχει μόλις βγει από τη φυλακή Regina Coeli και προσφεύγει για βοήθεια και φιλοξενία σε έναν παλιό του φίλο, τον Ορέστε, ο οποίος κατοικεί σε ένα άθλιο παράπηγμα. Ο Ορέστε, συνομήλικος του Τίτο, εργάζεται σε ένα καμίνι παραγωγής οικοδομικών υλικών. Τον πρωταγωνιστή καταδιώκει για χρέη ένας σκληρός και εξαγριωμένος τοκογλύφος και έτσι εκείνος αναζητώντας λύση στο πρόβλημά του, προσπαθεί να γοητεύσει τη Ρακέλε, μια πλούσια, ανύπαντρη Εβραία, ηλικίας πενήντα πέντε χρόνων, αποσκοπώντας στα χρήματά της, αλλά και στα αντικείμενα αξίας που διαθέτει.

Το έργο, το οποίο απηχεί έντονα την επίδραση του νεορεαλιστικού ιταλικού κινηματογράφου<sup>459</sup>, μέσα από την περιπέτεια των ηρώων του διηγείται την ιστορία της Ιταλίας -και ειδικότερα της Ρώμης- εν καιρώ πολέμου και μάλιστα σε μια από τις τραγικότερες στιγμές της<sup>460</sup>.

Ο Τίτο μετά την αποφυλάκισή του βρίσκεται έκπληκτος σε μια Ρώμη που του είναι πλέον άγνωστη. Οι ναζί κατέχουν την πόλη<sup>461</sup> στην οποία έχει

---

<sup>457</sup>Βλ. Cannella, Claudia. ό.π.

<sup>458</sup>Tito ονομάζει αρχικά τον πρωταγωνιστή ο συγγραφέας, αλλά για την έκδοση του έργου από τον εκδοτικό οίκο Editoria & Spettacolo επιλέγει το όνομα *Tiberio*. Στην ανάλυση του έργου υιοθετήθηκε η πρώτη εκδοχή, σύμφωνα με το κείμενο σε ηλεκτρονική μορφή που απέστειλε στον γράφοντα ο Gianni Clementi.

<sup>459</sup>Τόσο στη διαμόρφωση των χαρακτήρων του, όσο και των καταστάσεων τις οποίες αφηγείται, ο συγγραφέας έχει δεχτεί έντονη επίδραση από τον κλασικό ιταλικό κινηματογράφο: «Ο ρωμαϊκός κυνισμός, όπως τον αφηγήθηκαν οι ταινίες *'Una vita difficile'* και *'C' eravamo tanto amati'*, εμπειρείχε μια υγιή δόση αφέλειας και έτσι επέτρεπε σε εμάς, το κοινό, [...] να ταυτιστεί πιθανόν με τον ήρωα.» Εξάλλου, «η αγάπη για τον κινηματογράφο της χρυσής εποχής, για τους μεγάλους συγγραφείς και ερμηνευτές με καταγωγή από τη Ρώμη» αποτέλεσε το βασικό κίνητρο της ενασχόλησής του με τη συγγραφή. Βλ. Clementi, Gianni. "Il mio obiettivo d'autore". ό.π.

<sup>460</sup>"Sociale, Ladro di razza con Dapporto". 2015. <http://gazzettadimantova.gelocal.it/tempo-libero/2015/03/18/news/sociale-ladro-di-razza-con-dapporto-1.11073264>

<sup>461</sup>Η κατοχή της ιταλικής πρωτεύουσας από τα ναζιστικά στρατεύματα διήρκεσε εννέα μήνες: από τις 8 Σεπτεμβρίου 1943 έως και τις 5 Ιουνίου 1944. Βλ. Guerrazzi Osti, Amedeo. *La repubblica necessaria. Il fascismo repubblicano a Roma, 1943-1944*. Milano: Franco Angeli, 2004, σ. 7.

επιβληθεί απαγόρευση της κυκλοφορίας από τις έντεκα τη νύχτα ως τις έξι τα χαράματα. Όσοι συλληφθούν οδηγούνται στα κρατητήρια της οδού Τάσσο, εκεί όπου βρίσκεται η έδρα της Γκεστάπο<sup>462</sup>.

**Τίτο:** Αυτό ακριβώς ήθελα σου πω: πώς κατάντησε έτσι αυτή η πόλη; Όλα σκοτεινά, τα φώτα σβηστά. Όλα έρημα. Με τις κότες κοιμούνται όλοι; Τον καιρό που με χώσανε μέσα, τη νύχτα πήγαινε κι ερχότανε ο κόσμος...

[...]

**Ορέστε:** Όλα έρημα λέει! Καλά, χαμπάρι δε πήρες για την απαγόρευση της κυκλοφορίας;

**Τίτο:** Αλήθεια;

**Ορέστε:** Ξεκινάει στις έντεκα το βράδυ, έως τις έξι το πρωί. Μόνο οι εργάτες σαν κι εμάς έχουνε άδεια από τις 3 και μισή. Αν σε πιάσουνε, σε πάνε σούμπιτο στην οδό Τάσσο.

**Τίτο:** Πού;

**Ορέστε:** Στα κρατητήρια της οδού Τάσσο. Πρώτα σε κάνουνε μαύρο στο ξύλο, κι ύστερα αριβεντέρτσι Ρόμα<sup>463</sup>!

Στο *Ladro di razza*, «σε μια Ρώμη βομβαρδισμένη, φτωχή, έρημη τις νύχτες της συσκότισης, αλλά ικανή να σταθεί με ταπεινότητα και περηφάνια<sup>464</sup>», διαφαίνεται για τον πρωταγωνιστή Τίτο, μέσα από ιλαροτραγικές καταστάσεις, το φως της λύτρωσης και της ευσπλαχνίας<sup>465</sup>, γιατί μας εκπλήσσει με μια τελευταία και απρόσμενη χειρονομία θάρρους παρόλο που βρίσκεται στο λάθος μέρος τη χειρότερη στιγμή. Ενώ έχει ναρκώσει τη Ρακέλε και ετοιμάζονται με τον συνεργό του, τον Ορέστε, να αφαιρέσουν από το σπίτι της όλα τα πολύτιμα αντικείμενα οι ναζί

<sup>462</sup>Το κτίριο σήμερα στεγάζει το Ιστορικό Μουσείο Απελευθέρωσης της Ρώμης (Museo storico della liberazione di Roma). Βλ. <http://www.16ottobre1943.it/it/il-carcere-di-via-tasso.aspx> και <http://www.viatasso.eu/contenuti.asp?SECTION=expo&PAGINA=carcere>

<sup>463</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σσ. 107, 109, Πράξη Α', Σκηνή 5<sup>η</sup>.

<sup>464</sup>Βλ. Menna, Monica. "Ladro di razza: successo al Ghione per il teatro neorealista di Dapporto". 2013. <http://www.altrescene.it/2013/10/16/ladro-di-razza-successo-al-ghione-per-il-teatro-neorealista-di-dapporto/>

<sup>465</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. ό.π. σ. 8.

εισβάλλουν στο Γκέτο, συλλαμβάνοντας τους κατοίκους του. Ο δύο άντρες εξαφανίζονται έντρομοι, αλλά τελικά ο Τίτο αποφασίζει να επιστρέψει για να μείνει δίπλα στη Ρακέλε και να την ακολουθήσει όπου κι αν τη μεταφέρουν.

Το υποψήφιο θύμα του Τίτο, η Ρακέλε, είναι η μοναδική γυναικεία μορφή<sup>466</sup>, αλλά και το μοναδικό μέλος της Εβραϊκής Κοινότητας που εμφανίζεται στην κωμωδία. Οι σκηνικές οδηγίες την παρουσιάζουν αγέρωχη και αυστηρή, ενώ ο προσωπικός της χώρος είναι ένα διαμέρισμα σαφώς αστικό, κομψό και λιτό<sup>467</sup>.

Η Ρακέλε δεν παντρεύτηκε ποτέ, ζει μόνη, ασχολείται μόνο με τις επιχειρήσεις της. Η συμπεριφορά της είναι φαινομενικά σκληρή και απότομη, αλλά -έχοντας ζήσει ως τώρα χωρίς έρωτα- είναι κατά βάθος συναισθηματικά ευάλωτη, γι' αυτό -παρά την οξυδέρκειά της- δεν αργεί να πιστέψει ότι ο Τίτο είναι πραγματικά ερωτευμένος μαζί της.

Με πολύ καίριο τρόπο ο Clementi, ακριβώς τη στιγμή της πρώτης εμφάνισής της στην 5<sup>η</sup> Σκηνή της Α' Πράξης, μας δίνει το στίγμα της ηρωίδας του όσον αφορά το ήθος της και το χαρακτήρα της. Καθώς η γυναίκα νομίζει πως έξω από την πόρτα της βρίσκονται μέλη των παραστρατιωτικών φασιστικών οργανώσεων<sup>468</sup>, ετοιμάζεται -ιδιαίτερα εκνευρισμένη- να τους

---

<sup>466</sup>Δεν υπάρχουν πολλοί πρωταγωνιστικοί ρόλοι Εβραίων γυναικών στο ιταλικό ή στο ελληνικό θέατρο. Όσον αφορά την ελληνική θεατρική παραγωγή η Ρακέλε του Gianni Clementi αναπόφευκτα μας θυμίζει τη συνονόματή της Ραχήλ, στο ομώνυμο δράμα που έγραψε το 1909 ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Θέατρο, Ραχήλ*. τ. 2. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 1991.

<sup>467</sup>«Πρόκειται για έναν χώρο ημιφωτισμένο, ένα σαφώς αστικό περιβάλλον, λιτό, αλλά και κομψό, χωρίς όμως υπερβολές. Ένα σαλόνι με τζάκι. Στο βάθος ένα χωλ που εμφανώς οδηγεί στην εξώπορτα του σπιτιού. [...] Υστερα από λίγες στιγμές εμφανίζεται στη σκηνή μια γυναίκα περίπου πενήντα πέντε χρόνων. Παρουσία άκαμπτη και αυστηρή.» Πράξη Α', Σκηνή 4<sup>η</sup>. Το διαμέρισμά της μοιράζεται τη σκηνή με την παράγκα του Ορέστε. Είναι -όπως εύστοχα επισημαίνει η Μαρία Σγουρίδου- «δύο κόσμοι που βρίσκονται τόσο κοντά σκηνικά, αλλά απέχουν μεταξύ τους έτη φωτός». Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας (Ladro di razza)*. ό.π. σ. 11.

<sup>468</sup>Σχετικά με τη δράση των παραστρατιωτικών φασιστικών ομάδων εφόδου ο Gianni Clementi σε e-mail της 27/9/2015 επισήμανε πως «από τη στιγμή που τέθηκαν σε εφαρμογή οι ρατσιστικοί νόμοι του '38, οι εκφοβισμοί και απειλές ενάντια στους Εβραίους του Γκέτο ήταν σε

αντιμετωπίσει άφοβα. Εκφράζει την οργή και την απέχθειά της για τους φασίστες του οποίους αποκαλεί «*bulletti* (συμμορίτες, νταήδες)».

**Ρακέλε:** *Ε λοιπόν, πολύ μ' έχετε κουράσει! Μα ποιοι νομίζετε ότι είσαστε, ε; Ποιος σας δίνει το δικαίωμα... Μόνο και μόνο επειδή φοράτε τα μαύρα πουκάμισα θαρρείτε ότι μπορείτε να κάνετε ό,τι θέλετε; Ε; Μ' εμένα όμως μπλέξατε άσχημα!*

[...]

**Ρακέλε:** *Με συγχωρείτε. Νόμιζα πως ήταν εκείνοι οι 4 συμμορίτες, οι φασίστες με τα μαύρα πουκάμισα. Τους περιμέναμε από το απόγευμα<sup>469</sup>.*

Αντίστοιχα είναι βέβαια τα συναισθήματά της για τους ναζί, τους οποίους αποκαλεί «*crucchi*» (Γερμαναράδες), επίθετο το οποίο οι Ιταλοί στρατιώτες, χρησιμοποιούσαν ειρωνικά για τους Γερμανούς στην περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Διευκρινίζει όμως κατά τη διάρκεια της συζήτησής της με τον Τίτο (ο οποίος επικαλείται τη σοσιαλιστική ιδεολογική παράδοση της οικογένειάς του, παρόλο που ο ίδιος δεν την ασπάστηκε ποτέ) ότι η στάση της αυτή δεν ερμηνεύεται με βάση κάποια συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση, αλλά κυρίως λόγω της εβραϊκής της καταγωγής.

**Ρακέλε:** *Μήπως είστε με το μέρος των Γερμαναράδων<sup>470</sup>; [...]*

---

ημερησία διάταξη». Ο συγγραφέας πρόσθεσε ότι έχει αντλήσει πολλά στοιχεία από τις διηγήσεις του πατέρα του, ο οποίος είχε υπάρξει παρτιζάνος.

«*Camicie nere*»: Πρόκειται για παραστρατιωτικές φασιστικές οργανώσεις οι οποίες έδρασαν ενάντια σε πολιτικούς αντιπάλους την περίοδο ανάμεσα στα τέλη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου ως την εγκαθίδρυση της δικτατορίας του 1925. Αναγνωρίζονται επισήμως τον Ιανουάριο του 1923 και ενσωματώνονται στην «*Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*», εξυπηρετώντας έτσι την ανάγκη του Φασιστικού Κόμματος -το οποίο είχε μόλις ανέλθει στην εξουσία- να μετατρέψει αυτές τις ομάδες κρούσης σε ένα τακτικό ένοπλο σώμα, αποτελούμενο από εθελοντές, αναγνωρισμένο από το κράτος και ενσωματωμένο στον εθνικό στρατό.

Βλ. "Anvicinare la memoria: la deportazione in Europa nei Lager nazisti". Fondazione Memoria della Deportazione. σ. 11.

[http://www.deportati.it/static/pdf/libri/Dossier\\_Giorno\\_Memoria\\_09.pdf](http://www.deportati.it/static/pdf/libri/Dossier_Giorno_Memoria_09.pdf)

<sup>469</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σσ. 95, 97, Πράξη Α', Σκηνή 4<sup>η</sup>.

<sup>470</sup>Βλ. ό.π. σ. 119, Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>. Αρχικά «*crucchi*» αποκαλούσαν οι Ιταλοί τους κατοίκους της νότιας Γιουγκοσλαβίας, αλλά στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου χρησιμοποίησαν τη λέξη ως προσβολή για τους Γερμανούς στρατιώτες.

Βλ. <http://www.treccani.it/vocabolario/crucco/>

**Τίτο:** [...] Όμως, αφού αρνήθηκα να πάρω την ταυτότητα... (Η Ρακέλε τον κοιτάζει με περιέργεια.)... του φασιστικού Κόμματος, λέω... ξέρετε πώς είναι, στην οικογένειά μου είμαστε ανέκαθεν σοσιαλιστές... εμείς δεν δεχόμαστε να σκύψουμε το κεφάλι!

**Ρακέλε:** Εμένα μου λέτε;

**Τίτο:** Είστε λοιπόν κι εσείς... από τους δικούς μας;

**Ρακέλε:** Όχι. Εγώ είμαι Εβραία<sup>471</sup>. [...]

Με την ίδια περιφρόνηση η Ρακέλε αντιμετωπίζει επίσης τους συμπατριώτες της οι οποίοι φοβισμένοι έχουν υποταχθεί και συμβιβαστεί με όσα συμβαίνουν στην Ιταλία<sup>472</sup>.

**Ρακέλε:** Ανάμεσα σε τόσους δειλούς...<sup>473</sup>

Είναι εμφανές ότι η οικονομική της κατάσταση είναι εξαιρετική και

---

<sup>471</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 119, Πράξη Β', Σκηνή 1η. Όσον αφορά τις σχέσεις των Ιταλοεβραίων με το Φασιστικό Κόμμα θα πρέπει να επισημανθεί πως ως νεότευκτος πολιτικός σχηματισμός και φορέας νέας ιδεολογίας βρήκε αρκετούς Εβραίους ανάμεσα στους υποστηρικτές του. Μάλιστα «περισσότεροι από 230 Εβραίοι συμμετέχουν στην πορεία προς τη Ρώμη και 746 περίπου άτομα εβραϊκής καταγωγής είναι εγγεγραμμένα μέλη του κόμματος». Βλ. Bartošová, Jana. *Gli ebrei nell'Italia fascista. Lo sviluppo e gli obiettivi della politica razziale in Italia*. Brno: Masarykova Univerzita, 2006. σ. 9.

Σύμφωνα με τον Emilio Gentile «ως το 1938 ο αντισημιτισμός δεν είχε αποτελέσει συστατικό στοιχείο της φασιστικής ιδεολογίας [...] και στις αρχές της δεκαετίας του '30 ο Μουσολίνι είχε αποκηρύξει δημόσια τις ρατσιστικές θεωρίες και τον αντισημιτισμό». Η συμμαχία με τη Γερμανία, η πεποίθηση του Μουσολίνι πως ο διεθνής ιουδαϊσμός είναι αντίπαλος του φασισμού, καθώς και το φιλόδοξο σχέδιο για τη δημιουργία μιας εθνικά ομοιογενούς «ιταλικής φυλής» οδήγησαν στην υιοθέτηση αντιεβραϊκών νόμων για λόγους ιδεολογικούς και πολιτικούς. Βλ. Gentile, Emilio. *Φασισμός. Ιστορία και ερμηνεία*. Μτφρ. Ευάγγελος Κατσιφός. Αθήνα: Ασίνη, 2007, σ. 47.

Επίσης ο Στάνλεϊ Πέιν σημειώνει πως «ο Μουσολίνι χλεύαζε τη ναζιστική αντίληψη περί φυλής, ισχυριζόμενος ότι οι Γερμανοί δεν αποτελούν φυλή, αλλά ήταν το αποτέλεσμα επιμειξίας έξι διαφορετικών φυλών [...]» Βλ. Πέιν, Στάνλεϊ. *Η ιστορία του φασισμού*. Μτφρ. Κώστας Γεώργιας. Αθήνα: Φιλίστωρ, 2000, σ. 330.

<sup>472</sup>Τη στάση των μη Εβραίων Ιταλών απέναντι στις διώξεις που υπέστησαν οι Εβραίοι της Ιταλίας εξετάζει ο Carlo Greppi στο βιβλίο του *La nostra Shoah. Italiani, sterminio, memoria*. Ο Greppi υποστηρίζει ότι ο μύθος του «καλού Ιταλού» που εδραιώθηκε κατά τη μεταπολεμική περίοδο δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, αφού εκατομμύρια Ιταλοί δεν υπήρξαν, βέβαια, ούτε συνεργάτες των φασιστών ή καταδότες, ούτε όμως και σωτήρες των Ιταλοεβραίων. Αυτοί ανήκουν στη λεγόμενη «γκρίζα ζώνη» (ο όρος αποτελεί δάνειο από τον Primo Levi). Βλ. Greppi, Carlo. *La nostra Shoah. Italiani, sterminio, memoria*. Zoom Macro. Milano: Feltrinelli Editore, 2015, σ. 38.

<sup>473</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 165, Πράξη Β', Σκηνή 5η.

αυτό προκύπτει όχι μόνο από τις πληροφορίες σχετικά με τις επιχειρηματικές της δραστηριότητες, αλλά και από την επίπλωση του διαμερισμάτος της η οποία εντυπωσιάζει τον Τίτο. Είναι μέτοχος της επιχείρησης, ασχολείται με λογαριασμούς και ισολογισμούς, γνωρίζει διευθυντές τραπεζών, καθώς και ποιες απ' αυτές δίνουν τον υψηλότερο τόκο. Το ότι αυτά τα χαρακτηριστικά ανήκουν σε μια γυναίκα συνιστά επίσης μεγάλη έκπληξη για τον Τίτο, αφού αποτελούν εξαίρεση τη δεδομένη χρονική περίοδο. Όμως, ο συγγραφέας στην ουσία δεν υιοθετεί τη στερεοτυπική εικόνα της Εβραίας καταγόμενης από πλούσια οικογένεια, αφού -αντίθετα από ό,τι υποθέτει ο Τίτο- ο πατέρας της Ρακέλε ήταν πωλητής κάρβουνου. Όσα έχει αποκτήσει είναι αποτέλεσμα σκληρής δουλειάς και κυρίως θυσιών σε όλη τη διάρκεια της ζωής της.

**Τίτο:** *Να, λέω, άλλος γεννιέται μέσα στα πλούτη κι άλλος... Εξαρτάται από το ποιος ήταν ο πατέρας σου. Ο πατέρας μου ένας κακομοίρης, ενώ ο δικός σας...*

**Ρακέλε:** *Ο πατέρας μου κάρβουνα πουλούσε, για σκεφτείτε το λίγο.*

**Τίτο:** *Σοβαρά το λέτε; Και πώς λοιπόν...*

**Ρακέλε:** *Δουλειά. Δουλειά και πάλι δουλειά. Εμένα κανείς δεν μου χάρισε τίποτα<sup>474</sup>.*

**Ρακέλε:** *Μια ζωή γεμάτη θυσίες. Σε κάτι χρησίμευσαν<sup>475</sup>.*

Όσον αφορά την εβραϊκή παράδοση και θρησκεία, ο συγγραφέας παρέχει ορισμένα στοιχεία που αφορούν τον πολιτισμό των Ιταλοεβραίων συμπολιτών του, στα χωρία του κειμένου όπου η Ρακέλε εξηγεί στον Τίτο τη γιορτή Sukkot<sup>476</sup> ή διηγείται τις τρυφερές παιδικές της αναμνήσεις από μια

---

<sup>474</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 103, Πράξη Α', Σκηνή 4<sup>η</sup>.

<sup>475</sup>Βλ. ό.π. σ. 131, Πράξη Β', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>476</sup>Βλ. ό.π. σ. 177, Πράξη Β', Σκηνή 5<sup>η</sup>. *Sukkot*: Πρόκειται για τη γιορτή της Σκηνοπηγίας, σε ανάμνηση της περιπλάνησης του εβραϊκού λαού στην έρημο -όπου ήταν αναγκασμένοι να ζουν σε σκηνές- μετά την απελευθέρωσή τους από την Αίγυπτο. Επειδή η γιορτή συμπίπτει με την περίοδο της συγκομιδής των καρπών, είναι ταυτόχρονα και γιορτή ευχαριστιών για όλα εκείνα που προσφέρει η φύση στον άνθρωπο. Βλ. Εμμανουήλ, Άρης. ό.π. σ. 105.

άλλη εβραϊκή γιορτή, την Tu bi-Shevat<sup>477</sup>.

Ο Clementi με τη χρήση των όρων «*ebreo*», «*giudio*», καθώς και με τη λέξη «*cristiano*» -με διττή σημασία, ως «Χριστιανός» και ως «άνθρωπος»- μας προσφέρει σαφή εικόνα της ιδιότητας του Εβραίου, ο οποίος εγγράφεται στη συνείδηση των Χριστιανών κατοίκων της Ρώμης ως ο «Άλλος». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αποτυχημένη προσπάθεια του Τίτο να αστείευθεί όταν αναρωτιέται «αν υπάρχουν Χριστιανοί κάτοικοι στο γκέτο». Πρόκειται στην ουσία, όχι απλώς για ένα άκομψο αστείο, αλλά για ένα σαφώς ειρωνικό σχόλιο με αντισημιτικό χαρακτήρα.

**Ρακέλε:** *Μα, κι εσείς όμως, πάνε τέτοια ώρα στα σπίτια των Χριστιανών;*

**Τίτο:** *Γιατί, έχει κι εδώ στο Γκέτο Χριστιανούς; (Η Ρακέλε τον κοιτάζει αυστηρά.) Ένα αστείο ήταν... μου αρέσει να αστειεύομαι...<sup>478</sup>*

Το λεκτικό παιχνίδι με τις δύο διαφορετικές χρήσεις της λέξης επαναλαμβάνεται όταν οι δύο πρωταγωνιστές συζητούν για τις πρώτες φήμες σχετικά με τα κρεματόρια. Στην περίπτωση αυτή όμως ο Τίτο χρησιμοποιεί τον όρο «*cristiano*» με τη μεταφορική του έννοια, ενώ η Ρακέλε -σε ένα ιδιαίτερα πικρό σχόλιο- κυριολεκτεί.

**Τίτο:** *Αλλά στ' αλήθεια φούρνοι, ελάτε τώρα! Μου φαίνεται πως... εξάλλου Χριστιανοί είναι κι αυτοί!*

**Ρακέλε:** *Καλά το είπατε: αυτοί είναι Χριστιανοί. Εμείς όχι<sup>479</sup>.*

Το επίθετο «*giudio*<sup>480</sup>» με το οποίο οι κάτοικοι της Ρώμης αποκαλούν στην τοπική διάλεκτο τους Εβραίους συμπολίτες τους έχει έννοια περιφρονητική. Αλλά η Ρακέλε επισημαίνει με πικρία, πως στη δεδομένη χρονική στιγμή, με όλα εκείνα τα δεινά τα οποία υφίσταται η Εβραϊκή

<sup>477</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 189, Πράξη Β', Σκηνή 5<sup>η</sup>. *Tu bi-Shevat*: η γιορτή της φύσης, των δέντρων. Το όνομα σημαίνει «στις 15 του μήνα Σβατ».

<http://www.jct.gr/feasts.php>

<sup>478</sup>Βλ. ό.π. σ. 97, Πράξη Α', Σκηνή 4<sup>η</sup>.

<sup>479</sup>Βλ. ό.π. σ. 121, Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>480</sup>Στο λήμμα «*giudio*» του λεξικού Treccani, αναφέρεται πως πρόκειται για αρχαιότερο τύπο του επιθέτου *giudeo* (*Ιουδαίος, Εβραίος*) ο οποίος επιβίωσε στη διάλεκτο της Ρώμης, κυρίως με υποτιμητική σημασία. Βλ. <http://www.treccani.it/vocabolario/giudio/>



Κοινότητα της πόλης, δεν θα είχε κανένα νόημα να νιώσει προσβεβλημένη.

**Ρακέλε:** Όχι. Εγώ είμαι Εβραία. Είμαι Οβραία («*giudia*»), που λέτε κι εσείς.

**Τίτο:** Προσβληθήκατε;

**Ρακέλε:** Πώς να προσβληθεί κανείς σε τέτοιους καιρούς; Με όλα αυτά που συμβαίνουν<sup>481</sup>.

Βέβαια όταν αργότερα ο Τίτο σχολιάζει με έκπληξη τις ονομασίες τις οποίες δίνουν οι Ιταλοεβραίοι στα γλυκά τους *-pizza, sfratto* (πίτσα, «έξωση»)<sup>482</sup>- η ίδια η Ρακέλε με χιούμορ και αυτοσαρκαστική διάθεση χρησιμοποιεί το επίθετο «*giudii*».

**Τίτο:** Φαντασία που την έχετε όμως! Δίνετε κάτι ονόματα στα γλυκά σας!

Πίτσα, έξωση...

**Ρακέλε:** Τι τα θέλετε... είμαστε Οβραίοι («*giudii*»)<sup>483</sup>.

Ορισμένα από τα τραγικά ιστορικά γεγονότα που αφορούν την Εβραϊκή Κοινότητα της Ρώμης, προβάλλονται μέσα από τους διαλόγους των πρωταγωνιστών. Πρόκειται για την υπόθεση του «χρυσού της Ρώμης<sup>484</sup>»,

---

<sup>481</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 119, Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>482</sup> Το *sfratto* («έξωση») είναι ένα εβραϊκό γλύκισμα το οποίο παραπέμπει στις διώξεις εις βάρος των Εβραίων στην περιοχή του Pitigliano στην Τοσκάνη, όπου είχαν βρει καταφύγιο πολλοί από τους Εβραίους της Ρώμης ύστερα από τις αντισιμητικές βούλες που εξέδωσε ο Πάπας Παύλος Δ'. Ο Κόζιμο Β' των Μεδίκων τους διέταξε να εγκαταλείψουν οριστικά τις οικίες τους και να κατοικήσουν σε συγκεκριμένη συνοικία, σχηματίζοντας γκέτο. Το γλύκισμα έχει μακρόστενο σχήμα για να θυμίζει έτσι τα ραβδιά με τα οποία οι εκπρόσωποι των Αρχών χτυπούσαν τις πόρτες των Εβραίων, διατάζοντάς τους να εγκαταλείψουν τις εστίες τους.

Βλ. <http://www.storiedipiatti.it/it/post/111-lo-sfratto-di-pitigliano>

<sup>483</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 187, Πράξη Β', Σκηνή 4<sup>η</sup>.

<sup>484</sup>Στις 26 Σεπτεμβρίου 1943 ο στρατηγός Kappler -αρχηγός της Υπηρεσίας Ασφαλείας στη Ρώμη- διατάσσει τους επικεφαλής της Εβραϊκής Κοινότητας της πόλης να συγκεντρώσουν και να του παραδώσουν 50 κιλά χρυσού. Δημιουργείται μάλιστα η εσφαλμένη εντύπωση πως για τους ναζί θα αρκούσε αυτός ο θησαυρός και δεν θα προχωρούσαν σε διώξεις και εκτοπίσεις. Η απαιτούμενη ποσότητα συγκεντρώνεται με πολύ μεγάλη δυσκολία και παραδίδεται δύο ημέρες αργότερα, με τη βεβαιότητα πως αυτή θα ήταν η τελευταία απαίτηση των κατακτητών.

Βλ. "16 ottobre 1943: la deportazione degli ebrei di Roma".

<http://www.focusonisrael.org/2008/10/16/16-ottobre-1943-la-deportazione-degli-ebrei-di-roma/>

καθώς και για τις πρώτες μαρτυρίες κρατουμένων που κατόρθωσαν να δραπετεύσουν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

**Τίτο:** Θα δείτε πως όλα θα διορθωθούν.

**Ρακέλε:** Θα διορθωθούν λέτε; Ούτε που φαντάζεστε τι συμβαίνει! Ξέρετε τι μας ζήτησαν; 50 κιλά χρυσό, μας ζήτησαν, για να μη μας κάψουν στους φούρνους<sup>485</sup>.

Είχε δημιουργηθεί μάλιστα η εσφαλμένη εντύπωση πως για τους ναζί θα ήταν αρκετός αυτός ο θησαυρός, ώστε να μην προχωρήσουν σε διώξεις και εκτοπίσεις.

**Ρακέλε:** [...] Τώρα τον πήραν τον χρυσό... Θα μας αφήσουν στην ησυχία μας εμάς τους Εβραίους. Σήμερα το πρωί δεν υπήρχε πια ούτε ένα καμιόνι απέναντι από τη Συναγωγή<sup>486</sup>.

Σχετικά με τα στρατόπεδα συγκέντρωσης είναι φανερό ότι ο Τίτο αρνείται να πιστέψει πως είναι δυνατόν άνθρωποι να διαπράξουν τέτοιες φρικαλεότητες. Με την ευκαιρία θα πρέπει να αναφέρουμε πως η δυσπιστία που συνάντησαν οι επιζώντες όταν άρχισαν να διηγούνται τα όσα συνέβησαν στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης ήταν μια από τις αιτίες

---

Η ποσότητα του χρυσού δεν είναι το μοναδικό πολύτιμο στοιχείο που αφαίρεσαν από την Εβραϊκή Κοινότητα. Οι ναζί κατέσχεσαν επίσης πολύ μεγάλης αξίας -και όχι μόνο οικονομικής- αντικείμενα: πολύτιμα βιβλία, χειρόγραφα και άλλα ανεκτίμητα κειμήλια της πολιτιστικής και θρησκευτικής κληρονομιάς του ρωμαϊκού εβραϊσμού, καθώς μετά την αρπαγή του χρυσού λεηλάτησαν τις βιβλιοθήκες του Ραβινικού Κολεγίου (Collegio Rabbinico) της πόλης.

Βλ. De Chirico, Gioacchino. "Comunità ebraica, l'archivio romano". 2014. *Corriere della Sera*. [http://archiviosstorico.corriere.it/2014/aprile/13/Comunita\\_ebraica\\_archivio\\_romano\\_co\\_0\\_20140413\\_c84845f2-c2d211e3-8275-4bbfb1e7ffb3.shtml](http://archiviosstorico.corriere.it/2014/aprile/13/Comunita_ebraica_archivio_romano_co_0_20140413_c84845f2-c2d211e3-8275-4bbfb1e7ffb3.shtml)

Η υπόθεση της αρπαγής του χρυσού των Εβραίων της ιταλικής πρωτεύουσας, αλλά και η εκτόπισή τους αποτέλεσαν το θέμα κινηματογραφικών ταινιών ήδη από τη δεκαετία του '60. Πρόκειται για τις εξής ταινίες: *16 ottobre 1943* (Ansano Giannarelli, 1960), *L'oro di Roma* (Carlo Lizzani, 1961), *La linea del fiume* (Aldo Scavarda, 1976), *La finestra di fronte* (Ferzan Ozpetek, 2003). Βλ. "16 ottobre 1943, i film sul rastrellamento del Ghetto di Roma. 70 anni fa una delle pagine più nere della nostra storia. Ecco come il cinema italiano l'ha raccontata".

<http://www.panorama.it/cinema/rastrellamento-ghetto-roma-film/>

<sup>485</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 121, Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>486</sup>Βλ. ό.π. σ. 171, Πράξη Β', Σκηνή 5<sup>η</sup>.

της μακρόχρονης σιωπής τους<sup>487</sup>.

**Τίτο:** *Μα μην ακούτε αυτές τις βλακείες. Ακου φούρνοι! [...]*

**Ρακέλε:** *[...] Σε εμάς για τους φούρνους μας το είπε ένας έμπιστος που δραπέτευσε από την Πολωνία. Ήταν στο γκέτο της Βαρσοβίας και μετά στην Τρεμπλίνκα. Ούτε ο ίδιος δεν ξέρει πώς κατάφερε να δραπετεύσει. Τους είδε με τα μάτια του.*

**Τίτο:** *Μιλήσατε εσείς με τον ίδιο;*

**Ρακέλε:** *Όχι, αλλά...*

---

<sup>487</sup>Εύγλωττο το παράδειγμα της Ελληνίδας Εβραίας, Έρικας Κούνιο-Αμαρίλιο η οποία γράφει πως «όταν ξεκινούσε να μιλάει για το Ολοκαύτωμα την κοιτούσαν με δυσπιστία και φρίκη, με αποτέλεσμα να σταματήσει να μιλάει». Βλ. Δρουμπούκη, Άννα Μαρία, Χανδρινός, Ιάσοντας. "Ερμηνεύοντας το Ολοκαύτωμα στον 21<sup>ο</sup> αιώνα." *Ο Αναγνώστης* (2015). <http://www.oanagnostis.gr/erminevontas-to-olokaftoma-ston-21o-eona/>

Η οδύνη που προκαλούσε η ανάμνηση και η αφήγηση των γεγονότων αυτών ήταν μία ακόμη αιτία της σιωπής των επιζώντων. Στην προσπάθειά της να συλλέξει μαρτυρίες η Έρικα Κούνιο-Αμαρίλιο επισημαίνει πως «*μια μεγάλη δυσκολία ήταν να σπάσω το "φράγμα της σιωπής" που μας παρέλνε όλους. Πενήντα χρόνια μετά, στην αφήγησή τους, οι επιζώντες δεν υπεισέρχονται σε λεπτομέρειες που γι' αυτούς είναι πολύ οδυνηρές: απλώς, αφηγούνται το γεγονός, κάπως έτσι: "Πέρασα από σελεξιόν (διαλογή), μία ή πολλές φορές". Πρόκειται για μια απλή πρόταση, πόσα όμως αποκρύπτει που δεν τα λένε... Την ταπείνωση της γύμνιας, τους εξευτελισμούς...*» Οι επιζήσαντες που βρέθηκαν πολύ κοντά στο θάνατο προτίμησαν συχνά τη σιωπή προσπαθώντας να «ξεχάσουν» τη φρίκη που βίωσαν. Βλ. Αμαρίλιο, Έρικα. "Γενοκτονία των Ελληνοεβραίων: Συλλογή μαρτυριών από μια επιζήσασα. (Περίληψη)." *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*. 107 (2002).

[http://dipe.kas.sch.gr/ss33pekas/attachments/article/81/107\\_185-190.pdf](http://dipe.kas.sch.gr/ss33pekas/attachments/article/81/107_185-190.pdf)

Επίσης, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι η επώδυνη ανάμνηση δεν συνοδεύεται πάντοτε (και είναι φυσικό αυτό) από τη διάθεση ή -καλύτερα- από το κουράγιο για εξομολόγηση. Την παραπάνω διαπίστωση θα μπορούσε να συνοδεύσει ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα η κατάληξη της διήγησης ενός Έλληνα Εβραίου, του Ιάκωβου Στρούμσα: «[...] Στις 18 Ιανουαρίου 1945 ήταν "η πορεία του θανάτου": Ήταν έξι το απόγευμα όταν βγήκαμε από το Αουσβιτς. Είχε νυχτώσει και δεν ήμασταν εφοδιασμένοι να βαδίσουμε στο κρύο και στο χιόνι. Οι SS που μας φρουρούσαν και από τις δύο μεριές του δρόμου ήταν ντυμένοι ζεστά. Οι διαταγές ακούγονταν απ' όλες τις μεριές "Schnell, schneller". Έπρεπε σχεδόν να τρέχουμε. Και τότε τότε ακούγαμε έναν πυροβολισμό. Οποιος είχε την ατυχία να σταματήσει έστω και μια στιγμή, σκοτώνονταν χωρίς λύπη. Στα δεξιά μου κρατούσα από το χέρι το σύντροφό μου και δεν τον άφηνα. Ξαφνικά ακούσαμε ένα πυροβολισμό ακριβώς πίσω μας. Ο σύντροφός μου λέει στα ισπανικά "No te aboltes" ("μη γυρίσεις"). Με εκείνες τις συνθήκες έπρεπε να βαδίσουμε ή να πεθάνουμε. Αυτή η πορεία μας οδήγησε στο στρατόπεδο του Μαουτχάουζεν. Φυλακισμένος εκεί πέρασαν αρκετοί μήνες μέχρι την απελευθέρωση. Οποιος με ρωτάει σήμερα πώς μπόρεσα να αντέξω τέτοιες δύσκολες συνθήκες απαντάω: δεν ξέρω, δεν θυμάμαι πια». Πρόκειται για τη μαρτυρία του Ιάκωβου Στρούμσα με τίτλο "Η Ορχήστρα του Αουσβιτς και η πορεία του Θανάτου" η οποία αναδημοσιεύεται στην περιοδική έκδοση *Χρονικά, Έκθεση του Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου της Ελλάδος ΚΘ'*. 201 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2006), σσ. 79-80.

**Τίτο:** *Το βλέπετε*<sup>488</sup>; [...]

Όσον αφορά την εισβολή των Γερμανών στρατιωτών στο Γκέτο, οι θεατές της παράστασης ακούν τα όσα συμβαίνουν εκτός σκηνής σύμφωνα με τις σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα: «Ακούγεται θόρυβος από καμιόνια που πλησιάζουν. Διαταγές στα γερμανικά. [...] Κραυγές από γυναίκες και μωρά. [...] Ακούγονται φωνές από την ανοιχτή εξώπορτα. Δυνατές φωνές στα γερμανικά. Χλαπαταγή στις σκάλες<sup>489</sup>».

Το φινάλε της κωμωδίας είναι συγκινητικό και απρόβλεπτο· ο Τίτο και ο Ορέστε τη στιγμή που βρίσκεται σε εξέλιξη η επιχείρηση σύλληψης των κατοίκων του Γκέτο, φεύγουν για να σωθούν αφήνοντας πίσω τους τη ναρκωμένη Ρακέλε. Απροσδόκητα, ο Τίτο επιστρέφει, δηλώνοντας πως θα μείνει μαζί της<sup>490</sup>. Θυμωμένος και ταυτόχρονα ανήσυχος -ίσως επειδή δεν είναι απόλυτα σίγουρος- θέλει να της αποδείξει πως είναι φήμες όσα λέγονται για τα κρεματόρια, γι' αυτό και θα τη συνοδεύσει. Στο παρελθόν έχει υποδυθεί τον δικηγόρο, τον οδοκαθαριστή, τώρα λοιπόν για αυτόν, τον απατεώνα με ταλέντο, ήρθε η ώρα να υποδυθεί και τον Εβραίο.

**Τίτο:** (Ανάμεσα σε θυμό και ανησυχία.) *Κι αυτές οι βλακείες με τους φούρνους. Θα στις τρίψω στη μούρη! Ε λοιπόν, θα 'ρθω μαζί σου, κοίτα! Έχω κάνει τον οδοκαθαριστή, τον δικηγόρο... σήμερα θα κάνω τον Εβραίο! Εντάξει, Ρακέλε; Είσαι ευχαριστημένη; Σήμερα είμαι κι εγώ Εβραίος*<sup>491</sup>.

Η απόφαση του Τίτο «να κάνει τον Εβραίο» τον τοποθετεί στη θέση του «Άλλου», του προσώπου «εν διωγμώ», αφού με την τελευταία φράση του -«Σήμερα είμαι κι εγώ Εβραίος.»- η ταύτιση είναι απόλυτη. Πρόκειται για

---

<sup>488</sup>Βλ. Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας*. ό.π. σ. 121, Πράξη Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

<sup>489</sup>Βλ. ό.π. σ. 197, Πράξη Β', Σκηνή 5<sup>η</sup>.

<sup>490</sup>Ο Τίτο προφανώς δεν υπήρξε ποτέ ερωτευμένος μαζί της, αφού μέχρι την τελευταία στιγμή, το σχέδιό του ήταν να κλέψει όσα πολύτιμα αντικείμενα υπήρχαν στο σπίτι της Ρακέλε. Ο Gianni Clementi (σε e-mail στις 27/9/2015) σε σχετική ερώτηση, απάντησε πως «την κρίσιμη εκείνη στιγμή ο Τίτο ένιωσε συμπόνια για τη γυναίκα αυτή, η οποία, είναι αλήθεια, του φέρθηκε όπως κανείς άλλος μέχρι τότε. Προφανώς κάτι σκίρτησε μέσα στην ψυχή αυτού άντρα ο οποίος φαινομενικά είναι τόσο "στεγνός" και κυνικός».

<sup>491</sup>Βλ. ό.π. σ. 197,199, Πράξη Β', Σκηνή 5<sup>η</sup>.

εξαιρετική επιλογή του Clementi, αφού, με όχημα την έκπληξη και τη συγκίνηση, οδηγεί το θεατή στην κατάσταση της ενσυναίσθησης, στη δική του ταύτιση με τον «Άλλο».

Με αφετηρία τα ιστορικά γεγονότα, μέσα από αυτήν τη «γλυκόπικρη κωμωδία ο συγγραφέας μας παρακινεί να αναλογιστούμε τις έννοιες πόλεμος, ρατσισμός, αγάπη, γενναιοδωρία<sup>492</sup>». Η αξία της τελικής στάσης του Τίτο είναι αναμφισβήτητα διαχρονική γιατί «αν το παρελθόν είναι μια σελίδα που έχει ήδη γραφεί το "*Ladro di razza*" ρίχνει φως στο παρόν: ένα παρόν όχι πάντα απλό και ρόδινο, το οποίο όμως μας προσκαλεί να το αλλάξουμε, ο καθένας μας τουλάχιστον στα προσωπικά του όρια<sup>493</sup>».

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι πρόθεση του συγγραφέα στο *Ladro di razza* (όπως εξάλλου στα *Il cappello di carta* και *L' Ebreo*) δεν είναι να γράψει την ιστορία των Εβραίων συμπολιτών του, αλλά την ιστορία της Ρώμης την περίοδο της ναζιστικής κατοχής. Για τον Clementi, όμως, η Εβραϊκή Κοινότητα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της αγαπημένης του πόλης, και συνεπώς, αυτή η οπτική του συγγραφέα καθιστά το τελικό αποτέλεσμα ένα ουσιαστικό μήνυμα κατά του αντισημιτισμού.

---

<sup>492</sup>Βλ. Menna, Monica. ό.π.

<sup>493</sup>Βλ. Marcoaldi, Maurizia. "Ladri no, ma attori di razza sicuramente sì". 2013.

<http://www.mediaesipario.it/index.php/2013/66-sipario-2013/137-ladri-no-ma-attori-di-razza>



Stefano Massini *Processo a Dio*,  
δικάζοντας τον Θεό: είναι αθώος ή ένοχος,  
θύτης ή θύμα;



Πηγή φωτογραφιών:  
<https://www.piccoloteatro.org/en/pages/stefano-massini>



**Stefano Massini, *Processo a Dio*, δικάζοντας τον Θεό: είναι αθώος ή ένοχος, θύτης ή θύμα;**

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το θεατρικό έργο του Stefano Massini<sup>494</sup> με τίτλο *Processo a Dio*<sup>495</sup>, το οποίο έχει ως θέμα μια δίκη για τα ναζιστικά εγκλήματα με «συγκατηγορούμενο» τον Θεό, δίκη η οποία διεξάγεται την άνοιξη του 1945 στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Μαϊντάνεκ<sup>496</sup>. Η στάση των θυμάτων του Ολοκαυτώματος απέναντι στον

---

<sup>494</sup>Ο Stefano Massini, θεατρικός συγγραφέας και σκηνοθέτης, γεννήθηκε το 1975 στη Φλωρεντία, όπου και ζει μέχρι σήμερα. Ως δραματουργός πρωτοεμφανίστηκε το 2005 με το έργο *L'odore assordante del bianco*, για το οποίο κέρδισε το βραβείο Pier Vittorio Tondelli, το οποίο αποτελεί τη μεγαλύτερη διάκριση για τη συγγραφή θεατρικού κειμένου στην Ιταλία. Το 2007 τιμήθηκε με το Εθνικό Βραβείο Κριτικής (Premio Nazionale della Critica) ως ο καλύτερος νέος δημιουργός. Ανάμεσα στα έργα του μπορούμε να αναφέρουμε το *Balkan Burger*, μια υπερρεαλιστική θεατρική αφήγηση με θέμα την υπόθεση της Γιουγκοσλαβίας, το *Donna non rieducabile* για την Anna Politkovskaja (τη ρωσίδα δημοσιογράφο η οποία δολοφονήθηκε στις 7 Οκτωβρίου 2006), καθώς και τη φιλόδοξη θεατρική τριλογία *Lehman Trilogy* αφιερωμένη στην ιστορία της τράπεζας Lehman Brothers.

Βλ. [http://www.teatroteatro.it/personaggi\\_dettaglio.aspx?uart=100938](http://www.teatroteatro.it/personaggi_dettaglio.aspx?uart=100938)

<http://www.cinquantamila.it/storyTellerThread.php?threadId=MASSINI+Stefano>

<http://www.einaudi.it/libri/autore/stefano-massini/0010396>

Περισσότερα στοιχεία για την εργοβιογραφία του Stefano Massini, στον προσωπικό του ιστότοπο: <http://www.stefanomassini.it>

<sup>495</sup>Η πρώτη επαφή με το έργο και η ανάλυσή του έγινε με βάση το κείμενο το οποίο μου απέστειλε σε ηλεκτρονική μορφή ο Stefano Massini, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για την άμεση ανταπόκριση. Το θεατρικό έργο συμπεριελήφθη στην -εξαντλημένη κατά την περίοδο αναζήτησής της- έκδοση *Una quadrilogia*. Milano: Edizioni Ubulibri s.a.s., 2006, η οποία περιέχει επίσης τα εξής θεατρικά έργα: *L'odore assordante del bianco*, *Memorie del boia*, *La fine di Shavuoth*. Όμως, το κείμενο συμπεριλαμβάνεται επίσης και είναι πλέον διαθέσιμο σε μια νέα συλλογή έργων του Massini. Πρόκειται για την έκδοση *Quattro storie. Balkan Burger, credo in un sol dio, Processo a Dio, La fine di Shavuoth*. Corazzano (Pisa): Titivullus, 2013.

<sup>496</sup>Πρόκειται για το στρατόπεδο στο Lublin, το οποίο όμως έμεινε περισσότερο γνωστό ως Μαϊντάνεκ (Maidanek). Δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του Heinrich Himmler το 1941, με την προοπτική να εξελιχθεί στο μεγαλύτερο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ο στόχος δεν επιτεύχθηκε λόγω οικονομικών δυσκολιών, αλλά και αποτυχιών στο Ανατολικό Μέτωπο. Οι κρατούμενοι του στρατοπέδου προέρχονταν από τριάντα σχεδόν χώρες: Πολωνοί (Εβραίοι και μη), κρατούμενοι από τη Σοβιετική Ένωση, Εβραίοι από την Τσεχία. Ρώσοι, Ουκρανοί και Λευκορώσοι αποτέλεσαν την πολυπληθέστερη ομάδα κρατουμένων μετά τους Πολωνούς και τους Εβραίους. Οι συνθήκες κράτησης ήταν εξαιρετικά απάνθρωπες: εξοντωτική εργασία, πείνα, ασθένειες, εκφοβισμός, σκληρές τιμωρίες, εκτελέσεις, θάνατοι στους θαλάμους αερίων. Υπολογίζεται πως από τους 150.000 που φυλακίστηκαν στο Μαϊντάνεκ, δολοφονήθηκαν περίπου 80.000, από τους οποίους 60.000 ήταν Εβραίοι.

Βλ. <http://www.majdanek.eu/articles.php?acid=45&lng=1>

Θεό και τη θρησκεία αποτελούν τον βασικό άξονα του έργου<sup>497</sup>. Πρόκειται για έργο με έξι πρόσωπα από τα οποία οι πέντε είναι Εβραίοι. Ο έκτος είναι ένας νεαρός αξιωματικός που υπηρετούσε στο στρατόπεδο, ο μοναδικός που έχει απομείνει στο Μαϊντάνεκ. Οι υπόλοιποι είχαν οδηγηθεί σιδηροδέσμιοι εκτός στρατοπέδου την προηγούμενη νύχτα, αφού είχε όμως προηγηθεί μια εξευτελιστική «παρέλαση».

**Elga Firsch:** *Non è rimasto un solo tedesco al campo. Siete l'unico. Li hanno portati via tutti, ieri notte.*

**Adek:** *Prima di passare i cancelli hanno sfilato per Maidanek, in catene: dieci furgoni, scoperti! In rassegna, capitano: a prendersi gli sputi, gli schiaffi...*<sup>498</sup>

Η ιδέα μιας δίκης και της έντονης θεατρικότητάς της είλκυε πάντοτε τον συγγραφέα, όπως και ο ίδιος επισημαίνει σε σχετικό κείμενό του: «Υπήρχε ανέκαθεν ένα υψηλό ποσοστό θεατρικότητας στις δίκες. Και αυτή η θεατρικότητα -η οποία είναι πρώτα απ' όλα ένα παιχνίδι ρόλων- με γοήτευε πάντα. Η δίκη είναι μια αναμέτρηση γύρω από μια πιθανή αλήθεια, μια πιθανή ενοχή, μια ενδεχόμενη καταδίκη. Πρόκειται για μια πορεία που προσδιορίζεται από τις ιδέες και τις θέσεις του κατηγορου, του δικηγόρου υπεράσπισης και του δικαστή. [...] Δεν είναι τυχαίο ότι η ιστορία της δραματουργίας έχει πολλές φορές να διηγηθεί για δίκες και δικαστήρια με σημασία λιγότερο ή περισσότερο μεταφορική· από εκείνη των Ερινύων στις Ευμενίδες του Αισχύλου, ως τη δίκη στο έργο Η εξαίρεση και ο κανόνας του Μπέρτολτ Μπρεχτ, περνώντας επίσης από την παρωδία ακροαματικής διαδικασίας στους Βατράχους του Αριστοφάνη ως και τη συγκεκριμένη δίκη στην οποία καταλήγει ο σαιξπηρικός Έμπορος της Βενετίας. [...] Ποτέ πριν δεν θα το είχα

---

<sup>497</sup>Για τη συγκριτική μελέτη του έργου με το μονόπρακτο *Η οδός του Ιάκωβου* Καμπανέλλη, βλ. Αλεβίζος, Διονύσης-Σγουρίδου, Μαρία. "Στρατόπεδο εκ των έσω: Καμπανέλλης-Λέβι-Βιζέλ-Μασσίνι." στα Πρακτικά του ΣΤ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018, Λουντ 2018. Επιμ. Σαμπατακάκης, Βασίλειος. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ), 2020, Τόμ. Ε', σσ. 287-304.

<sup>498</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 128.

σκεφτεί ότι στη δίκη την οποία θα έγραφα, κατηγορούμενος θα ήταν ο ίδιος ο Θεός, τον οποίο θα έφερνε στο εδώλιο μια αυτοσχέδια ομάδα δικαστών αποτελούμενη από επιζώντες του Μαιντάνεκ. Μια διαδικασία η οποία δεν θα λάμβανε χώρα σε καμία αίθουσα δικαστηρίου, αλλά σε μια ερειπωμένη αποθήκη, απομεινάρι του Ράιχ<sup>499</sup>». Μην ξεχνάμε πως η ίδια η δικαστική πράξη αποτελεί ένα οργανωμένο θεαματικό φαινόμενο, με απώτερο σκοπό την εξεύρεση της αλήθειας, το οποίο συνεπώς περιέχει στοιχεία θεατρικότητας.

Ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι το Ολοκαύτωμα δραματουργικά -παρά το σαφές ιστορικό περίγραμμα της υπόθεσης- αποκτά αναμφισβήτητη συμβολική σημασία και συνεπώς αξία διαχρονική: το θέατρο είναι υποχρεωμένο να μην κοιτάζει μόνο προς τα πίσω, αλλά να αποκαλύπτει εκείνες τις εκδηλώσεις της ανθρώπινης φύσης οι οποίες επαναλαμβάνονται πανομοιότυπες στη διάρκεια του χρόνου. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο ίδιος «οι σελίδες αυτές περιέχουν σπαράγματα του Ολοκαυτώματος που υπήρξε στο παρελθόν, του Ολοκαυτώματος του παρόντος, αλλά και του μέλλοντος. Η Shoah αποτελεί ταυτόχρονα παράδειγμα και σύμβολό του<sup>500</sup>».

Η χιτλερική Γερμανία έχει λοιπόν νικηθεί· η δράση τοποθετείται την προτελευταία νύχτα πριν από τη μεταφορά των απελευθερωμένων Εβραίων κρατουμένων. Η λέξη κλειδί για τον συγγραφέα είναι το «μετά». Όπως επισημαίνει ο ίδιος «εκείνο το στοιχείο το οποίο τον γοήτευσε περισσότερο ήταν η δυνατότητα να διηγηθεί το Ολοκαύτωμα εστιάζοντας την αφηγηματική οπτική στο “μετά” και όχι “κατά τη διάρκεια”, αφήνοντας επομένως τον τόπο της ναζιστικής τραγωδίας να διαφαίνεται στο πλαίσιο της καταστροφής του, της κατάρρευσής του η οποία είναι ήδη γεγονός<sup>501</sup>». Στο παράπηγμα 41 του στρατοπέδου η Εβραία ηθοποιός Elga Firsch, αναζητώντας απαντήσεις, προετοιμάζει τη δίκη του Θεού· είναι άραγε «Εκείνος υπεύθυνος για την

---

<sup>499</sup>Βλ. Massini, Stefano. "Quale Olocausto". <http://www.stefanomassini.it/essays.php>.

<sup>500</sup>Βλ. ό.π.

<sup>501</sup>Βλ. Massini, Stefano. «Quale Olocausto». ό.π.

απίστευτη τραγωδία του Ολοκαυτώματος ή απλώς ανέχτηκε τον θρίαμβο του Κακού; Είναι ο Θεός συνένοχος ή θύμα του ναζι αξιωματικού που παρίσταται ως κατηγορούμενος στη διαδικασία<sup>502</sup>;»

Ο συγγραφέας αναφέρει πως κατά τη σταδιακή προσέγγιση του θέματός του, ερχόμενος σε επαφή με ιστορικά κείμενα σχετικά με το ζήτημα «ο Θεός μετά το Άουσβιτς» διαπίστωσε το επίκαιρο είναι όχι μόνο το συγκεκριμένο θέμα, αλλά η πανάρχαια και παράλογη σύγκρουση ανάμεσα στον Δημιουργό και το δημιούργημά Του, η οποία παραπέμπει σε έργα όπως ο Προμηθέας του Αισχύλου. Ο Massini επισημαίνει ότι «οι “δίκες του Θεού” εκ μέρους των Εβραίων μετά το Ολοκαύτωμα αποτελούν πλέον κομμάτι της ιστορίας, καθώς και κοινή κληρονομιά: για το θέμα αυτό έγραψε, πρώτος απ’ όλους, ένας συγγραφέας όπως ο Ελί Βιζέλ<sup>503</sup>».

Με αφορμή τον προαναφερθέντα συγγραφέα, δόκιμο θα ήταν να αναφέρουμε πως το θέμα της θρησκευτικής πίστης, η στάση απέναντι στον Θεό μετά το Ολοκαύτωμα απασχολούν επίσης τη σκέψη λογοτεχνών όπως ο Primo Levi, ο οποίος επισημαίνει ότι η εμπειρία του στο στρατόπεδο συγκέντρωσης τον οδήγησε στην πλήρη άρνηση της ύπαρξης Θεού: «Υπήρξε το Άουσβιτς, και επομένως δεν μπορεί να υπάρχει Θεός. Δεν βρίσκω λύση στο δίλημμα. [Στο δακτυλογραφημένο κείμενο πρόσθεσε με μολύβι:] Ψάχνω, αλλά δεν τη βρίσκω<sup>504</sup>».

Η στάση του αυτή έρχεται σε αντίθεση με τη θέση του Ελί Βιζέλ ο οποίος διερωτάται για την ευθύνη του Θεού σχέση με τη Shoah· στο σημείο αυτό τα ερωτήματα του συγγραφέα της *Νύχτας*<sup>505</sup> συμπίπτουν με εκείνα της πρωταγωνίστριας του έργου του Stefano Massini. Ο Βιζέλ συνοψίζει ως εξής τη διαφορά ανάμεσα στη δική του θέση και σε εκείνη του Levi: «Είδε πάρα πολύ πόνο ώστε ήταν αδύνατον να μην εναντιωθεί σε οποιαδήποτε θρησκεία η

<sup>502</sup>Βλ. "Processo a Dio". <http://www.stefanomassini.it/plays.php>.

<sup>503</sup>Βλ. Massini, Stefano. «Quale Olocausto». ό.π.

<sup>504</sup>Βλ. Camon, Ferdinando, ed. *Autoritratto di Primo Levi*. Padova: Edizioni Nord-Est, 1987, σ. 72.

<sup>505</sup>Βλ. Βιζέλ, Ελί. *Η νύχτα*. Μτφρ. Γιώργος Ξενάριος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2007.

οποία θα προσπαθούσε να αποδώσει ένα νόημα σε όλο αυτό. Τον καταλαβαίνω και του ζήτησα να με καταλάβει και αυτός, επειδή είδα τόσο πολύ πόνο, ώστε να μην μπορώ να αποκόψω τις σχέσεις μου με το παρελθόν και να απορρίψω την κληρονομιά εκείνων που υπέφεραν<sup>506</sup>».

Όσον αφορά τα ερωτήματα που θέτει ο συγγραφέας η κριτική έχει διατυπώσει την άποψη ότι «δονούνται από ένταση και ασυνήθιστη διαχρονικότητα, είναι διατυπωμένα χωρίς ρητορισμούς, αλλά με λιτότητα και ταυτόχρονα με δύναμη· είναι ερωτήματα δύσκολα και ενδιαφέροντα, τα οποία ξεπερνούν κατά πολύ τα όρια μιας θεωρητικής παρατήρησης ή μιας διαδικασίας μνήμης<sup>507</sup>».

Ο καθένας από τους Εβραίους που απαρτίζουν την ομάδα των δικαστών αντιπροσωπεύει και μια διαφορετική στάση απέναντι σε ό,τι έχει συμβεί, και κυρίως σε σχέση με το θέμα της ενοχής ή της αθωότητας του Θεού. Πέρα από την Elga Firsch, την ομάδα των πέντε αποτελούν ακόμη οι: Nachman Bidermann, ραβίνος της Φρανκφούρτης, ο γιος του, Adek Bidermann, οι Solomon Borowitz και Mordechai Cohen, ηλικιωμένα μέλη της εβραϊκής κοινότητας της Φρανκφούρτης.

Ο Adek Bidermann, ο νεαρότερος φυσικά σε ηλικία από την ομάδα των πέντε Εβραίων, είναι ο πρώτος που εμφανίζεται στη σκηνή στην έναρξη του έργου. Η εμφάνιση βέβαια αυτή συνιστά ένα δραματουργικό τέχνασμα που προκαλεί έκπληξη στον θεατή. Ο θύτης και το θύμα, δύο άτομα νεαρής ηλικίας: ένας ναζί αξιωματικός των Ες Ες και ένας κρατούμενος με ριγέ στολή, με δεμένα τα χέρια και τα μάτια. Στην πορεία οι θεατές αντιλαμβάνονται πως πρόκειται για αντιστροφή ρόλων. Το πρόσωπο με τη στολή του αξιωματικού δεν είναι άλλος από τον Adek Bidermann! Απειλεί με εκτέλεση τον πρώην δεσμοφύλακά του και νυν κρατούμενό του:

---

<sup>506</sup>Βλ. Patterson, David - Berger, L. Alan - Cargas, Sarita." *Encyclopaedia of Holocaust literature*. Westport, (Connecticut) Oryx Press, 2002, σ. 109.

<sup>507</sup>Βλ. "Processo a Dio" ό.π.

**Ufficiale:** *Farti saltare il cervello come a un maiale.*

**Giovane:** *Allora? Forza.*

[...]

**Giovane:** *Perché non l'hai fatto?... Che vuol dire?*

**Ufficiale:** *Non riesci a star zitto?*

**Giovane:** *E tu? Non ci riesci a sparare?*

**Ufficiale:** *Basta domande. Sta' zitto e ringrazia che non ti ho fatto fuori<sup>508</sup>.*

Προσπαθεί να τον ταπεινώσει, να τον εξευτελίσει όσο μπορεί, γι' αυτό και απαιτεί να του απευθύνεται στον πληθυντικό και επιμένει σε αυτό.

**Ufficiale:** *E dammi del voi. Da quelli come te voglio solo del voi<sup>509</sup>.*

[...]

**Giovane:** *Potevi farlo tu.*

**Ufficiale:** *Potevate farlo "voi"<sup>510</sup>.*

Επιπλέον χρησιμοποιεί ιδιαίτερα προσβλητικούς χαρακτηρισμούς, αποκαλώντας τον «cane» και «merda».

**Giovane:** *Il numero 41! Questo è il numero 41, il magazzino.*

**Ufficiale:** *Bene, ci hai preso. Hai fiuto, come tutti i cani. Ora smetti di abbaiare<sup>511</sup>.*

**Ufficiale:** *Prima di spararti, forse, una domanda o due. Poi arrivederci. Un colpo alla tempia: bum! Fine del gioco, fine della corsa. Fine di una merda<sup>512</sup>.*

Φυσικά, ως τη στιγμή της αποκάλυψης της πραγματικής ταυτότητάς τους, ο θεατής είναι αδύνατο να φανταστεί το ποιος πραγματικά είναι το πρόσωπο κάτω από τη στολή του γερμανού αξιωματικού. Ο Adek Bidermann φορώντας την υποδύεται τον Ες Ες, υιοθετεί αντίστοιχη συμπεριφορά και λεξιλόγιο. Προσπαθεί να κάνει τον νεαρό αξιωματικό να αισθανθεί όπως

---

<sup>508</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 116.

<sup>509</sup>Βλ. ό.π. σ. 113.

<sup>510</sup>Βλ. ό.π. σ. 117.

<sup>511</sup>Βλ. ό.π. σ. 117.

<sup>512</sup>Βλ. ό.π. σ. 118.

ακριβώς αισθανόταν εκείνος ως κρατούμενος, εκφοβίζοντάς τον και αποκαλώντας τον ειρωνικά «Κίτρινο Άστρο».

**Ufficiale:** *Saluta Maidanek: è l'ultima volta che la vedi.*

[...]

**Ufficiale:** *Ultima fermata. Addio, Stella Gialla<sup>513</sup>!*

Εντύπωση και έκπληξη προκαλεί βέβαια η ειρωνική και απαξιωτική συμπεριφορά του «κρατουμένου», αλλά είναι αδύνατο να φανταστούμε το ευφρές αυτό τέχνασμα του συγγραφέα. Τελικά, σε αυτήν τη μεταξύ τους λεκτική αναμέτρηση δεν είναι σαφείς οι ρόλοι.

**Giovane:** *Non perdermi d'occhio: farmi la guardia, tenermi buono. Ecco cosa fai, tu. Ma il resto? La parte che conta? Spetta a loro! Ti hanno detto qual è il segnale: due colpi alla porta e tu esci di scena. Fuori a giocare che è roba da grandi!*

**Ufficiale:** *Chiudi quella bocca<sup>514</sup>.*

Η αλήθεια αποκαλύπτεται με την εμφάνιση της Elga Firsch. Ο νεαρός δικαιολογείται λέγοντας ότι φόρεσε τη στολή μόνο και μόνο για να την ξεχάσει, να την απομυθοποιήσει, αποδεικνύοντας ότι είναι μόνο ένα κομμάτι ύφασμα, ένα θεατρικό κοστούμι. Ήθελε οπωσδήποτε να φορέσει τη στολή για να την ακυρώσει και για να εξευτελίσει τον κάτοχό της και όλα όσα αυτός αντιπροσωπεύει. Και ποια θα ήταν άραγε η μεγαλύτερη ταπείνωση για έναν ναζί από το να βλέπει έναν Εβραίο να φοράει τη στολή του;

**Adek:** *Mettermela addosso! E' il mio modo di scordarla.*

**Elga Firsch:** *Scordarla!*

**Adek:** *Ora so che è solo stoffa! Solo stoffa, Elga! Un vestito: si strappa, come tutti... Come i costumi che mettevi in scena, a teatro!*

[...]

**Adek:** *Fargli vedere che portavo quella merda di divisa, Elga! Io, un ebreo<sup>515</sup>!*

---

<sup>513</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 123.

<sup>514</sup>Βλ. ό.π. σσ. 120-121.

Ο Adek δεν διστάζει να αποκαλύψει τις προθέσεις του: διψάει για εκδίκηση και αυτή πιστεύει πως είναι επίσης η πρόθεση της Elga. Ο ίδιος δηλώνει πως πεθαίνει από την επιθυμία να ανταποδώσει ό,τι τους έκαναν, τίποτα λιγότερο. Πιστεύει πως οι ρόλοι πρέπει να αντιστραφούν, αφού είναι ο μοναδικός τρόπος για να πληρώσουν οι διώκτες τους για τα εγκλήματα που διέπραξαν εις βάρος του εβραϊκού λαού.

**Adek:** *Elga, vuoi ucciderlo tu, vero? Tu, con le tue mani!*

[...]

**Adek:** *Vuoi vendicarti, ma farlo da sola.*

[...]

**Adek:** *Perché? Non è vero? Sei come me: muori dalla voglia di...*

[...]

**Adek:** *Fare a lui cos'hanno fatto a noi. Tutto quanto, senza sconti.*

**Elga Firsch:** *Invertire le parti: ribaltare i ruoli...*

**Adek:** *L'unico modo perché la paghino<sup>516</sup>.*

Η στάση του απέναντι στην κληρονομιά του λαού του εμφανίζεται αντιφατική. Παρόλο που θεωρεί ότι το μεγαλύτερο δώρο του Θεού είναι η Σιών, η γη των προγόνων τους<sup>517</sup>, όχι μόνο δεν δίστασε να φορέσει τη στολή των Ες Ες, αλλά ούτε και να ντύσει τον γερμανό αξιωματικό με τη στολή του κρατουμένου πάνω στην οποία υπήρχε ραμμένο το αστέρι του Δαβίδ. Προφανώς πιστεύει πως το πανάρχαιο αυτό σύμβολο του εβραϊκού λαού απώλεσε την ιερότητά του, αφού χρησιμοποιήθηκε ως ταπεινωτικό σύμβολο ρατσιστικής διάκρισης. Μάλιστα, στην παρατήρηση της Elga, απάντησε πως το αστέρι του Δαβίδ δεν αξίζει τίποτα, είναι σαν τη σβάστικα, δηλαδή ένα

---

<sup>515</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σσ. 125-126.

<sup>516</sup>Βλ. ό.π. σσ. 129-130.

<sup>517</sup>**Elga Firsch:** [...] *Qual è il dono più grande che Dio fa agli uomini?* [...]

**Adek:** *Sion: la Terra dei Padri.*

Βλ. ό.π. σ. 202.



κομμάτι ύφασμα και τίποτα περισσότερο. Γι' αυτά του τα λόγια δέχτηκε ένα δυνατό ράπισμα από την Elga.

Βρισκόμαστε στο τέλος του πολέμου και προφανώς για τον Adek, τόσο αστέρι του Δαβίδ, όσο και η στολή των Ες Ες, δηλαδή τα σύμβολα της θρησκείας και της πολιτικής εξουσίας, έχουν χάσει πλέον το νόημά τους.

**Adek:** *La Stella di Davide non vale niente. Come la svastica: è solo stoffa.*

(Elga si gira, fissa Adek e gli tira un forte schiaffo sul viso. Silenzio.)<sup>518</sup>

Πριν μάθει για τη δίκη που σχεδιάζει η Elga, δέχεται να τη βοηθήσει επειδή είναι για αυτόν ένα είδωλο, μια προσωπικότητα που θαύμαζε από την παιδική του ηλικία. Βέβαια, όταν πληροφορείται το πραγματικό της σχέδιο δεν συμφωνεί, καθώς δεν σχετίζεται με τη δική του οπτική για εκδίκηση. Θεωρεί ότι όλα αυτά είναι ένα παιχνίδι άνευ ουσίας, είναι μόνο λόγια: είναι απλώς θέατρο! Σχολιάζει με ειρωνεία την πρόθεσή της: «*H Elga Firsch ξανανοίγει την αυλαία!*» Δεν διστάζει μάλιστα να αποκαλέσει φάρσα το σχέδιό της, επειδή είναι βέβαιος ότι αποκλείεται να προκύψουν απαντήσεις, όπως ελπίζει η Elga.

**Adek:** *Non così. Il tuo processo! Mi prendi in giro? Hai portato un tedesco nel magazzino di Maidanek per fare la tua recita?*

[...]

**Adek:** *Vuoi tornare sulla scena, vero? Elga Firsch col suo processo! Elga Firsch riapre il sipario!*

[...]

**Adek:** *E pensi di trovarle così, le risposte? Con una farsa? Come i bambini*<sup>519</sup>!

Δεν πιστεύει πως στο μέλλον οι ένοχοι θα τιμωρηθούν για τις ναζιστικές θηριωδίες. Ακόμα και τα ίδια τα θύματα, οι επιζήσαντες θα θελήσουν να ξεχάσουν, να επιστρέψουν στη ζωή αφήνοντας πίσω το

---

<sup>518</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 131.

<sup>519</sup>Βλ. ό.π. σσ. 152-153.

παρελθόν. Οι διώκτες λοιπόν θα σωθούν και θα κοιτάζουν τα θύματά τους χαμογελώντας ειρωνικά.

**Elga Firsch:** *Il Reich sta crollando, Adek. Pagheranno tutti.*

**Adek:** *No davvero! Si salveranno tutti, Elga. Quando Maidanek diventerà un pacco di fogli, di carte bollate... Quando tutti, da domani, me compreso, vorremo solo girare pagina! Vivere! Vivere e basta! Si salveranno, sì. E ci guarderanno, col sorriso in faccia<sup>520</sup>.*

Όταν αντιλαμβάνεται ότι, παρά τις προσπάθειές του, δεν μπορεί πλέον να τη μεταπείσει αποφασίζει να καλέσει τον πατέρα του, ραβίνο Rab Nachman για να εμποδίσει τη δίκη. Η έκπληξή του είναι μεγάλη όταν εκείνος συναινεί, καθώς ο νεαρός θεωρεί πως μια τέτοια διαδικασία συνιστά προσβολή του Θεού, ενάντια στους ιερούς κανόνες της θρησκείας τους.

**Adek:** *Non hai nient'altro da dire? Tu... Un rabbino che offende Dio!*

**Rab Nachman:** *Offendere?*

**Adek:** *Eccome, certo! Un processo! E' contro tutti i precetti<sup>521</sup>!*

Τελικά παραμένει και ο ίδιος ο Adek στη δίκη αναλαμβάνοντας τον ρόλο του πρακτικογράφου. Προτείνει λοιπόν, για να έχει κάποιο αποτέλεσμα η όλη διαδικασία, να διεξαχθεί ψηφοφορία: να αποφασίσουν για τη ζωή ή τον θάνατο του αξιωματικού Reinhard.

**Adek:** *Propongo di mettere ai voti. Un voto a testa, tutti quanti. Non solo Mordechai e Solomon: anche io, mio padre e tu, Elga. Siamo in cinque, dispari: avremo la sentenza. Innocente o colpevole<sup>522</sup>.*

Ο μοναδικός γυναικείος ρόλος, εκείνος της Γερμανοεβραίας ηθοποιού Elga Firsch, είναι στην ουσία ο πρωταγωνιστικός ρόλος του έργου. Ο συγγραφέας ήταν ήδη σίγουρος για την επιλογή του αυτή από την πρώτη στιγμή της συγγραφής του έργου. Έβρισκε ενδιαφέρουσα την ιδέα πως -στα

---

<sup>520</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 154.

<sup>521</sup>Βλ. ό.π. σ. 163.

<sup>522</sup>Βλ. ό.π. σ. 213.

πλαίσια μιας έντονα πατριαρχικής κοινωνίας όπως η εβραϊκή- μια γυναίκα θα αναλάμβανε την πρωτοβουλία για τη δίκη. Επίσης, δεν είναι μόνο οι γυναικείες μορφές «από τις οποίες είναι γεμάτη η ιστορία του Ολοκαυτώματος, όπως οι *Anna Frank, Mary Berg, Edith Bruck, ETTY HILLESUM*» που αποτέλεσαν πηγή της έμπνευσής του. Υπήρξε καταλυτική η επίδραση μιας τυχαίας ανάγνωσης των στίχων του Primo Levi οι οποίοι αποτέλεσαν για τον Massini την τέλεια προσωπογραφία της Elga Firsch: ... *Considerate se questa è una donna /Senza capelli e senza nome /Senza più forza di ricordare /Vuoti gli occhi e freddo il grembo /Come una rana d'inverno ...*<sup>523</sup>

Είναι η ίδια εικόνα με την οποία η Elga περιγράφει τον εαυτό της την παραμονή της απελευθέρωσής της: είναι πλέον σαν νεκρή, δεν υπάρχει παρά μόνο η σκιά της.

**Elga Firsch:** *Quella donna non c'è più: Elga Firsch è morta. Coi teatri, col ghetto, con Francoforte: è sepolta, anche lei, là sotto. C'è solo la mia ombra, a Maidanek*<sup>524</sup>.

Η Elga είναι εκείνη η οποία έχει συλλάβει την ιδέα της δίκης, έχει προετοιμάσει την όλη διαδικασία, γι' αυτό και ορίζει τους κανόνες του «παιχνιδιού».

**Elga Firsch:** *Perché voglio così. Le regole di questa partita le faccio io.*

**Cap. Reinhard:** *Quale partita?*

**Elga Firsch:** *La "mia" partita. La partita di Elga Firsch nella sua ultima notte a Maidanek... Ho fatto una promessa a me stessa e voglio mantenerla. Stanotte, qui: prima di lasciare il campo*<sup>525</sup>.

Έχει επιλέξει να είναι παρών ως κατηγορούμενος μαζί με τον Θεό ο Γερμανός υπαξιωματικός των Ες Ες, Rüdolf W. Reinhard. Δίνει μεγάλη σημασία στο γεγονός ότι το όλο εγχείρημα πρέπει να παραμείνει

---

<sup>523</sup>Βλ. Massini, Stefano. "Quale Olocausto". ό.π. Πρόκειται για απόσπασμα του ποιήματος *Shemà* το οποίο γράφτηκε στις 10 Γενάρη 1946. Βλ. Levi, Primo. *Ad ora incerta*. Milano: Garzanti, 2009, σ. 17.

<sup>524</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 133.

<sup>525</sup>Βλ. ό.π. σ. 127.

επτασφράγιστο μυστικό. Τον νεαρό τον αγόρασε από τους Ρώσους στρατιώτες που κατέλαβαν το στρατόπεδο με αντάλλαγμα το χρυσό δαχτυλίδι της μητέρας της. Φυσικά δεν πρόκειται για τυχαία επιλογή: δέκα μήνες πριν ο υπαξιωματικός, μεθυσμένος σύμφωνα με τη δική του εκδοχή, την επέλεξε τυχαία από μια σειρά γυναικών, οι οποίες έψαλλαν εβραϊκούς ύμνους εμπρός από τους θαλάμους αερίων, με σκοπό να την εκτελέσει. Της είπε πως «εκείνος και ο Θεός ήταν ένα», οπότε ήταν ανώφελο να προσεύχονται και να ψάλλουν, αφού ήταν δική του η απόφαση αν θα την άφηνε να ζήσει ή θα την εκτελούσε.

**Elga Firsch:** *“Solo Dio decide chi muore e chi vive. Se ora ti uccido è il tuo Dio che lo vuole, no? Ma per farlo ha bisogno del mio fucile, ha bisogno di me: per questo io e Dio siamo una cosa sola” ...*<sup>526</sup>

Της έδωσε τόσο χρόνο ζωής όσο διαρκούσε η επωδός ενός στρατιωτικού εμβατηρίου. Όμως, μόνο εξαιτίας της εμπλοκής του όπλου -το οποίο είχε δανειστεί από έναν εκ των παρευρισκομένων στρατιωτών- δεν την εκτέλεσε. Μάλιστα, χωρίς και ο ίδιος να γνωρίζει γιατί δεν δανείστηκε ένα άλλο όπλο για να πραγματοποιήσει την αρχική του πρόθεση· όπως σχολιάζει η Elga «αυτή ήταν η απόφαση του Θεού, καταδικάστηκε να ζήσει».

**Cap. Reinhard:** *Avrei potuto ucciderti, cambiare fucile. Usare una pistola, la mia...*

**Elga Firsch:** *Ma non lo faceste.*

**Cap. Reinhard:** *Vi lasciavi andare. Non so perché: ci ho sempre pensato...*

**Elga Firsch:** *Mi toglieste dalla fila.*

**Cap. Reinhard:** *Se quel colpo era andato a vuoto, dovevate restare viva.*

**Elga Firsch:** *Fu il verdetto di Dio.*

**Cap. Reinhard:** *Volevate che vi ammazzassi?*

**Elga Firsch:** *Condannata a vivere.*

---

<sup>526</sup>BA. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 140.

**Cap. Reinhard:** *Non vi ho uccisa e vi lamentate.*

**Elga Firsch:** [...] *Fui dimenticata viva, sotto quella cappa di cielo grigio che non sai se è nuvole o fumo. Sentii fino all'ultima battuta dell'ultimo soldato, e lo vidi sparire svoltando la baracca. Poi nulla: solo io e il vento... [...]*

Silenzio.

**Cap. Reinhard:** *Vi siete salvata.*

**Elga Firsch:** *Salvata, capitano?... A Maidanek c'è chi muore morendo e chi muore "vivendo"... Ma sempre morte è. Ed io ne ho più negli occhi che cento cadaveri<sup>527</sup>.*

Η γυναίκα αυτή δεν αναζητά την εκδίκηση στο πρόσωπο του Γερμανού αξιωματικού. Δεν θεωρεί ότι αν το θύμα πάρει τη θέση του θύτη, αν οι ρόλοι αντιστραφούν, θα αποδοθεί δικαιοσύνη. Η Elga ψάχνει για απαντήσεις σχετικά με την ενοχή ή την αθωότητα του Θεού: το αν ο Θεός ήταν παρών στο Μαϊντάνεκ, αν το Ολοκαύτωμα ήταν σχέδιο δικό του.

Ο Θεός, όμως, της οφείλει απαντήσεις και για το παρελθόν, καθώς έχει μαζί Του «ανοιχτούς λογαριασμούς». Αισθάνεται ότι στάθηκε απόλυτα σκληρός μαζί της, αφού της πρόσφερε τα πάντα -πλούτη, σπουδαία καριέρα και δόξα- και της τα στέρησε τον πιο βίαιο τρόπο. Η Elga ως άλλη τραγική Francesca da Rimini από το 5<sup>ο</sup> Άσμα της δαντικής Κόλασης<sup>528</sup> θυμάται με ανείπωτη οδύνη το ευτυχισμένο παρελθόν της.

**Elga Firsch:** *Dio si è divertito con Elga Firsch. Per tutta la vita, l'ha presa in giro.*

*Le ha dato una famiglia ricca, la più ricca di Francoforte; poi le ha tolto ogni cosa,*

*l'ha piegata sui cavoli marci e l'ha messa a spalare fango. Bene: deve dirle perché!...*

*Ha fatto di Elga Firsch un'attrice: le ha dato palchi illuminati, bauli di costumi,*

*applausi a scena aperta! Ma sul più bello ha sbarrato i teatri, li ha fatti bruciare,*

*inchiodare le porte. Deve dirle perché!...*

[...]

---

<sup>527</sup>BA. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σσ. 142-143.

<sup>528</sup>*E quella a me: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria;»* IF V 121-123.

BA. Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Inferno*. Ed. Umberto Bosco, Giovanni Reggio. Milano: Le Monnier, 2002, σ. 89.

**Elga Firsch:** *Prima di lasciare Maidanek, quando farà giorno, voglio sapere se Dio è colpevole. Colpevole di Maidanek, dei treni, del ghetto. Voglio sapere se l'ha voluto. Se lui c'era, qui, nel campo, con l'aquila sul cappello*<sup>529</sup>.

Δεν αμφισβητεί την ύπαρξη του Θεού, αλλά αυτό που νοιώθει είναι μίσος. Θεωρεί ότι ο Θεός την απαρνήθηκε όταν Τον χρειαζόταν τόσο στο παρελθόν, όσο και στο παρόν.

**Elga Firsch:** *Odio Dio che si prende mio padre e non sa far altro che pulire lo Shofar... Odio Dio che sta in divisa a Maidanek, decide vita e morte, riempie le fosse, muove le manopole del gas...*<sup>530</sup>

Είναι σίγουρη για την ενοχή Του. Αν η βεβαιότητά της αυτή δεν είχε τόσο βαθιές ρίζες, δεν θα είχε ποτέ ετοιμάσει αυτήν την ακροαματική διαδικασία. Ελπίζει στην καταδίκη Του. Δεν δέχεται ούτε το τεκμήριο της αθωότητας, αφού μέσα της έχει ήδη αποφασίσει. Έχει ανάγκη από έναν ένοχο, γιατί αν σκεφτεί ότι όλα αυτά ήταν ένα τυχαίο γεγονός, η παραδοχή αυτή θα την οδηγήσει στην παραφροσύνη.

Η Elga μάχεται «με το άγριο ένστικτο των επιζώντων, εκείνων που σημαδεύτηκαν από το Λάγκερ, και φλέγονται από θυμό για μια σφαγή τόσο βάρβαρη, παράλογη, ακατανόητη, χωρίς νόημα. Γιατί κατά βάθος η λέξη κλειδί του κειμένου δεν είναι ο πόνος που προκαλεί η τραγωδία του Ολοκαυτώματος, αλλά το μη νόημα<sup>531</sup>». Η Elga λοιπόν, όπως ο και ραβίνος, ορκίζεται μεν να μην πει ψέματα, αλλά δεν κρύβει την αηδία και την περιφρόνηση που νιώθει, με αποτέλεσμα η δίκη να κινδυνεύει να ματαιωθεί.

**Elga Firsch:** *Che provo schifo. Disprezzo. E non voglio tenerli fuori: fanno parte del processo.*

[...]

---

<sup>529</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 144.

<sup>530</sup>Βλ. ό.π. σ. 160.

<sup>531</sup>Βλ. "La Contemporanea srl/Ottavia Piccolo in Processo a Dio".  
<http://www.stefanomassini.it/processo.php>.

**Elga Firsch:** *Perché? Non sarei qui se non avessi un conto aperto con Dio. E non vi avrei chiamato, mai, se non fosse che ho dentro...*

[...]

**Elga Firsch:** *La certezza, Mordechai. La certezza perfetta che è sua, tutta sua, la colpa.*

[...]

**Elga Firsch:** *E proprio questo è il punto: io non spero che sia innocente! Spero tutto il contrario.*

[...]

**Rab Nachman:** *Dio resterà innocente, fino a prova contraria.*

**Elga Firsch:** *Per voi, forse: non per me.*

**Rab Nachman:** *Fino a prova contraria!*

[...]

**Mordechai:** *Devi accettare il giuramento.*

**Elga Firsch:** *Io ho bisogno di un colpevole! Un colpevole, per tutto questo.*

[...]

**Elga Firsch:** *Non voglio pensare che è tutto un caso, Rab Nachman. Perché se è così, impazzisco... Se Dio non fosse colpevole... Se tutto questo è stato un caso: nonostante lui... Beh, allora niente avrebbe più senso. Quindi basta, Mordechai: Non posso giurare. Direi il falso<sup>532</sup>.*

Εν τέλει η λύση θα δοθεί. Η δίκη θα βασιστεί όχι στα λόγια, αλλά στις αποδείξεις, επιμένει ο ραβίνος. Η Elga εξάλλου είναι ηθοποιός, θα μπορούσε εύκολα «να τους αποπροσανατολίσει, να τους γοητεύσει και να τους πείσει» υποστηρίζει. Χρειάζονται λοιπόν αδιάσειστες αποδείξεις για να κριθεί ένοχος ο Θεός. Εκείνη συναινεί· έχει συγκεντρώσει στοιχεία τα οποία επρόκειτο να χρησιμοποιήσει ως επιβεβαίωση της καταδικαστικής απόφασης στο τέλος της ακροαματικής διαδικασίας. Τώρα, όμως, θα χρησιμεύσουν ως

---

<sup>532</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σσ. 169-170.

αποδεικτικά στοιχεία στα οποία θα στηριχθεί το κατηγορητήριο. Πρόκειται λοιπόν για κιβώτια με αποδείξεις, το περιεχόμενο των οποίων δεν είναι εύκολο να αντικρίσει κανείς παραμένοντας ψύχραιμος.

**Elga Firsch:** *Ecco: in ognuna di quelle casse stanno le prove delle mie accuse. E per guardarle ci vuole forza: ho chiuso lo stomaco per portarle qui. Spero avrete il coraggio di farvele mostrare, tutte*<sup>533</sup>.

Σύμφωνα με την Elga είναι πέντε οι λόγοι οι οποίοι δικαιολογούν απόλυτα την καταδίκη του Θεού. Θα τους αναπτύξει ξεκινώντας αρχικά από τις λιγότερο βαριές κατηγορίες και καταλήγοντας στα πιο φρικιαστικά εγκλήματα εις βάρος του εβραϊκού λαού.

**Elga Firsch:** *Un passo dopo l'altro Mordehai. Ci sono, in tutto, cinque motivi per cui vi chiedo di condannare Dio.*

[...]

**Elga Firsch:** *Saranno il cuore del processo.*

[...]

**Mordechai:** *Partirai dal minore. E da lì salirai: di gravità e di importanza.*

**Solomon:** *Giusto. Il processo entrerà nel vivo: un passo dopo l'altro*<sup>534</sup>.

Η πρώτη κατηγορία είναι ότι ο Θεός τους κατέστησε σκλάβους, αντικείμενα προς εκμετάλλευση. Η στέρηση της ελευθερίας τους είναι το πρώτο Του έγκλημα. Το αποδεικνύουν οι άπειρες καρτέλες στις οποίες καταγράφονταν με κάθε λεπτομέρεια -ονοματεπώνυμο, φωτογραφία, συνοδευτικά έγγραφα- ένας προς έναν όλοι οι κρατούμενοι.

**Elga Firsch:** *C'è una scheda per ogni schiavo. E in ogni cassetto duecento schede. Nomi, cognomi, foto, documenti.*

**Adek:** (facendo il conto) *Fanno ventottomila...*

---

<sup>533</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 174.

<sup>534</sup>Βλ. ό.π. σ. 175.



**Elga Firsch:** *Ventottomila Hulda Bauer, pittrice di Łódz. Ventottomila Mordechai Cohen che lustrano tacchi. Ventottomila schiavi ringraziano Dio perché li ha fatti liberi*<sup>535</sup>.

Στη συνέχεια κατηγορεί τον Θεό για τη στέρηση της ζωής. Η κατηγορία δεν αφορά μόνο τον βιολογικό θάνατο, αλλά και τον «καθημερινό θάνατο» που θα βίωναν οι επιζήσαντες καθ' όλη τη διάρκεια της υπόλοιπης ζωής τους<sup>536</sup>. Τον θεωρεί υπεύθυνο για όλους τους νεκρούς. Όχι μόνο για εκείνους που δολοφονήθηκαν στο Μαϊντάνεκ, αλλά τον κατηγορεί για τη μαζική σφαγή, τη γενοκτονία, αφού τους άφησε στο σκοτάδι κρατώντας κρυφό το σχέδιο της εξολόθρευσής τους. Ο χάρτης με τα στρατόπεδα συγκέντρωσης στην Ευρώπη και τους αριθμούς των νεκρών ανά στρατόπεδο αποτελούν εύγλωττη απόδειξη της μαζικής εξόντωσης των Εβραίων.

**Elga Firsch:** *Lo accuso di sterminio.*

**Mordechai:** *Sia scritto: Elga Firsch vuole Dio responsabile dei morti di Maidanek.*

**Elga Firsch:** *Non solo questo, Mordechai. Elga Firsch lo accusa di aver tenuto nascosto il piano.*

[...]

**Elga Firsch:** *Ci ha voluti all'oscuro, ha fatto in modo che morissimo senza sapere.*

*Al buio*<sup>537</sup>.

[...]

**Mordechai:** *Sobibor 200.000...*

**Solomon:** *...Belzec 560.000...*

---

<sup>535</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 179.

<sup>536</sup>Για παράδειγμα, ο Σλόμο Βενέτσια, Sonderkommando στο στρατόπεδο του Άουσβιτς, στην ερώτηση της Μπεατρίς Πρασκιέ «Τι έχει πεθάνει μέσα σας από την ακραία αυτή η εμπειρία;» απάντησε: «Η ζωή. Δεν κατάφερα να αποκτήσω μια φυσιολογική ζωή - να προσποιηθώ ότι όλα πάνε καλά, να πάω σαν όλους τους άλλους, να διασκεδάσω αμέριμος... Τα πάντα με γυρίζουν στο στρατόπεδο [...] Από το κρεματόριο δεν βγαίνει κανείς ζωντανός». Βλ. Βενέτσια, Σλόμο. *Sonderkommando. Μέσα από την κόλαση των θαλάμων αερίου*. Μτφρ. Κυριακή Χρα. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008, σ. 225.

<sup>537</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 181.

**Mordechai:** ...*Treblinka* 750.000...

**Adek:** ...*Auschwitz-Birkenau*... 1.000.000...

[...]

**Elga Firsch:** *Questa mappa è il piano di Dio, Rab Nachman. Dopo gli schiavi, i cadaveri*<sup>538</sup>.

Η τρίτη κατηγορία αφορά την εμπορική εκμετάλλευση της ζωής και του θανάτου, των ζωντανών και των νεκρών. Σύμφωνα με το κατηγορητήριο ο Θεός επέτρεψε και αυτήν την αθλιότητα. Το γραφειοκρατικό σύστημα των στρατοπέδων συγκέντρωσης έχει καταγράψει τα πάντα: την τιμή των κρατουμένων ανάλογα με την ηλικία, αλλά και την κοστολόγηση των μαλλιών, των δοντιών, των οστών ως και του δέρματος των νεκρών. Οι λεπτομέρειες είναι τόσο ανατριχιαστικές, ώστε οι παρευρισκόμενοι Solomon και Mordechai με μεγάλη δυσκολία μπορούν να τις ακούσουν. (Προφανώς παρόμοια είναι και τα συναισθήματα των θεατών στην πλατεία του θεάτρου.) Ο Γερμανός υπαξιωματικός επιβεβαιώνει τα στοιχεία. Η συγκεκριμένη κατηγορία είναι περισσότερο φρικτή από τη σκλαβιά ή το θάνατο. Το έγκλημα αυτό συνιστά τη χειρόστη μορφή προσβολής ενός νεκρού<sup>539</sup>. Ο τρόπος με τον οποίο η Elga παραθέτει τις κατηγορίες συνιστά ενός είδος διαβάθμισης. Μία κλίμακα η οποία οδηγεί -όπως προαναφέρθηκε- σε εκείνα τα οποία θεωρεί ως τα σοβαρότερα εγκλήματα του Θεού. Μια τέτοια κλιμάκωση είναι συνήθης στη διεξαγωγή ακροαματικών διαδικασιών

---

<sup>538</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σσ. 187-188.

<sup>539</sup>Ας αναλογιστούμε πως οι αρχαίοι αφαιρούσαν μεν τα όπλα από τους νεκρούς αντιπάλους τους στο πεδίο της μάχης, αλλά η ατίμωση της σορού συνιστούσε μέγιστη ύβρη. Για παράδειγμα, αποτέλεσε μεγάλη ασέβεια ο τρόπος με τον οποίο ο Αχιλλέας μεταχειρίστηκε το σώμα του νεκρού Έκτορα· τρύπησε το πίσω μέρος των ποδιών του και περνώντας δερμάτινα λουριά τον έδεσε στο άρμα του, αφήνοντας το κεφάλι του να σέρνεται στη γη.

Βλ. Ομήρου, *Ιλιάδα*, Ραψωδία Χ 395-398: «Ἡ ῥά, καὶ Ἴκτορα δῖον ἀεικέα μῆδετο ἔργα. / ἀμφοτέρων μετόπισθε ποδῶν τέτρηνε τένοντε ἐς σφυρὸν ἐκ πτέρνης, βοέους δ' ἐξήπτεν ἱμάντας, / ἐκ δίφροιο δ' ἔδησε, κάρη δ' ἔλκεσθαι ἔασεν»

<http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/OMHROS-ILIADA/ARXAI0/ILIADA.htm>

στο δικαστήριο· στα πλαίσια του συγκεκριμένου θεατρικού έργου συμβάλλει στην κορύφωση της δραματικής έντασης.

**Elga Firsch:** *Mercato ebraico. Ci comprano a vagoni. (a Reinhard) Allora? Quanto vale Adek?*

**Cap. Reinhard:** *Età?*

**Adek:** *Trenta.*

**Cap. Reinhard:** *Genitori ebrei? Sia padre che madre?*

**Adek:** *Sì.*

**Cap. Reinhard:** *Quaranta marchi<sup>540</sup>.*

[...]

**Elga Firsch:** *(apre un sacco dopo l'altro, rovesciandoli a terra) Capelli umani: sessanta marchi al chilo! Ottimi per foderare scarpe, divise, divani! Se unito in fasci dà splendidi nastri.*

**Solomon:** *E' necessario?*

**Elga Firsch:** *Tre chili di denti: novanta marchi! Somigliano all'avorio, perfetti per piccole statue, gingilli, soprammobili, giocattoli<sup>541</sup>!*

**Mordechai:** *Può bastare...*

**Elga Firsch:** *Pelle umana, si vende a rotoli: venti marchi l'uno! Ci fanno lampadari, tele per dipinti! Messa in tirare è una guaina perfetta. Copre le sedie, i mobili: qualità eccellente, garantisce il Reich<sup>542</sup>!*

---

<sup>540</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 191.

<sup>541</sup>Όσον αφορά το στρατόπεδο του Αουσβιτς, τα μαλλιά των κρατουμένων τα πωλούσαν σε επιχειρήσεις που παρήγαγαν υφάσματα, ενώ τα χρυσά δόντια τους τα έλιωναν σε ένα μικρό δωμάτιο του Κρεματορίου ΙΙΙ· στη συνέχεια ο χρυσός στέλνονταν στο Βερολίνο. Βλ. το άρθρο του Μαρτσέλλο Πετσέτι, "Το Ολοκαύτωμα, το Άουσβιτς και το Sonderkommando." στο επίμετρο του βιβλίου *Sonderkommando* του Σλόμο Βενέτσια. ό.π. σσ. 256-7, σημ. 26.

Η Annette Wiewiorka σημειώνει ότι η σοβιετική επιτροπή κατέγραψε 7.000 κιλά μαλλιά στις αποθήκες, τα οποία είχαν συσκευαστεί σε χάρτινους σάκους· οι Γερμανοί επιχειρηματίες πλήρωναν μισό μάρκο για κάθε κιλό. Βλ. το κεφάλαιο *Από τον «Καναδά» στους «χρυσοθήρες»* στο Wiewiorka, Annette. *Αουσβιτς, 60 χρόνια μετά*. ό.π. σ. 144.

<sup>542</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 192.

Σύμφωνα με το κατηγορητήριο η Elga -μιλώντας εκ μέρους πολλών- διατυπώνει μια εξίσου βαριά κατηγορία: Ο Θεός τους πρόδωσε, τους άφησε να ελπίζουν μάταια, δεν κράτησε τις υποσχέσεις Του.

**Elga Firsch:** *Vi ho detto che ci ha fatti schiavi, ci ha massacrati. E venduti, anche. Ora aggiungo che ci ha illusi, Solomon. Accuso Dio di averci traditi, beffati. Di averci fatto sperare, invano.*

**Solomon:** *L'accusa è grave.*

**Elga Firsch:** *Dio non ha mantenuto le promesse: ha spezzato i patti<sup>543</sup>. E parlo a nome di molti, moltissimi. Migliaia<sup>544</sup>.*

Οι υπόλοιποι της αρνούνται αυτό το δικαίωμα· δεν μπορεί να μιλήσει παρά μόνο για τον εαυτό της, καθώς δεν έχει τη δυνατότητα να φέρει ως αποδείξεις στη δίκη τις φωνές των άλλων.

**Rab Nachman:** *Non si può accettare.*

**Mordechai:** *Perché Rab Nachman?*

**Rab Nachman:** *Perché la sua voce è di ELGA FIRSCH: solo di Elga Firsch, non di altri.*

[...]

**Rab Nachman:** *Non puoi portare qui dentro le voci del campo<sup>545</sup>.*

Εκείνη όμως παρουσιάζει ως αποδεικτικά στοιχεία τις επιστολές των κρατουμένων οι οποίες δεν έφυγαν ποτέ από το στρατόπεδο. Το «δικαίωμά»

---

<sup>543</sup>Σύμφωνα με το κατηγορητήριο ο Θεός δεν κράτησε τις υποσχέσεις τις οποίες -όπως αναφέρει η Γένεσις- έδωσε στον Αβραάμ: γη για να κατοικήσουν αυτός και οι απόγονοί του, οι οποίοι θα είναι αναρίθμητοι όπως η άμμος της γης και τα αστέρια του ουρανού, καθώς επίσης και προστασία. Αντιθέτως, τους οδήγησε σε νέα υποδούλωση και γενοκτονία.

(Γένεσις 13, 15-16) [...] *ὅτι πᾶσαν τὴν γῆν, ἣν σὺ ὄραξ, σοὶ δώσω αὐτὴν καὶ τῷ σπέρματί σου ἕως αἰῶνος. [...] καὶ ποιήσω τὸ σπέρμα σου ὡς τὴν ἄμμον τῆς γῆς· εἰ δύναται τις ἐξαριθμηῆσαι τὴν ἄμμον τῆς γῆς, καὶ τὸ σπέρμα σου ἐξαριθμηθήσεται.*

Βλ. <http://www.myriobiblos.gr/bible/ot/chapter.asp?book=1&page=13>

(Γένεσις 15, 14) [...] *τὸ δὲ ἔθνος, ᾧ ἐὰν δουλεύσωσι, κρινῶ ἐγώ·*

(Γένεσις 15, 1) [...] *μὴ φοβοῦ Αβραμ, ἐγὼ ὑπερασπίζω σου· ὁ μισθός σου πολὺς ἔσται σφόδρα.*

(Γένεσις 15, 5) [...] *ἐξήγαγε δὲ αὐτὸν ἔξω καὶ εἶπεν αὐτῷ· ἀνάβλεψον δὴ εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἀρίθμησον τοὺς ἀστέρας, εἰ δυνήσῃ ἐξαριθμηῆσαι αὐτούς. καὶ εἶπεν· οὕτως ἔσται τὸ σπέρμα σου.*

Βλ. <http://www.myriobiblos.gr/bible/ot/chapter.asp?book=1&page=15>

<sup>544</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 194.

<sup>545</sup>Βλ. ό.π. σ. 195.

τους για αλληλογραφία ήταν απλώς μια εσωτερική διαταγή, μια απάτη για να κρατούν τους έγκλειστους υπό έλεγχο. Αυτή είναι η κυνική παραδοχή του υπαξιωματικού Reinhard.

**Cap. Reinhard:** *Era utile, d'accordo? Chi scrive sta là, fermo: sotto controllo. Non va a giro: non ficca il naso. Chi scrive pensa a scrivere, basta: non crea problemi*<sup>546</sup>.

Η Elga με την ανάγνωση κάποιας από τις επιστολές ενισχύει την άποψη πως πολλοί από τους κρατούμενους στο στρατόπεδο συγκέντρωσης θεωρούν ότι ο Θεός τους πρόδωσε, τους εγκατέλειψε.

**Elga Firsch:** *Ne ho lette a decine. Inchiodano Dio. Chiedono che fine ha fatto, dov'è finito, perché non risponde. Ecco: se volete sono qui, guardatele*<sup>547</sup>.

Τελειώνοντας την αγόρευσή της η Elga παρουσιάζει τη μεγαλύτερη από τις κατηγορίες της. Ο άνθρωπος, ο οποίος δημιουργήθηκε κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση του Θεού, στερήθηκε κάθε είδους αξιοπρέπεια.

**Elga Firsch:** *L'uomo fatto come Dio! Messo al mondo, perché respiri, perché viva... Come lui: a sua immagine e somiglianza. Dio ci fatti come un ritratto.*

[...]

**Elga Firsch:** *Ci ha tolto ogni umanità, ogni rispetto. La dignità? Azzerata*<sup>548</sup>.

Αναφέρεται στα απάνθρωπα, τα πέρα από κάθε όριο πειράματα, στα οποία οι «γιατροί» του στρατοπέδου χρησιμοποιούσαν τους κρατούμενους ως πειραματόζωα<sup>549</sup>. Έμμεσα λοιπόν επλήγη και η ίδια η εικόνα του Δημιουργού. Η Elga αναρωτιέται λοιπόν αν ο Θεός βρισκόταν εκεί στο «αναρρωτήριο» ως σιωπηλός συνένοχος. Αν ήταν όμως απών, τότε πού βρισκόταν; Η μαχητικότητα με την οποία η Elga Firsch υπερασπίστηκε τις

---

<sup>546</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 197.

<sup>547</sup>Βλ. ό.π. σ. 199.

<sup>548</sup>Βλ. ό.π. σ. 203.

<sup>549</sup>Πρόκειται για τα «*Versuchepersonen*» (VP), τα «ανθρώπινα πειραματόζωα». Βλ. Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. ό.π. σσ. 238-246.

θέσεις της «ήταν κατά βάθος η δίψα της να δημοσιοποιήσει την προσωπική της οργή<sup>550</sup>».

**Elga Firsch:** [...] *Ora non avete scelta, Rab Nachman: dovrete dirmi se Dio c'era o non c'era al Padiglione 17. Perché se c'era... allora è complice. Il peggiore: quello che sta nell'angolo, zitto, muto, fermo... Se invece non c'era vi chiedo: dov'è che sta<sup>551</sup>?*

Τα άλλα δύο πρόσωπα που λαμβάνουν μέρος στη διαδικασία είναι οι Solomon Borowitz και Mordechai Cohen, μέλη της Εβραϊκής Κοινότητας της Φραγκφούρτης, οι οποίοι ελπίζουν στην αθώωση του Θεού. Οι Borowitz και Cohen αντιπροσωπεύουν τη θρησκευτική παράδοση του λαού τους και ταυτόχρονα εκείνους στους οποίους η Shoah δεν στάθηκε ικανή και να κλονίσει την πίστη στον Θεό των προγόνων τους. Τους προσκάλεσε η Elga Firsch να παραστούν στη δίκη, διότι τους θεωρεί δίκαιους και τους εμπιστεύεται. Γνωρίζουν καλά τις Γραφές, αλλά ταυτόχρονα και το Μαϊντάνεκ. Θα είναι αυτοί που θα εκδώσουν την ετυμηγορία. Όπως οι ίδιοι δηλώνουν δεν ήταν εύκολο να πειστούν· δέχτηκαν να συμμετάσχουν μόνο αφού είδαν τους καταλόγους με τα ονόματα των κρατουμένων, τα αρχεία του προσκλητηρίου τα οποία αποδείκνυαν πως ημέρα με την ημέρα οι ζωντανοί όλο και λιγόστευαν.

**Elga Firsch:** *Solomon e Mordechai sono uomini giusti, di cui mi fido. Conoscono le Scritture ma hanno anche conosciuto Maidanek. Per questo gli ho chiesto di venire, di ascoltare, di capire, e... dare il verdetto.*

**Mordechai:** *Elga ci ha dovuto convincere, non le è stato facile.*

**Solomon:** *Abbiamo deciso dopo aver visto gli elenchi.*

[...]

**Mordechai:** *Duecento pagine.*

**Solomon:** *Ventimilaseicento nomi.*

---

<sup>550</sup>Βλ. Massini, Stefano. «Quale Olocausto». ό.π.

<sup>551</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σσ. 206-207.

**Mordechai:** *Borowitz e Cohen stanno in fila fra i Löwy, i Rosenthal, i Bauer, i Frankel, i Webber...*

[...]

**Mordechai:** *Quei fogli sono pieni di nomi cancellati: eliminati, tolti*<sup>552</sup>.

Γνωρίζουν πολύ καλά πως αυτή η δίκη αφορά όχι μόνο τους παρόντες, τους ζωντανούς, αλλά και τους νεκρούς του στρατοπέδου. Γι' αυτόν τον λόγο σκορπίζουν στον χώρο τη στάχτη τους, τη στάχτη που συνέλεξαν γύρω από τα κρεματόρια· με αυτόν τον τρόπο παρίστανται συμβολικά και εκείνοι στην ακροαματική διαδικασία.

**Mordechai:** *Ora gettiamo in aria questa cenere perché i morti di Maidanek assistano al processo. E' per loro che lo teniamo*<sup>553</sup>.

Η ανταπόκρισή τους δεν συνιστά όμως απλή συναίνεση στην επιθυμία της Elga, αφού με δική τους πρωτοβουλία έχουν ειδοποιήσει και τον ραβίνο Nachman ως συνήγορο υπεράσπισης του Θεού. Κάποιος θα πρέπει να δώσει απαντήσεις απέναντι στα δικά της επιχειρήματα. Ο αντίλογος είναι απαραίτητος, μέσα στη σιωπή δεν μπορεί να υπάρξει δίκη· η σιωπή του στρατοπέδου είναι αβάσταχτη, είναι ανίκητη.

**Solomon:** *A risponderti, se necessario.*

**Mordechai:** *L'hai detto tu stessa: il silenzio di Maidanek è come un muro, più di un muro.*

**Solomon:** *Ed è vero: col silenzio non si combatte, perché si è sconfitti sempre.*

**Mordechai:** *Non si può fare un processo al silenzio.*

[...]

**Solomon:** *Solo così il processo sarà valido, Elga: valido per tutti*<sup>554</sup>!

Από τη στιγμή που έχουν αποδεχτεί τη συμμετοχή τους στη διαδικασία έχουν πλήρη συνείδηση της σπουδαιότητας του εγχειρήματος.

---

<sup>552</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σσ. 147-148.

<sup>553</sup>Βλ. ό.π. σ. 149.

<sup>554</sup>Βλ. ό.π. σ. 157.

Αυτή η νύχτα είναι διαφορετική από τις άλλες, γιατί θέλουν τον Θεό παρόντα, εκεί, στο μέρος εκείνο που ο θάνατος αναδείχθηκε νικητής και κυρίαρχος.

**Solomon:** *Adek, sulla prima pagina vogliamo che tu scriva l'inizio del rito di Pesach... "Ma mishtana ha-layla ha-zé?"... "Perché questa notte è diversa da tutte le altre?" Perché stanotte, come in Egitto, noi vogliamo che l'Eterno non giri la testa.*

**Mordechai:** *Vogliamo che sia qui, dove la morte ha vinto*<sup>555</sup>.

Κατά τη διάρκεια της ακροαματικής διαδικασίας οι δύο άνδρες αγωνιούν για την έκβασή της. Καθώς η Elga εξαπολύει ένα δριμύ κατηγορώ, πιέζουν τον ραβίνο για μια πιο αποτελεσματική υπερασπιστική γραμμή. Θα τον θεωρήσουν υπαίτιο για την τυχόν καταδίκη Του.

**Mordechai:** *Voi siete qui per difendere Dio, Rab Nachman! Per questo vi abbiamo chiamato*<sup>556</sup>!

[...]

**Solomon:** *Le accuse sono sempre più gravi: se non parlate ora...*

**Rab Nachman:** *La quarta accusa, Elga.*

**Solomon:** *Stiamo sentendo solo accuse! Solo accuse, Rab Nachman!*

**Rab Nachman:** *La quarta accusa!*

**Solomon:** *Se non parlerete, Dio sarà condannato.*

**Mordechai:** *E la colpa sarà vostra*<sup>557</sup>!

Μετά την αγόρευση του ραβίνου, και καθώς η διαδικασία πλησιάζει προς το τέλος της, θεωρούν πως η δίκη δεν μπορεί να ολοκληρωθεί· αμφισβητούν την ίδια την ουσία της, αφού τελικά δεν είναι σαφές ποιος είναι ο κατηγορούμενος: «Ο Θεός; Ο άνθρωπος; Το Ράιχ; Ποιος;» Αρνούνται λοιπόν να εκδώσουν ετυμηγορία, κι έτσι αναπόφευκτα αυτή η δίκη θα μείνει

---

<sup>555</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 163.

<sup>556</sup>Βλ. ό.π. σ. 189.

<sup>557</sup>Βλ. ό.π. σ. 194.



ανολοκλήρωτη. Με βάση το ίδιο σκεπτικό αρνούνται αρχικά και την πρόταση του Adek για ψηφοφορία. Επίσης αρνούνται να εκδώσουν και οποιαδήποτε απόφαση ζωής ή θανάτου για τον Γερμανό υπαξιωματικό, αφού θεωρούν ότι στην αρχή της διαδικασίας δεν διατυπώθηκε με σαφήνεια η άποψη ότι υπάρχει σύνδεση ανάμεσα στη δική του μοίρα και στην καταδίκη ή την αθώωση του Θεού.

Ένα πρόσωπο πολύ σημαντικό για την έκβαση της δίκης αποτελεί ο ραβίνος Nachman. Είναι παλιός γνώριμος της Elga, και αυτή τους η γνωριμία είναι η αιτία για την οποία εκείνη δεν είχε καμία πρόθεση τον καλέσει να παραστεί στη δίκη, αλλά αντίθετα προσπάθησε να αποκρούσει το γεγονός. Τον είχε επισκεφτεί στη Συναγωγή, πολλά χρόνια πριν, όταν εκείνος ήταν νεαρός ραβίνος· συντετριμμένη από τον θάνατο του πατέρα της, οργισμένη με τον Θεό, αναζητούσε απαντήσεις. Καθώς δεν τις έλαβε -τουλάχιστον με τέτοιο τρόπο, ώστε να την ικανοποιούν και να απαλύνουν τη θλίψη της- ο ραβίνος έγινε έκτοτε το σύμβολο της άρνησης του Θεού, και το βλέμμα του αντιπροσώπευε για την Elga το αδιάφορο και απόμακρο θεϊκό βλέμμα.

**Elga Firsch:** *In tutto questo tempo, per me, siete stato il rifiuto di Dio. Il suo girarsi dall'altra parte senza guardarmi. Il vostro sguardo di quella notte... è stato per me lo sguardo di Dio: indifferente, lontano, assurdo*<sup>558</sup>.

Ο ραβίνος Nachman περίμενε ως την τελευταία στιγμή πρόσκληση για τη συμμετοχή του στη δίκη. Δεν του φαίνεται παράξενη ή παράλογη η όλη διαδικασία, αφού, αντικρούοντας τα επιχειρήματα του γιου του, επισημαίνει πως «είναι 5.700 χρόνια που οι Εβραίοι δικάζουν τον Θεό, 5.700 χρόνια που ουρλιάζουν εναντίον του! [...] οι Εβραίοι 5.700 χρόνια ζουν τα δικά τους Λάγκερ: παντού! Εκτοπισμένοι, εξόριστοι, δολοφονημένοι. [...] Είναι αιώνες τώρα που ο Εβραίος κραυγάζει. Αιώνες που δεν υποχωρεί: θέλει να μάθει. [...] Γι' αυτό η ιστορία των Εβραίων είναι λίγο πολύ η ιστορία όλων των ανθρώπων

---

<sup>558</sup>BA. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 160.

[...]» Και καταλήγει: «Όσο θα υπάρχει έστω και ένα Μαϊντάνεκ πάνω στη γη, κατά κάποιο τρόπο ο Θεός θα δικάζεται [...]»

**Rab Nachman:** *Sono cinquemila e settecento anni che gli ebrei fanno a Dio il processo, Adek. Cinquemila e settecento anni che gli urlano contro! Da Canaan, dall'Egitto, dall'Eufrate! Dalla Spagna, dalla Russia ed ora la Germania... Abramo, Mosè, Efraim, Manasse: tutti hanno avuto la loro Maidanek. Anche Elia visse il Terzo Reich! E Amos, e Nathan, e Osea! Cinquemila e settecento anni che gli ebrei vivono lager: dovunque! Deportati, esiliati, uccisi! Il Grande Tempio distrutto, bruciato, fatto a pezzi!... Sono secoli che l'ebreo grida. E da secoli non si arrende: vuole sapere. Sapere, Adek!... Per questo la storia degli ebrei è un po' la storia di tutti gli uomini. Non c'è un solo uomo sulla terra che non si scagli – una volta – contro Dio. E vorrebbe picchiarlo, Adek, come Elga quella notte a Francoforte. Prenderlo a schiaffi purché parli, purché dica, purché la smetta di star zitto!... Il processo a Dio non comincia adesso: non si è mai interrotto, da cinquemila anni. Noi siamo solo gli ultimi: altri seguiranno. Ieri dal Mar Rosso, oggi da Maidanek... e domani, forse... Chissà.*

[...]

**Rab Nachman:** *Finché esisterà una sola Maidanek sulla faccia della terra, Dio in qualche modo sarà sotto processo. [...]*<sup>559</sup>

Ο ραβίνος λοιπόν -όπως προαναφέρθηκε- θα αναλάβει το ρόλο της υπεράσπισης του Θεού. Έχει να αντιμετωπίσει τις βαριές κατηγορίες της Elga, αντλώντας επιχειρήματα από τα ιερά βιβλία· προσπαθεί να δώσει απαντήσεις οι οποίες συχνά δεν είναι πειστικές ούτε γι' αυτόν τον ίδιο. Στην κατηγορία ότι ο Θεός τους κατέστησε σκλάβους απάντησε ότι ο Θεός τους δοκιμάζει, αλλά το επιχείρημά του δεν κρίνεται επαρκές και αποτελεσματικό.

---

<sup>559</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 162.

**Rab Nachman:** *Per tutti gli uomini il giorno inizia con l'alba, al mattino. Ma per gli ebrei comincia la sera, quando il sole muore. Niente è per caso: la notte prima del giorno, il buio prima della luce... Il dolore prima del sorriso. Dio ci mette alla prova, da sempre...*

[...]

**Rab Nachman:** *Vorrei avere un'altra risposta, Elga. La vorrei avere, per te e per me... Ma per quanto la cerchi, non ce l'ho ancora<sup>560</sup>.*

Όταν η Elga παρουσιάζει τον χάρτη με τα στρατόπεδα συγκέντρωσης είναι η στιγμή κατά την οποία και ο ίδιος κλονίζεται. Είναι το σημάδι της καταστροφής του Θεού, της ήττας Του, της απουσίας Του. Δεν μπορεί να μην το παραδεχτεί. Όσο οι κατηγορίες βαραίνουν τόσο δυσχερέστερη καθίσταται η θέση του ως συνηγόρου υπεράσπισης. Όταν μάλιστα γίνεται λόγος για το εμπόριο όχι μόνο των ζωντανών κρατουμένων, αλλά των σορών, ο ραβίνος αδυνατεί να παραθέσει κάποιο υπερασπιστικό επιχείρημα, παρά τις έντονες αντιδράσεις των Borowitz και Cohen.

**Rab Nachman:** *Questa carta è la rovina di Dio, la sua sconfitta.*

**Elga Firsch:** *Lo riconoscete!*

**Rab Nachman:** *Lo riconosco... Mi chiedo dove sia<sup>561</sup>.*

Η ανάγνωση των επιστολών των κρατουμένων είναι η στιγμή κατά την οποία ο Rab Nachman αντικρούει την κατηγορο χρησιμοποιώντας ένα μέρος από τα δικά της τεκμήρια: ανάμεσα στα γράμματα που διαβάστηκαν υπάρχουν και οι μαρτυρίες εκείνων οι οποίοι αναγνωρίζουν την ύπαρξη του Θεού ακόμη και μέσα στη φρίκη και την αθλιότητα του στρατοπέδου ή τον έχουν ανάγκη για να μπορέσουν να επιζήσουν.

**Rab Nachman:** *... "Questo campo è pieno di morte, di dolore, di paura. E quindi, Klaus, è pieno di Dio... [...] Lo trovi qui: nella merda."...*<sup>562</sup>

---

<sup>560</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σσ. 179-180.

<sup>561</sup>Βλ. ό.π. σ. 189.

<sup>562</sup>Βλ. ό.π. σ. 200.

[...]

**Rab Nachman:** ... *“Ti guardi intorno. Pensi che se l’uomo scende così in basso, Dio deve esserci per forza: all’opposto. [...] Questo è il mio Kiddush hashem<sup>563</sup>: ho bisogno di Dio per non morire.”* (chiude la lettera)<sup>564</sup>

Στα πλαίσια της τελευταίας, αλλά και πιο σκληρής κατηγορίας, εκείνης που αφορά τα πειράματα σε ανθρώπους, στο άκουσμα των τραγικών λεπτομερειών, ο ραβίνος μόλις που καταφέρνει να ψελλίσει πως «ο Θεός τιμωρεί το κακό».

**Rab Nachman:** (con poca voce, quasi a se stesso) *Dio punisce il male*<sup>565</sup>.

Καθώς στη συνέχεια καλείται να απαντήσει στην Elga αν ο Θεός ήταν παρών κατά τη διάρκεια των πειραμάτων, η απάντηση που δίνει είναι καταφατική, αλλά όχι με τον τρόπο που εκείνη νομίζει. Μέσα από μια εξαιρετική στιχομυθία ερωτήσεων και απαντήσεων ο ραβίνος οδηγεί τον Γερμανό υπαξιωματικό να παραδεχτεί ότι -σύμφωνα με τη ναζιστική κοσμοθεωρία- οι Γερμανοί ως μέλη της «άριας φυλής» είναι προορισμένοι να γίνουν Θεοί!

**Rab Nachman:** *Finché sarete i soli...*

**Cap. Reinhard:** *Eterni!*

**Rab Nachman:** *Onnipotenti...*

**Cap. Reinhard:** *Infallibili!*

**Rab Nachman:** *Altissimi...*

**Cap. Reinhard:** *Unici!*

**Rab Nachman:** *Dio!*

---

<sup>563</sup>Ο όρος «Kiddush Hashem» προέρχεται από τη ραβινική Γραμματεία και αναφέρεται στον καθαγιασμό του Ονόματος (του Θεού). Παρόλο που δεν εμφανίζεται στην εβραϊκή Βίβλο, ο όρος αυτός αναφέρεται σε μια από τις σημαντικότερες πτυχές της εβραϊκής θρησκείας, για την οποία σημαντική έμμεση μνεία υπάρχει στο Λευιτικόν 22, 32: *καὶ οὐ βεβηλώσετε τὸ ὄνομα τοῦ ἁγίου, καὶ ἁγιασθήσομαι ἐν μέσῳ τῶν νιῶν Ἰσραήλ· ἐγὼ Κύριος ὁ ἁγιάζων ὑμᾶς...*

Βλ. <http://eteacherbiblical.com/articles/kiddush-hashem>

και <http://www.myriobiblos.gr/bible/ot/chapter.asp?book=1&page=13>

<sup>564</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 201.

<sup>565</sup>Βλ. ό.π. σ. 206.

**Cap. Reinhard: Dio<sup>566</sup>!**

Με τον τρόπο αυτό καταφέρνει στην ουσία να θέσει σε αμφισβήτηση το περιεχόμενο αυτής της δίκης, τουλάχιστον όπως το είχε σχεδιάσει η Elga Firsch. Ένα νέο ερώτημα έρχεται πλέον στην επιφάνεια: Τί συνέβη τελικά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης; ο Θεός στράφηκε ενάντια τον άνθρωπο ή ο άνθρωπος ενάντια στον Θεό; Για ποιον θα πρέπει να εκδοθεί απόφαση; Για τον Θεό ή για εκείνους που θέλησαν να γίνουν Θεοί; Σύμφωνα με τον ραβίνο ο Θεός δεν είναι ένοχος, αλλά αντίθετα είναι το πρώτο θύμα των στρατοπέδων συγκέντρωσης.

Με βάση τον προβληματισμό που εκφράζει η αγόρευση του ραβίνου, ο γιος του Adek επιχειρηματολογεί υπέρ της ψηφοφορίας με την οποία θα αποφασιστεί η τύχη του υπαξιωματικού Reinhard. Αν ο Θεός είναι ένοχος τότε ο Γερμανός θα πρέπει να αφεθεί ελεύθερος, αφού δεν ήταν τίποτα άλλο παρά ένα εκτελεστικό όργανο. Αν ο Θεός είναι αθώος τότε δεν θα πρέπει να υπάρξει κανένα έλεος για εκείνον που Τον σκότωσε για να πάρει τη θέση και τους έκανε να Τον μισήσουν τόσο πολύ ώστε να Τον δικάσουν.

**Adek:** *E qui vi sbagliate, Mordechai! Dobbiamo giudicare. Perché se Dio veramente è colpevole... allora è chiaro che il capitano Reinhard non ha nessun ruolo. Dio se ne è servito, come un burattino: l'ha solo usato per il suo massacro. Hitler, Himmler, Goebbels, tutto il Terzo Reich: erano solo la maschera di Dio. Quindi se Dio è colpevole, Reinhard è libero. Lo dico io che pagherei per fargli la festa!... (fissa Rab Nachman) Ma se invece Dio è innocente, come vuole mio padre... In quel caso... nessuna pietà per chi ha cercato di... uccidere Dio. Per chi ha pensato di prenderne il posto. (fissando il capitano Reinhard) Nessuna pietà per chi ci ha fatto odiare Dio, fino a fargli il processo<sup>567</sup>.*

Τελικά η Elga Firsch αφήνει τον ίδιο τον Θεό να αποφασίσει: ψηφίζοντας «λευκό» σκοπεύει να χρησιμοποιήσει -επαναλαμβάνοντας

---

<sup>566</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 211.

<sup>567</sup>Βλ. ό.π. σ. 215.

ακριβώς τη διαδικασία της δικής εκτέλεσης λίγους μήνες πριν- τον υπαξιωματικό ως κριτήριο της αθωότητας ή της ενοχής του Θεού. Όπως τότε Εκείνος αποφάσισε για τη δική της ζωή -αφού το όπλο δεν εκφυροσκορότησε- το ίδιο θα πρέπει να πράξει και τώρα για τον υπαξιωματικό Reinhard. Η Elga Firsch κρατάει το πιστόλι: «κατηγορεί τον Θεό, αλλά δεν μπορεί να αρνηθεί την ύπαρξή του και καταλήγει στο να του αναθέτει μια ετυμηγορία· τώρα γίνεται αυτή με τη σειρά της όργανο της δικής Του θέλησης<sup>568</sup>».

**Elga Firsch:** *Ho deciso che la sentenza la darà Dio. Dio stesso, sì: in prima persona. Sarà lui a dirci se è colpevole. E sarà lui a decidere di Scharführer Reinhard.*

[...]

Elga tira fuori di tasca la pistola del capitano Reinhard<sup>569</sup>.

**Elga Firsch:** *Anche adesso Dio darà il verdetto. Lo darà per voi, capitano, e per il mio processo. Adek ha ragione: se Dio è colpevole non morirete, se è innocente addio...<sup>570</sup>*

Όπως εξομολογείται ο συγγραφέας, διαβάζοντας ολοκληρωμένο το κείμενό του, αισθάνθηκε πως δεν ανταποκρινόταν στον αρχικό σκοπό του, αφού η επιθυμία του να γράψει μια «αναζήτηση της αλήθειας» δεν κατέληγε σε κάποιο συμπέρασμα. Ο διάλογος οδηγούσε σε αποτυχία, χωρίς κάποια απάντηση και οι χαρακτήρες -τους οποίους είχε δημιουργήσει για να του δώσουν μια απάντηση- του την αρνούσαν. Στη συνέχεια, όμως, σκέφτηκε πως ίσως η απάντηση είναι απλώς μια ψευδαίσθηση, και πως η απουσία βεβαιότητας είναι εν γένει η πραγματική κατάσταση στην οποία βρίσκεται, παρά τη θέλησή του, ο άνθρωπος. Μετά από μία ακόμη ανάγνωση του

---

<sup>568</sup>Βλ. "Processo a Dio di Stefano Massini / Regia di Sergio Fantoni". 2015.

[http://www.teatroteatro.it/recensioni\\_dettaglio.aspx?uart=764](http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=764)

<sup>569</sup>Βλ. Massini, Stefano. *Quattro storie*. ό.π. σ. 217.

<sup>570</sup>Βλ. ό.π. σ. 218.

κειμένου κατέληξε στο συμπέρασμα ότι «ίσως η δίκη δεν ήταν η κατάκτηση μιας ετυμολογίας, αλλά το θάρρος να θέσει κανείς ερωτήματα. Μόνο αυτό<sup>571</sup>».

Όχι μόνο η «ενοχή» ή η «αθωότητα» του Θεού, αλλά και η σχέση του ανθρώπου με Εκείνον μετά την τραγική εμπειρία του Άουσβιτς αποτελεί επίσης μια ιδιαίτερα σημαντική πτυχή του έργου. Δεν πρέπει βέβαια να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι το Άουσβιτς προκάλεσε βαθύ ρήγμα ανάμεσα στον πάσχοντα άνθρωπο και στον Δημιουργό του. Οι ναζιστικές θηριωδίες αναπόφευκτα οδήγησαν σε νέες φιλοσοφικές και θεολογικές αναζητήσεις με σκοπό την εξεύρεση απαντήσεων για την «έννοια του Θεού μετά το Άουσβιτς». Αυτός μάλιστα και είναι ο τίτλος του δοκιμίου του Γερμανοεβραίου φιλοσόφου Hans Jonas, ο οποίος διερωτάται για το ρόλο, τη στάση και τη θέση του Θεού την περίοδο της εβραϊκής γενοκτονίας. Ο φιλόσοφος καταλήγει στο συμπέρασμα πως δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε μεν την καλοσύνη του Θεού, αλλά η ύπαρξη του Κακού στον κόσμο, οφείλεται στο ότι ο Θεός δεν είναι παντοδύναμος. Διαφορετικά η συνύπαρξη αυτών των δύο χαρακτηριστικών του -καλοσύνης και παντοδυναμίας- θα τον καθιστούσε ακατανόητο, καθώς στο πλαίσιο των συγκεκριμένων γεγονότων δημιουργούν μια ισχυρή αντίφαση, ένα οξύμωρο σχήμα<sup>572</sup>. Ο Θεός δεν επενέβη με τρόπο θαυματουργικό, όταν κατ' εικόνα και καθ' ομοίωση δημιουργήματά Του διέπραξαν πρωτοφανούς αγριότητας εγκλήματα σε βάρος αθώων συνανθρώπων τους: «Αυτό το θαύμα δεν συνέβη. [...] Ο Θεός σιώπησε. [...] Δεν επενέβη, όχι γιατί δεν ήθελε, αλλά γιατί δεν ήταν σε θέση, να το κάνει<sup>573</sup>». Ο Jonas προτείνει επομένως την ιδέα ενός Θεού χωρίς καμία δυνατότητα παρέμβασης στην πορεία των πραγμάτων. Εν κατακλείδι το δόγμα της απόλυτης και απέραντης παντοδυναμίας του Θεού

---

<sup>571</sup>Βλ. Massini, Stefano. «Quale Olocausto». ό.π.

<sup>572</sup>Βλ. Jonas, Hans. *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*. Genova: il melangolo, 2004, σ. 35.

<sup>573</sup>Βλ. ό.π. σ. 36.

καταρρέει μετά το Άουσβιτς. Ένας Θεός διαφορετικός από Εκείνον της βιβλικής Εξόδου από την Αίγυπτο<sup>574</sup>.

Μιλώντας με όρους βιβλικούς θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι στη μετά το Άουσβιτς εποχή ο πιστός Εβραίος παραπέμπει στη βιβλική μορφή του Ιώβ, καθώς «έχοντας δεχτεί ένα ισχυρό και άμεσο πλήγμα στην ταυτότητά του και την πίστη του», αναζητά απαντήσεις, υψώνει τη φωνή του ενάντια στον Θεό, όχι για να Τον αρνηθεί, αλλά για να αντλήσει νέα δύναμη ώστε να Τον προσεγγίσει ξανά<sup>575</sup>.

Υπάρχουν βέβαια και προσεγγίσεις όπως εκείνη του Richard Rubenstein ο οποίος -ως άλλος Primo Levi- υποστηρίζει ότι το Ολοκαύτωμα είναι απόδειξη πως δεν υπάρχει Θεός, και συνεπώς οποιοσδήποτε σχετικός προβληματισμός δεν έχει κανένα απολύτως νόημα. Δεν λείπουν όμως και πιο αιρετικές ερμηνείες όπως εκείνη του David Blumenthal σύμφωνα με τον οποίο στον Θεό υπάρχει έμφυτη ροπή όχι μόνο προς το Καλό, αλλά και προς το Κακό<sup>576</sup>.

Όσον αφορά την απώλεια της πίστης των έγκλειστων στα Λάγκερ βλέπουμε πως και στο σπαρακτικό φινάλε της Οδού ο Θεός κατηγορείται ότι αφήνει τους ανθρώπους να υποφέρουν, παρών και ταυτόχρονα απών, αμέτοχος. Το τέλος τους είναι και δικό Του τέλος. Η τελευταία απελπισμένη προσπάθεια για στήριξη και δύναμη πηγάζει όχι από την πίστη, αλλά από την απιστία.

[...] τη λίγη δύναμη που γύρευα με την πίστη μου σε σένα και στο μεγαλείο σου τη βρήκα σε τούτο το λάκκο με την απιστία μου...<sup>577</sup> [...]

Η λέξη «λάκκος» που τόσο εύστοχα χρησιμοποιεί ο συγγραφέας

---

<sup>574</sup>Βλ. Turolfo, Fabrizio. "Il concetto di Dio dopo Auschwitz nella riflessione di Hans Jonas." *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma: Carocci editore, 2010, σ. 278.

<sup>575</sup>Βλ. Pizzo, Alessandro. "Il silenzio di Dio. Prospettive etiche per l'ebreo contemporaneo." *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia* (2013). <https://mondodomani.org/dialegethai/>.

<sup>576</sup>Βλ. Garaventa, Roberto. "La crisi della teodicea in Wolfgang Hildesheimer e Elie Wiesel." *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma: Carocci editore, 2010, σ. 66. και σημ. 13, 14.

<sup>577</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο, Τόμος Δ΄*. Αθήνα: Κέδρος, 1989, σ. 40.



αναπόφευκτα μας θυμίζει την αντίστοιχη έκφραση του Primo Levi «είμαστε στον πάτο<sup>578</sup>», αναφερόμενος στην ανείπωτη Κόλαση στην οποία βυθίστηκε η ανθρώπινη ύπαρξη.

Το θέμα της πίστης στον Θεό μετά το Άουσβιτς δεν απασχόλησε βέβαια μόνο τον Καμπανέλλη, αλλά και άλλους συγγραφείς όπως τον Ελί Βιζέλ και τον Primo Levi. Ο Levi -λόγω της ανατροφής του<sup>579</sup>- δεν είχε ποτέ ιδιαίτερα στενή σχέση με τη θρησκεία. Δηλώνει άθεος και τονίζει ότι η εμπειρία του Άουσβιτς εξάλειψε και τα τελευταία ίχνη της θρησκευτικής του αγωγής: «[...] εξασθένησε ακόμα περισσότερο τις θρησκευτικές μου πεποιθήσεις, που δεν ήταν πολύ ισχυρές. Σκεφτόμουν και σκέφτομαι ότι καμία θρησκευτική πίστη δεν μπορεί να το δικαιολογήσει αυτό, να δικαιολογήσει την εξόντωση του παιδιών. [...]»<sup>580</sup>

Επισημαίνει πως η επιβολή της εβραϊκής ταυτότητας είναι έργο του Λάγκερ, όταν έραψαν πάνω στη ριγέ στολή του κρατουμένου το κίτρινο άστρο του Δαβίδ, όταν χάραξαν πάνω στο χέρι του το τατουάζ με τον αριθμό 174.517. Όταν, δηλαδή, ο άνθρωπος μεταμορφώθηκε σε κρατούμενο (*Häftling*, σύμφωνα με τη γλώσσα των Λάγκερ). Στη συνέντευξή του στον Ferdinando Camon τονίζει μάλιστα ότι αν δεν υπήρχαν οι φυλετικοί νόμοι<sup>581</sup> και τα

---

<sup>578</sup>«Τότε θα γίνει κατανοητή η διπλή σημασία του όρου 'στρατόπεδο εξόντωσης', θα γίνει κατανοητό ότι θέλουμε να εκφράσουμε με αυτή τη φράση: είμαστε στον πάτο». Βλ. Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. ό.π. σ. 31.

<sup>579</sup>Ο συγγραφέας μιλώντας για την οικογένειά του και ιδιαίτερα για τον πατέρα του -ο οποίος υπήρξε φανατικός αναγνώστης- αναφέρει: «τον εβραϊσμό ως θρησκεία δεν μου τον μετέδωσαν ποτέ· τον εβραϊσμό ως τρόπο ζωής με κάποιο μέτρο ναι [...]». «Θυμάμαι όταν μου είχε πει, πρέπει να ήμουν περίπου τεσσάρων ετών, 'εμείς είμαστε Εβραίοι'. Τον ρώτησα τι σήμαινε αυτό και εκείνος μου έκανε μια συζήτηση την οποία δεν κατάλαβα και συνέδεσα τη λέξη Εβραίοι (*Ebrei*) με τα βιβλία (*libri*) που μέχρι σήμερα υπάρχει για μένα μία ετυμολογικά εσφαλμένη σχέση ανάμεσα στο βιβλίο και στον Εβραίο [...]» Βλ. Levi, Primo. *Io che vi parlo*. ό.π. σ. 7 και σ. 6.

<sup>580</sup>Βλ. Levi, Primo. *Το καθήκον της Μνήμης. Συζήτηση με τους Federico Cereja και Anna Bravo*. Αθήνα: Άγρα, 1995, σ. 33.

<sup>581</sup>Στην Ιταλία οι αντισημιτικοί νόμοι -οι οποίοι στόχευαν στην προστασία της «ιταλικής φυλής»- τέθηκαν σε ισχύ από τη φασιστική κυβέρνηση το 1938. Περιελάμβαναν απαγόρευση των μικτών γάμων, καθορισμό της εβραϊκής καταγωγής, διακρίσεις, αποκλεισμό από τα δημόσια αξιώματα, καθώς μέτρα και περιορισμούς που αφορούσαν μαθητές και δασκάλους. Για τους Εβραίους της Ιταλίας την περίοδο του φασισμού και για την επιβολή των φυλετικών

στρατόπεδα συγκέντρωσης, πιθανόν να μην ήταν ή τουλάχιστον να μην ένιωθε Εβραίος, πέρα από το επώνυμό του. Αλλά αυτή η διπλή εμπειρία σφράγισε τελικά την ύπαρξή του.

*«Εκείνο που με έκανε Εβραίο ήταν το καθεστώς των φυλετικών διακρίσεων και το Λάγκερ. Έραψαν το άστρο του Δαβίδ πάνω μου, όχι απλώς πάνω στα ρούχα μου<sup>582</sup>».*

Σε αντίθεση με τον Levi, ο Βιζέλ όχι μόνο δεν αρνείται την ύπαρξη του Θεού, αλλά, αντιθέτως, θεωρεί ότι Εκείνος είναι το πρώτο θύμα. Εύγλωττο παράδειγμα αποτελεί το απόσπασμα από τη *Νύχτα* στο οποίο γίνεται λόγος για τον απαγχονισμό ενός μικρού παιδιού, γεγονός πρωτόγνωρο ακόμη και για ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ο Θεός του Ελί Βιζέλ μοιάζει στην ουσία με τον στερημένο πλέον από παντοδυναμία Θεό του Hans Jonas<sup>583</sup>.

*«Οι στρατιώτες των Ες Ες φαίνονταν πιο φουριόζοι, πιο ανήσυχοι απ' ό τι συνήθως. Το να κρεμάσεις ένα παιδί μπροστά σε χιλιάδες θεατές δεν ήταν εύκολη υπόθεση. [...] Αυτή τη φορά ο Lagerkapo είχε αρνηθεί να υποδυθεί το δήμιο. Τον αντικατέστησαν τρεις στρατιώτες των Ες Ες. [...] 'Μα πού είναι ο Καλός Θεός, πού είναι;' Αναρωτήθηκε κάποιος πίσω μου. [...] Τότε ένιωσα μέσα μου μια φωνή να του απαντάει: 'Πού είναι; Νά τος - είναι κρεμασμένος εδώ σ' αυτήν την αγχόνη'<sup>584</sup>».*

Ο Levi επισημαίνει ότι η οπτική των κρατουμένων απέναντι σε όλα εκείνα τα οποία υφίσταντο ήταν ανάλογη με το αν ήταν θρησκευόμενοι ή όχι. Ερμήνευαν με τρόπο διαφορετικό τη δυστοπική πραγματικότητα στην οποία ζούσαν.

*«[...] οι Εβραίοι που πίστευαν, όπως όλοι οι πιστοί, δεν αισθάνονταν αυτή την αδικία γιατί την απέδιδαν στον τιμωρό Θεό ο οποίος εξουσιάζει τη*

---

νόμων, βλ. Collotti, Enzo. *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*. Roma: Edizioni Laterza, 2006.

<sup>582</sup>Βλ. Camon, Ferdinando. ό.π. σ. 72.

<sup>583</sup>Βλ. Turollo, Fabrizio. ό.π. σ. 279.

<sup>584</sup>Βλ. Βιζέλ, Ελί. *Η νύχτα*. ό.π. σσ. 103-105.

ζωή και το θάνατο, μόνο που ακολουθεί άγνωστα κριτήρια, παίζει με μια λέξη και οι αποφάσεις του πρέπει να γίνονται σεβαστές. Αλλά για κάποιον που δεν πίστευε ούτε πιστεύει, όπως εγώ, αυτή ήταν η ύψιστη αδικία, ασυμβίβαστη με το καθετί και ακατανόητη<sup>585</sup>».

Εξίσου ακατανόητη όμως θεωρεί τη στάση ορισμένων από τους θρησκευόμενους συγκρατούμενούς του -όπως π.χ. ο ηλικιωμένος Κουν- οι οποίοι προσεύχονταν ευχαριστώντας τον Θεό για την -προσωρινή τους έστω- σωτηρία, ενώ οι Ες Ες οδηγούσαν τον διπλανό τους στους θαλάμους αερίων. Ο συγγραφέας κλείνει την αφήγηση του περιστατικού με τη φράση «εάν ήμουν Θεός, θα έφτυνα στη γη την προσευχή του Κουν<sup>586</sup>». Έχει γραφτεί ότι το απόσπασμα αυτό αποτελεί κατά κάποιο τρόπο «το άλφα και το ωμέγα της κριτικής του Primo Levi για τη μεταφυσική μετά το Αουσβιτς<sup>587</sup>».

Για τον Levi μάλιστα, το θέμα της μη ύπαρξης του Θεού δεν είναι θέμα «προσωπικό», αλλά συλλογικό. Δεν σχετίζεται με την προσωπική του τραγωδία και προφανώς δεν έχει την πρόθεση να αποδώσει την επιβίωσή του σε κάποιο είδος Θείας Πρόνοιας<sup>588</sup>. Η άφατη φρίκη που βίωσε και αντίκρισε επιβεβαίωσαν τον αγνωστικισμό του: «Με εμπόδισε και πάντα με εμποδίζει να διανοηθώ οποιαδήποτε μορφή πρόνοιας ή υπερβατικής δικαιοσύνης· γιατί οι ετοιμοθάνατοι στα βαγόνια μεταφοράς ζώων; Γιατί τα παιδιά στους θαλάμους αερίων<sup>589</sup>;»

Όπως ο ίδιος ρητά δηλώνει «η πίστη είναι κάτι που είτε υπάρχει, είτε όχι. Δεν μπορεί κανείς να την εφεύρει. Δεν μπορεί κάποιος να εφεύρει έναν

---

<sup>585</sup>Βλ. Levi, Primo. *Το καθήκον της Μνήμης*. ό.π. σ. 33.

<sup>586</sup>Βλ. Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. ό.π. σ. 158.

<sup>587</sup>Βλ. Luzzatto, Sergio. "Primo Levi «Se io fossi Dio» ad Auschwitz".

[http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-01-26/se-io-fossi-dio-adauschwitz112627.shtml?uid=ABwNN7jC&refresh\\_ce=1](http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-01-26/se-io-fossi-dio-adauschwitz112627.shtml?uid=ABwNN7jC&refresh_ce=1)

<sup>588</sup>Αυτό υποστήριξε ένας θρησκευόμενος φίλος του, ο οποίος τον επισκέφτηκε λίγο καιρό ύστερα από την απελευθέρωσή του. Η σκέψη αυτή φάνηκε στον Levi τερατώδης: «Μου είπε πως το γεγονός ότι επέζησα δεν μπορεί να ήταν έργο της τύχης, ένα άθροισμα εννοϊκών περιστάσεων (όπως θεωρούσα εγώ και θεωρώ ακόμα), αλλά έργο της Θείας Πρόνοιας». Βλ. Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. ό.π. σσ. 85-86.

<sup>589</sup>Βλ. ό.π. σ. 151.

Θεό προς ιδίαν χρήσιν και κατανάλωση. Θα ήταν ατιμία<sup>590</sup>». Όπως εύστοχα επισημαίνει η Monica Dal Maso «στο Άουσβιτς δεν απέτυχε ο Θεός, αλλά η πίστη σε μια θρησκεία κλεισμένη στον εαυτό της, αδύναμη να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα. Το Άουσβιτς δεν προκάλεσε “επαναστάσεις” στο εσωτερικό της εβραϊκής θρησκείας: Στα στρατόπεδα συγκέντρωσης οι πιστοί παρέμειναν όπως πριν, ενώ οι μη πιστοί είδαν την αθεΐα τους να επιβεβαιώνεται<sup>591</sup>».

Κι αν για τον άθεο η τραγωδία των στρατοπέδων δεν σχετίζεται με κάποιου είδους θεϊκή τιμωρία, για τον πιστό όμως αποτελεί μεγάλη ανατροπή, η οποία συγκλονίζει συθέμελα τη σχέση του με τον Θεό. Πρόκειται για ένα πρόβλημα ιδιαίτερα επώδυνο, καθώς τίθεται σε αμφισβήτηση το Συμβόλαιο, η σχέση αμοιβαιότητας ανάμεσα στον εβραϊκό λαό και τον Θεό ο οποίος, ενώ είχε υποσχεθεί ότι θα προστατεύει το λαό Του, δεν επενέβη. Επομένως «το Άουσβιτς θέτει σε αμφισβήτηση την ισχύ της συμμαχίας με τον Θεό και κατ’ επέκταση τα θεμέλια της πίστης<sup>592</sup>». Το Συμβόλαιο αυτό - αν θεωρηθεί δεδομένο ότι δεν εγκαταλείπεται η πίστη στον Θεό - πρέπει να τεθεί σε νέες βάσεις. Η πρωτοβουλία αυτή ανήκει πλέον στον Εβραίο, καθώς ο Θεός, εξαιτίας της σιωπής του, έχασε το δικαίωμα του παλαιότερου από τους συμβαλλομένους<sup>593</sup>. Αναμφίβολα, το έργο του Massini λόγω του θέματός του «συνομιλεί» με τα σπουδαία κείμενα του Levi, του Βιζέλ και του Καμπανέλλη, αλλά και με τη μετά το Ολοκαύτωμα φιλοσοφική και θεολογική σκέψη για τη σχέση ανάμεσα στον Θεό και τα θύματα των ναζιστικών θηριωδιών.

---

<sup>590</sup>Βλ. Marco, Belpoliti, ed. *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997, σ. 283.

<sup>591</sup>Βλ. Dal Maso, Monica. *Pensare Dio dopo Auschwitz?: il pensiero ebraico di fronte alla Shoah*. Padova: Messaggero di Sant'Antonio, 2007, σ. 87.

<sup>592</sup>Βλ. ό.π. σ. 92.

<sup>593</sup>Βλ. ό.π. σ. 103.

Οι Εβραίοι θύματα των ναζιστικών διώξεων

σε δύο έργα του Alessandro Izzi

Ο κρυμμένος μικρός Εβραίος: *La Valigia dei destini incrociati*

Από την ανάμνηση στη Μνήμη: *I topi nel muro*



Πηγή φωτογραφιών:  
<https://www.giovaneholden.it/autori-a-z/autori-i/category/979-alessandroizzi>

## Οι Εβραίοι θύματα των ναζιστικών διώξεων σε δύο έργα του Alessandro Izzi

### Ο κρυμμένος μικρός Εβραίος: *La Valigia dei destini incrociati*

Το έργο του Alessandro Izzi<sup>594</sup> *La Valigia dei destini incrociati*<sup>595</sup> αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση, καθώς πρόκειται μεν για έργο με θέμα το Ολοκαύτωμα το οποίο, όμως, απευθύνεται σε παιδιά και εφήβους<sup>596</sup>. Η ιδέα της συγγραφής γεννήθηκε το καλοκαίρι του 2010 και αποτέλεσε κατά κάποιον τρόπο «παραγγελία» του καλλιτεχνικού διευθυντή του θεάτρου Bertolt Brecht της Φόρμια, Maurizio Stammati<sup>597</sup>, γνωρίζοντας ότι ο Alessandro Izzi είναι ιδιαίτερα έμπειρος σε θέματα σχετικά με την Shoah<sup>598</sup>.

Ο Maurizio Stammati είχε βέβαια πλήρη συνείδηση της δυσκολίας του εγχειρήματος, καθώς δεν είναι εύκολο να διατηρηθούν οι ισορροπίες στη δραματουργική επεξεργασία ενός τέτοιου θέματος, με τη φιλοδοξία μάλιστα

---

<sup>594</sup>Ο Alessandro Izzi, με καταγωγή από τη Γκαέτα, είναι ιστορικός, δοκιμιογράφος, αλλά και κριτικός κινηματογράφου. Είναι επίσης ο αρχισυντάκτης του *Close-up* (πρόκειται για ηλεκτρονικό περιοδικό, αλλά και διμηνιαία έντυπη έκδοση)· έχει συνεργαστεί με διάφορα έντυπα των οποίων το περιεχόμενο αφορά το θέατρο και τον κινηματογράφο.

Στο συγγραφικό του έργο συμπεριλαμβάνονται τα εξής: *Dal Tibet a Hollywood. Bertolucci, Scorsese e Herzog. Tre sguardi occidentali sul buddismo* (2008), *Nuovo cinema tedesco* (μαζί με τον Giovanni Spagnoletti) (2009), *La finestra sulla scena* (2013), *Il respiro delle onde* (2015), *Come seme sotto raffiche d'inverno* (2016), *Zingari Lager* (2017), *L'attesa della notte* (2018), *Trittico del dilemma* (2019).

Σύντομο βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα περιέχεται στην έκδοση του προαναφερθέντος θεατρικού έργου *I topi nel muro*. Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. Collana scena muta. Roma: Edizioni Progetto Cultura, 2014. σ. 38.

<sup>595</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. Gaeta: deComporre Edizioni, 2012. Ευχαριστώ τον Alessandro Izzi για την ευγενική του χειρονομία να μου αποστείλει το βιβλίο του σε ηλεκτρονική μορφή, καθώς και για τις επεξηγήσεις και τις απαντήσεις σε απορίες μου σχετικά με το κείμενο.

<sup>596</sup>Ο συγγραφέας -σε e-mail του την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2015- μου επισήμανε ότι παρ' όλο που σύμφωνα με τις αρχικές προθέσεις του το έργο απευθυνόταν σε παιδιά ηλικίας δέκα ετών και άνω, οι παραστάσεις απέδειξαν πως η θεματική του το καθιστά κατάλληλο για όλες τις ηλικιακές ομάδες.

<sup>597</sup>Βλ. τον πρόλογο του Maurizio Stammati, καθώς και το εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα στο Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σσ. 5 και 7 αντίστοιχα.

<sup>598</sup>Ο Alessandro Izzi εκπόνησε Διδακτορική Διατριβή, θέμα της οποίας αποτελεί το Ολοκαύτωμα στον ιταλικό κινηματογράφο. Βλ. Izzi, Alessandro. *Le strategie dell' oblio. Percorsi e ricorsi nel cinema italiano sulla Shoah dal 1945 al 2016*. Roma: Universitalia, 2017.

το αποτέλεσμα να απευθύνεται σε παιδιά. Ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος του ρητορισμού, της κοινοτοπίας ή ακόμη και της γελοιοποίησης. Μάλιστα, επισημαίνει ότι «στον κινηματογράφο ελάχιστοι το κατάφεραν· ο Benigni με το *La vita è bella*, και ο Radu Mihaileanu με το υπέροχο *Train de vie*<sup>599</sup>».

Ανάλογος υπήρξε και ο προβληματισμός του συγγραφέα, καθώς αισθανόταν πως δεν μπορούσε να έρθει αντιμέτωπος με το συγκεκριμένο θέμα για λόγους δεοντολογικούς: «η δημιουργία ενός κωμικού μηχανισμού γύρω από την Shoah έχει νόημα για έναν Εβραίο συγγραφέα ο οποίος θα είχε κάθε δικαίωμα να γελάει κλαίγοντας, αλλά για μένα, απόγονο εκείνων που υπέγραψαν τους ρατσιστικούς νόμους και τους εφάρμοσαν προς όφελός τους, το πράγμα είναι κάπως διαφορετικό<sup>600</sup>».

Ένας άλλος λόγος για τον οποίο ο Izzi θεωρούσε δύσκολη συγγραφή ενός τέτοιου έργου ήταν επίσης οι -όχι και τόσο απλές- απαιτήσεις<sup>601</sup> του Stannati: μονάχα ένας ηθοποιός επί σκηνής, η ιστορία των μικρών Εβραίων της Nonantola<sup>602</sup> ως υπόδειγμα, κείμενο σε γλώσσα απλή και κατανοητή,

---

<sup>599</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 6. Όσον αφορά τις δύο ταινίες: *La vita è bella*, σκηνοθεσία Roberto Benigni, (Ιταλία, 1997) και *Train de vie*, σκηνοθεσία Radu Mihaileanu, (Ρουμανία, 1998). Βλ. "Immagini e memoria. Il cinema racconta la Shoah". [http://www.comune.saronno.va.it/upload/saronno\\_ecm8/gestionedocumentale/SHOAH.%20IMMAGINI%20E%20MEMORIA%202014\\_784\\_14010.pdf](http://www.comune.saronno.va.it/upload/saronno_ecm8/gestionedocumentale/SHOAH.%20IMMAGINI%20E%20MEMORIA%202014_784_14010.pdf)

<sup>600</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 8.

<sup>601</sup>Βλ. ό.π. σσ. 7-8.

<sup>602</sup>Η ιστορία της Nonantola, ενός μικρού χωριού στην περιοχή του Ρέτζιο Εμίλια, αποτελεί ένα ιδιαίτερα συγκινητικό και αξιομνημόνευτο παράδειγμα αλληλεγγύης των Ιταλών χριστιανών προς τους καταδιωκόμενους Εβραίους συμπατριώτες τους. Πρόκειται για ένα γεγονός μοναδικό στο είδος του, αφού συνέδραμαν όλοι οι κάτοικοι της περιοχής, διασώζοντας συνολικά 73 παιδιά. Εκεί κατέφυγαν αρχικά 43 αγόρια και κορίτσια, ηλικίας από 6 έως 18 ετών, προερχόμενα από τη Γερμανία και την Αυστρία, αφού προηγουμένως είχαν παραμείνει για ένα χρόνο σε ένα κάστρο στην ιταλική Σλοβενία. Η μεταφορά τους στη συγκεκριμένη περιοχή αποφασίστηκε από την Delasem, εβραϊκή οργάνωση στην Ιταλία, η οποία είχε στόχο να φροντίσει για την τύχη των παιδιών εκείνων τα οποία είχαν μείνει ορφανά, αφού οι γονείς τους είχαν εκτοπιστεί και εκτελεστεί. Τα παιδιά κατέλυσαν στην Villa Emma, μια μεγάλη και ακατοίκητη βίλα στην επαρχία της Μόντενα. Αργότερα προστέθηκαν 33 ακόμη παιδιά προερχόμενα από τη Βοσνία. Τα παιδιά παρέμειναν στην Nonantola έναν χρόνο, και φιλοξενήθηκαν από τους κατοίκους όταν αργότερα αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την Villa Emma. Η Delasem φρόντισε ώστε να καταφύγουν στην Ελβετία, ενώ το 1945 κατάφεραν να μεταναστεύσουν στην Παλαιστίνη.



έντονη σκηνική δράση, σχετικά σύντομοι διάλογοι, το έργο θα πρέπει να απευθύνεται οπωσδήποτε σε παιδιά και ει δυνατόν να αποτίει έναν μικρό φόρο τιμής στην ταινία *La vita è bella* του Benigni.

Όσον αφορά τον τίτλο -ο οποίος παραπέμπει στο έργο *Il castello dei destini incrociati* του Ίταλο Καλβίνο- είναι στην πραγματικότητα το αποτέλεσμα μιας μακράς επεξεργασίας. Ο συγγραφέας και ο Maurizio Stammati, αναζητούσαν έναν τίτλο που θα κάλυπτε συγκεκριμένες ανάγκες. Δηλαδή, θα επέλεγε τη βαλίτσα ως πρωταγωνιστή της αφήγησης, θα διατηρούσε τις έννοιες των «πεπρωμένων», καθώς και των «λέξεων που διασταυρώνονται» (πρόκειται για τις οι λέξεις στις οποίες αναφέρονται τα πρόσωπα του έργου, υπαινισσόμενοι τα στρατόπεδα συγκέντρωσης) και τέλος, θα έπρεπε να είναι ένας τίτλος υπαινικτικός και όχι απόλυτα ξεκάθαρος. «Η αναφορά στον Ίταλο Καλβίνο, ήταν, τουλάχιστον στην αρχή, ακούσια ή, δίχως άλλο, μη συνειδητή, αλλά εκ των υστέρων συνειδητοποιήσαμε» -σχολιάζει ο συγγραφέας- «πως το να σκεφτούμε τον Καλβίνο, την αγάπη του για τα παραμύθια, την πλοκή και τον σουρεαλιστικό χαρακτήρα των αφηγήσεων του, ήταν σχεδόν προβλέψιμο. Περισσότερο από τον Καλβίνο του *Il castello dei destini incrociati* μου αρέσει να σκέφτομαι τη βαλίτσα ως φόρο τιμής στον τρόπο του Καλβίνο να αντιλαμβάνεται το παραμύθι και την παιδική ηλικία<sup>603</sup>».

---

Βλ. Mezzadri, Francesca. "Chi salva una vita salva il mondo intero. Intervista alla Fondazione Villa Emma". 2013.

<http://www.assemblea.emr.it/paceediritti/microfono-della-pace/2008/201cchi-salva-una-vita-salva-il-mondo-intero201d>

Επίσης, βλ. την ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή του Tagini, Paolo. *Le prefazioni di una vita. I bambini ebrei nascosti in Italia durante la persecuzione nazifascista*. Dipartimento di Tempo, Spazio, Immagine, Società: Università degli studi di Verona, 2011, σσ. 129-130.

Σήμερα λειτουργεί το ίδρυμα Fondazione Villa Emma το οποίο ιδρύθηκε το 2004. Έμπνευση για την ίδρυσή του αποτέλεσε η υπόθεση της διάσωσης των παιδιών. Με αφετηρία αυτή την κληρονομιά μνήμης προωθεί την ιστορική έρευνα, καθώς και συναντήσεις με σχολεία, εκπαιδευτικές δραστηριότητες και πολιτιστικές πρωτοβουλίες.

Βλ. <http://www.fondazionevillaemma.org/>

<sup>603</sup>Πρόκειται για σχόλιο του συγγραφέα σε e-mail του την 27<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2015.

Το έργο είναι μονόπρακτο<sup>604</sup> και οι ρόλοι κατατάσσονται από τον δημιουργό σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν τα «Πρόσωπα»: ο Angelo, αχθοφόρος σε έναν μικρό, επαρχιακό σιδηροδρομικό σταθμό, ο Michele, ο σταθμάρχης, η Alessia, ταμίας στα εκδοτήρια εισιτηρίων, ο Roberto, καθηγητής φυσικής αγωγής και φασίστας<sup>605</sup>.

Στις «Σκιές» κατατάσσεται ο μικρός Davide, το κρυμμένο Εβραϊόπουλο, «σύμβολο της φυγής από τον θάνατο» ο οποίος όμως δεν εμφανίζεται ποτέ στη σκηνή, η οποία αναπαριστά έναν επαρχιακό σιδηροδρομικό σταθμό «τον τόπο-σύμβολο για τη μετάβαση από την ζωή στον θάνατο<sup>606</sup>».

Τέλος, στα «Φαντάσματα» συμπεριλαμβάνονται ένας αξιωματικός των Ες-Ες<sup>607</sup> και μία Κάπο<sup>608</sup> από κάποιο στρατόπεδο συγκέντρωσης το οποίο συγγραφέας επιλέγει να μην προσδιορίσει.

---

<sup>604</sup>Στο επίμετρο που συνοδεύει την έκδοση του έργου ο συγγραφέας αναφέρει πως το θεατρικό δρώμενο του ίδιου με τίτλο *In Questa Notte senza luna* αποτελεί μια πρώτη εκδοχή του έργου. Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 51.

<sup>605</sup>Η επιλογή των ονομάτων δεν είναι τυχαία. Για παράδειγμα το πολύ διαδεδομένο ιταλικό όνομα Roberto έχει στην ουσία γερμανικές ρίζες. Ο Angelo παραπέμπει στους αγγέλους της Βίβλου, καθώς είναι ο «αγγελιαφόρος», αυτός που ερμηνεύει και μεταφέρει τα μηνύματα των βαλιτσών. Ο Michele, -ο Αρχάγγελος Μιχαήλ- είναι αυτός που θα προστατεύσει με δυναμισμό το μικρό αγόρι. Ο Davide αντιπροσωπεύει ολόκληρο τον εβραϊκό λαό τον λαό του Δαβίδ. Επίσης η χρήση του ονόματος αποτελεί αναφορά σε ένα υπαρκτό πρόσωπο στον μικρό Εβραίο David Efrati από την Πολωνία ο οποίος κατάφερε να ξεφύγει από το γκέτο στη Βαρσοβία να κρυφτεί και να επιβιώσει. Η Alessia -επισημαίνει ο συγγραφέας -συνδέεται με το όνομα «Αλέξανδρος», με τον υπερασπιστή του ανθρώπινου γένους- και ακριβώς αυτό το ρόλο αναλαμβάνει στο τέλος του έργου η ταμίας. Η γυναίκα αυτή αντιπροσωπεύει τον εν δυνάμει ρατσιστή που υπάρχει μέσα σε κάθε έναν από εμάς. Είναι το μοναδικό πρόσωπο του έργου που έχει τη δυνατότητα να επιλέξει και τελικά να αλλάξει στάση και οπτική. Βλ. ό.π. σσ. 52.

<sup>606</sup>Βλ. ό.π. σ. 6.

<sup>607</sup>Οι Ες Ες (στα γερμανικά SS, πρόκειται για τα αρχικά των λέξεων *Schutzstaffeln*, δηλαδή Σώμα Προστασίας) εμφανίζονται τη δεκαετία του '20 ως παραστρατιωτικό σώμα. Αποτέλεσαν την προσωπική φρουρά του Χίτλερ, και εξελίχθηκαν -υπό τη διοίκηση των Χίμλερ και Χάινριχ- σε στρατιωτικό σώμα. Βλ. Σλιώμης, Θωμάς. *Η τέχνη απέναντι στον ναζισμό. Το μουσικό κίνημα της Τερεζίν 1941-1945*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2016, σελ. 32, και σημ. 11.

<sup>608</sup>Κάπο/Καρò (ο γερμανικός όρος Karos προέρχεται από την ιταλική λέξη capo, ενώ ο τονισμός στη λήγουσα καθιερώθηκε από τους Γάλλους κρατούμενους): πρόκειται για τους αρχηγούς των ομάδων εργασίας στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, τους οποίους ο Primo Levi τους εντάσσει στη «γκρίζα ζώνη» μαζί με τους υπόλοιπους κρατούμενους οι οποίοι

Το κείμενο βρίθεται από αναφορές ιστορικές, λογοτεχνικές και κινηματογραφικές, όπως «τα αφηγήματα γίντις, οι παραστάσεις μαριονέτας, τα κείμενα του Primo Levi, οι ταινίες *Train de vie*<sup>609</sup> και *La vita è bella*. όλες αυτές οι αναφορές ενσωματώνονται σε ένα έργο σύντομο σε έκταση το οποίο αγγίζει την αφηγηματική καθαρότητα του Gianni Rodari, ιδίως όσον αφορά το ρόλο του Angelo<sup>610</sup>».

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του έργου είναι οι αρκετά εκτενείς σκηνικές οδηγίες, οι οποίες δεν εξαντλούνται απλώς στον χρηστικό τους ρόλο, αλλά -στην περίπτωση που περιγράφουν τη συμπεριφορά και τη στάση των χαρακτήρων- διακρίνονται για την «λογοτεχνική» τους ποιότητα. Η Ambra Simeone χαρακτηρίζει το *La Valigia dei destini incrociati* ως «ένα θεατρικό

---

αποτελούσαν τα κατώτερα στελέχη του διοικητικού μηχανισμού των στρατοπέδων.

Η περίπτωση εκείνων των κρατουμένων που ανέλαβαν διοικητικές θέσεις είναι ιδιόμορφη. Η συμπεριφορά τους παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία γιατί, ενώ δεν έλειψαν εκείνοι που βοήθησαν τους συντρόφους τους, στην πλειονότητά τους επέδειξαν βίαιη και σκληρή συμπεριφορά.

Το ότι οι ναζί χρησιμοποίησαν τους ίδιους τους κρατούμενους ως Κάπο -ως βασανιστές δηλαδή στην ουσία- των συντρόφων τους εντάσσεται στο πλαίσιο της πρακτικής τους να αφαιρέσουν τα τελευταία ίχνη ανθρωπιάς και αξιοπρέπειας από τους έγκλειστους. Για τη θέση αυτή συχνά επιλέγονταν ποινικοί ή και πολιτικοί κρατούμενοι και αργότερα Εβραίοι οι οποίοι έλπιζαν να σωθούν μέσα από αυτήν την εξουσία: «[...] στη βίαιη συμπεριφορά τους είχε επιβληθεί ένα κατώτατο όριο, υπό την έννοια ότι τιμωρούνταν ή τους αντικαθιστούσαν εάν δεν επιδείκνυαν αρκετή σκληρότητα, αλλά δεν υπήρχε κανένα περιοριστικό όριο. Με άλλα λόγια ήταν ελεύθεροι να διαπράξουν πάνω στους κρατούμενους τις χειρότερες φρικαλεότητες, υπό μορφή τιμωρίας για οποιαδήποτε παράβαση, ή χωρίς καμία απολύτως αιτία: έως το τέλος του 1943, δεν ήταν καθόλου σπάνιο να γρονθοκοπούνται οι κρατούμενοι μέχρι θανάτου από κάποιον Κάπο, χωρίς ο τελευταίος να φοβάται οποιαδήποτε κύρωση».

«Όλοι οι Κάπο μας χτυπούσαν: Αποτελούσε αδιαμφισβήτητο μέρος των καθηκόντων τους, ήταν η γλώσσα τους, λίγο ή πολύ αποδεκτή· εξάλλου ήταν και η μοναδική γλώσσα που οι κάτοικοι εκείνης της ατέρμονης Βαβέλ μπορούσαν ανεξαιρέτως να κατανοήσουν».

Βλ. Levi, Primo. *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν*. ό.π. σσ. 46-49 και σ. 77.

<sup>609</sup>Αξίζει να σημειωθεί πως η ενασχόληση του συγγραφέα με τον κινηματογράφο καθιστά ιδιαίτερα προσφιλείς τις αναφορές στην 7<sup>η</sup> Τέχνη. Για παράδειγμα στη Σκηνή στην οποία ο σταθμάρχης απορεί με την άφιξη ενός τρένου αργά τη νύχτα, ο Angelo απαντά: «*Perchè? È un treno di notte e nebbia!*» Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 40. Προφανώς η φράση παραπέμπει στην ταινία *Notte e nebbia* -(*Nuit et brouillard*)- την οποία σκηνοθέτησε το 1955 ο Alain Resnais. Βλ. Vergerio, Flavio. *I film di Alain Resnais*. Roma: Gremese, 1984. σ. 54.

<sup>610</sup>Βλ. Proietti, Fabiana. "Libri di cinema - La valigia dei destini incrociati". 2013.

<http://www.sentieriselvaggi.it/libri-di-cinema-la-valigia-dei-destini-incrociati/>

έργο το οποίο μπορεί να θεωρηθεί επίσης ένα απολαυστικό αφήγημα». Παρά την πληρότητα των διαλόγων, ο συγγραφέας -μέσω των σκηνικών αυτών οδηγιών- μοιάζει σαν να επιθυμεί να εισαγάγει ένα ακόμη πρόσωπο επί σκηνής «πολύ σημαντικό για τον ίδιο, εκείνο του συγγραφέα, δηλαδή του εξωτερικού αφηγητή, όπως τον συναντάμε στην πεζογραφία<sup>611</sup>».

Στο εισαγωγικό του σημείωμα ο Alessandro Izzì επισημαίνει πως η δράση του έργου τοποθετείται σε πολύ συγκεκριμένα χρονικά πλαίσια. Πρόκειται για το καλοκαίρι του 1943 την εποχή που προβλήθηκε στους ιταλικούς κινηματογράφους η ταινία *La vita è bella* του Carlo Ludovico Bragaglia<sup>612</sup> και λίγο πριν από τη σύλληψη του Μουσολίνι, στις 25 Ιουλίου του 1943. Ο συγγραφέας συνοψίζοντας την υπόθεση επισημαίνει πως «πρόκειται για την περιγραφή ενός μικρόκοσμου κατά βάση φασιστικού ο οποίος διαταράσσεται από την έλευση του Άλλου<sup>613</sup>».

Μπορεί μεν, με τη σωτηρία του Davide, το έργο να έχει για τους μικρούς θεατές ευτυχή κατάληξη, όμως κάποια άλλα τρένα μετέφεραν λίγους μήνες αργότερα, στις 16 Οκτωβρίου 1943, τους εκτοπισμένους Εβραίους από τη συνοικία Γκέτο της Ρώμης<sup>614</sup>.

---

<sup>611</sup>Βλ. το επιλογικό σημείωμα της Ambra Simeone με τίτλο *Un testo teatrale che diventa racconto* στο Izzì, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σσ. 93-96.

<sup>612</sup>Πρόκειται για μια ανάλαφρη, αισθηματική κωμωδία της εποχής με «αδύναμο σενάριο, αλλά και κάπως κοινότοπη σκηνοθεσία» στην οποία πρωταγωνιστούν οι Alberto Rabagliati και Anna Magnani. Βλ. <http://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/la-vita-bella/822/>

Ο βασικός λόγος για τον οποίο ο συγγραφέας επέλεξε να εντάξει την ταινία αυτή στο έργο του είναι επειδή παραπέμπει στην ομότιτλη ταινία του Roberto Benigni. Βλ. Izzì, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σσ. 11-12.

Ο συγγραφέας (σε e-mail του την 16<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2015) μου διευκρίνισε ότι μία ακόμη αιτία ήταν η έντονη αντίθεση ανάμεσα στην ταινία και το ζοφερό κλίμα της εποχής. Η επιλογή αυτή εξυπηρέτησε βέβαια και την αληθοφάνεια όσον αφορά την ένταξη της πλοκής στον χώρο και το χρόνο, αφού σίγουρα προβαλλόταν και σε επαρχιακούς κινηματογράφους της εποχής.

<sup>613</sup>Βλ. Izzì, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 11.

<sup>614</sup>Βλ. ό.π. σσ. 11-12.

Ο Davide, ο οποίος πρέπει να παραμείνει κρυμμένος για να σώσει τη ζωή του<sup>615</sup>, είναι ο μοναδικός «ρόλος» Εβραίου σε αυτήν την κωμωδία. Πρόκειται -όπως έχει ήδη αναφερθεί- για ένα πρόσωπο χωρίς φυσική παρουσία. Η δραματουργική αυτή επιλογή του συγγραφέα είναι απόλυτα συνειδητή, γιατί αφού «τα παιδιά της Shoah πέθαιναν "αόρατα", μέσα στην αδιαφορία της Κοινωνίας των Εθνών και μέσα στη σιωπή του Τύπου» ήταν αναπόφευκτο το να είναι και ο Davide «αόρατος» πάνω στη σκηνή<sup>616</sup>.

Τη στιγμή της άφιξης του Davide, και καθώς ο Angelo μπαίνει στη σκηνή με μια μεγάλη φθαρμένη βαλίτσα, σε μια οθόνη προβολής εμφανίζεται η μορφή ενός παιδιού, το οποίο δεν είναι μεγαλύτερο από δώδεκα ετών. Στο πέτο αυτή η μορφή -η οποία μοιάζει περισσότερο με σκιά- φέρει το χαρακτηριστικό κίτρινο άστρο. Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του

---

<sup>615</sup>Όσον αφορά τη μετέπειτα ζωή των παιδιών αυτών αμέσως μετά από τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Ψυχιατρική άρχισε να εστιάζει το ενδιαφέρον της στα Εβραίοπουλα, προσπαθώντας να ανιχνεύσει τα τραύματα που τους άφησε αυτή η ιδιαίτερα επώδυνη εμπειρία. Ο ψυχίατρος Δ. Ν. Πλουμπίδης γράφει σχετικά: «Μελέτες για τους ψυχοτραυματισμούς των παιδιών εμφανίστηκαν αμέσως μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ήταν στη πλειοψηφία τους ψυχαναλυτικής κατεύθυνσης. Παρά το γεγονός ότι κυρίως αφορούσαν την, από πολλές πλευρές, ιδιαίτερη ομάδα των λίγων Εβραίοπουλων που κατάφεραν να επιζήσουν από τη ναζιστική γενοκτονία, μας άφησαν ένα σημαντικό σύνολο εργασιών, γύρω από τους τραυματικούς παράγοντες, τους μηχανισμούς άμυνας και το ιδιαίτερο προφίλ των παιδιών, που επέζησαν, δείχνοντας ιδιαίτερη αντοχή και ψυχική ευελιξία. Τα παιδιά αυτά, συνήθως χωρίς τους γονείς τους, επέζησαν χάρη σε ευκαιριακά δίκτυα αλληλεγγύης, όταν ο εχθρός επιζητούσε την εξόντωση τους και το κοινωνικό περιβάλλον ήταν εχθρικό ή αδύναμο να τα συνδράμει. Η επιβίωσή τους οφειλόταν σε κάποιες εννοϊκές συγκυρίες και ιδιαίτερες ατομικές ικανότητες, που έκαναν τον Β. Cyrulnic να μιλάει για αυτά τα παιδιά σαν 'ψυχο-Ζορό'». Βλ. Πλουμπίδης Δ. Ν. «Στα ίχνη των ψυχοτραυματισμών», στο Μαντώ Νταλιάνη-Καραμπατζάκη. Παιδιά στη δίνη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949, σημερινοί ενήλικες. Διαχρονική μελέτη για τα παιδιά που έμειναν στη φυλακή με τις κρατούμενες μητέρες τους. Επιμέλεια: Ι. Τσιάντης, Δ. Πλουμπίδης. Εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Εταιρείας Ψυχοκοινωνικής Υγείας του Παιδιού και του Εφήβου, Σχολής Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα, 2009, LI-LVIII.

Τα τραύματα που μελετήθηκαν έχουν τα εξής ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: «1. Απώλεια της ασφάλειας που δίνουν οι γονείς. 2. Μαζική παρουσία εχθρότητας στο περιβάλλον. 3. Την πρόθεση του εχθρού να εξοντώσει ένα συγκεκριμένο λαό.» Βλ. Hogman, Flora. "Η γενεαλογία της βίας. Εκτοπισμένα Εβραίοπουλα στη διάρκεια του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου." (Μτφρ. - Πρόλογος Δ. Ν. Πλουμπίδης) *Τετράδια Ψυχιατρικής*. 52 (1995): 40-52, σ. 42. Με την ευκαιρία θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον Ομότιμο Καθηγητή Ψυχιατρικής του Πανεπιστημίου Αθηνών κ. Δ. Ν. Πλουμπίδη για τα προαναφερθέντα άρθρα τα οποία με τόση προθυμία μου απέστειλε.

<sup>616</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 9.

έργου η εικόνα αυτή παύει να φωτίζεται κάθε φορά που υπάρχει κίνδυνος να αποκαλυφθεί, όπως όταν για παράδειγμα περνάει εμπρός της ο φασίστας Roberto ή όταν η ταμίας Alessia αντιλαμβάνεται με την άκρη του ματιού της κάτι ασυνήθιστο και επιστρέφει στη σκηνή γεμάτη περιέργεια.

Ένα έμμεσο δείγμα της φυσικής του παρουσίας αποτελεί ο ήχος του βιολιού, ο οποίος ακούγεται τόσο θλιμμένος. Το παιδί παρομοιάζεται με έναν λυπημένο άγγελο, ενώ η μουσική του περιγράφεται σαν να εκτελείται από κάποιον που δεν έχει πλέον άλλα δάκρυα.

*Comincia a distanza un delicatissimo tema di violino.*

**Michele**, dopo diversi secondi: *Non certo a suonare il violino. Senti com'è bravo...*

**Angelo**: *Sembra un angelo...Un angelo triste*

[...]

**Alessia**: *No. Non è possibile che così piccolo potesse suonare con tanta tristezza, come uno che non ha più lacrime di piangere...*<sup>617</sup>

«Αόρατοι» επίσης είναι και οι εκτοπισμένοι οι οποίοι «συμμετέχουν» στη Σκηνή της διανομής του συσσιτίου, την «παρουσία» των οποίων οι θεατές «αντιλαμβάνονται» μόνο επειδή στη σειρά στέκουν επίσης ο σταθμάρχης και ο Angelo.

**Kapò**: *Sull'attenti! Via i berretti o son bastonate! Tutti i deportati invisibili si mettono sull'attenti e anche Angelo e il capostazione sentono bene di dover fare altrettanto*<sup>618</sup>.

Παρόλη την απουσία δρώντων χαρακτήρων εβραϊκής καταγωγής η εικόνα της ζωής των Εβραίων στη φασιστική Ιταλία, καθώς και η τραγωδία του Ολοκαυτώματος, προβάλλονται μέσα από τα λόγια και τη δράση των υπόλοιπων προσώπων.

---

<sup>617</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 38.

<sup>618</sup>Βλ. ό.π. σσ. 42-43.

Ο αθώος, εύθραυστος αχθοφόρος Angelo είναι το πρόσωπο-κλειδί μέσα από το οποίο ο συγγραφέας προσεγγίζει τους μικρούς θεατές οι οποίοι -λόγω ηλικίας- προφανώς ταυτίζονται με το κρυμμένο παιδί· το Εβραϊόπουλο δεν εμφανίζεται μεν, αλλά η παιδικότητα του Angelo, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει την πραγματικότητα της εποχής του (εκείνη της φασιστικής Ιταλίας) αποτελούν τη γέφυρα ανάμεσα στο κοινό και τις προθέσεις του συγγραφέα.

Ο Maurizio Stammati χαρακτηρίζει το πρόσωπο αυτό ως το αντίστοιχο της καλής νεράιδας των παραμυθιών· μόνο που σε αυτό το ωραίο, αλλά γεμάτο τρομακτικές αλήθειες, παραμύθι του Alessandro Izzi τα τέρατα -τα οποία, όπως συνηθίζεται, κατέχουν και εδώ σημαντική θέση- φορούν στολές με αγκυλωτούς σταυρούς<sup>619</sup>.

Να σημειωθεί εξάλλου ότι ο Angelo -ο οποίος είναι αναλφάβητος- διαθέτει ένα εξαιρετικό, μοναδικό χάρισμα: μπορεί και καταλαβαίνει τη γλώσσα που μιλούν οι βαλίτσες, οι οποίες στο συγκεκριμένο έργο μεταφέρουν τις μαρτυρίες των εκτοπισμένων και εκτελεσθέντων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Το ότι οι βαλίτσες μιλούν και ψιθυρίζουν μυστικά, αποτελεί ένα στοιχείο μαγικό, υπερφυσικό, από εκείνα που συναντούμε στα παραμύθια, στα οποία συχνά τα αντικείμενα μιλούν. Το μοτίβο αυτό, από δραματουργική άποψη λειτουργεί εξαιρετικά, αφού πρόκειται για ένα στοιχείο αναγνωρίσιμο, οικείο και άκρως ελκυστικό που όντως γοητεύει τα μικρά παιδιά.

Η ιδέα αυτή -όπως μου επισήμανε ο συγγραφέας<sup>620</sup>- εντυπωσίασε ιδιαίτερα τους μικρούς θεατές οι οποίοι μάλιστα στο τέλος της παράστασης

---

<sup>619</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 6.

<sup>620</sup>Σχόλιο του Alessandro Izzi σε e-mail του την 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 2016. Πρόκειται για απάντηση του συγγραφέα σε ερώτησή μου σχετικά με τις απορίες και τις αντιδράσεις των μικρών θεατών, καθώς και τις συζητήσεις που προκάλεσε η παράσταση.

Επίσης, ο συγγραφέας μου επισήμανε ότι το γεγονός το οποίο προκάλεσε ιδιαίτερη έκπληξη στους συντελεστές της παράστασης -περισσότερο και από τις ερωτήσεις των παιδιών στο τέλος- ήταν η απόλυτη σιωπή που κυριαρχούσε καθ' όλη τη διάρκεια του έργου.

ανέβαιναν στη σκηνή για να τις περιεργαστούν, συχνά πιστεύοντας πως πράγματι προέρχονταν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Ο αθώς Angelo, έχοντας διατηρήσει χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας λοιπόν είναι, στην ουσία, ένα μεγάλο παιδί, το οποίο εύλογα απορεί για το γεγονός ότι το φασιστικό καθεστώς απαγορεύει τη χρήση ξένων λέξεων<sup>621</sup>, ιδίως εβραϊκών, οι οποίες όπως τον πληροφορεί η ταμίας έχουν πλέον εξοβελιστεί, εκτοπιστεί και μεταφερθεί με τρένα σε στρατόπεδα εργασίας.

Ο σταθμάρχης προσπαθώντας να τον προστατεύσει από την ωμή αλήθεια, του εξηγεί «ότι σε εκείνα τα στρατόπεδα οι λέξεις εργάζονται δημιουργώντας σταυρόλεξα»! Κι όταν εκείνος κάπως ανακουφισμένος ομολογεί ότι «προφανώς θα πρόκειται για μια ωραία δουλειά» η Alessia -μέσω ενός εξαιρετικού λογοπαιγνίου- σαρκάζει «ναι, αν σου αρέσει να είσαι σταυρωμένος»!

**Alessia:** *La multa... Non lo sai che da noi si deve parlare Solo italiano? Via le parole straniere, soprattutto... Ha un brivido. Quelle ebre!*

**Angelo:** *E quali sono le parole ebre?*

**Alessia:** *E io che ne so. Le hanno deportate tutte!*

**Angelo:** *Deportate?*

**Alessia:** *Portate via, coi treni...*

Angelo, avvicinandosi al capostazione che sembra sempre più preoccupato per la piega che sta prendendo il discorso: *Coi treni? Come a chiedere conferma.*

**Alessia:** *Sì, coi treni, verso i campi di lavoro...*

---

Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Alessandro Izzi «είναι απίστευτο να το λέει κανείς, αλλά καθώς εμφανίζεται στη σκηνή ο Michele σφουρίζοντας το τραγουδάκι του για να διορθώσει το ρολόι, στο ημίφως του σιδηροδρομικού σταθμού, στην πλατεία δημιουργείται μια τέτοια σιωπή η οποία διαρκεί σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, και δεν διακόπτεται παρά από κάποιο γέλιο στις πιο ανάλαφρες στιγμές του έργου».

<sup>621</sup>Σε σχόλιό του, επίσης σε e-mail την 27<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2015, ο συγγραφέας σημειώνει ότι «η κατασκευή της γλώσσας του εχθρού είναι μια από τις χαρακτηριστικότερες παρεκκλίσεις του φασισμού».



**Michele**, prendendo in mano il discorso: *Campi di lavoro delle parole -sì- perché le parole lavorano, non lo sapevi?*

**Angelo**: *E che lavoro fanno?*

**Michele**: *Le fanno incrociare e così escono le parole crociate.*

**Angelo**, un po' rassicurato: *Deve essere un bel lavoro!*

**Alessia**: *Se ti piace stare in croce...*<sup>622</sup>

Ο συγγραφέας μέσω των ερωτήσεων του Angelo ξεδιπλώνει σταδιακά τις πτυχές της καθημερινής ζωής των Εβραίων της Ιταλίας την περίοδο του φασισμού. Ο Angelo αναρωτιέται «αν άραγε οι ίδιοι οι Εβραίοι μεταφέρονται και εκείνοι στα ίδια μέρη με τις λέξεις τους» και επαναλαμβάνει τα σχόλια τα οποία έχει ακούσει, σύμφωνα με τα οποία «πρόκειται για εχθρούς του κράτους οι οποίοι πρέπει να εκτοπιστούν».

**Angelo** sembra attraversato da un altro pensiero ancora più cupo: *Ma se è lì che portano le parole ebraiche e lì che portano anche gli ebrei?*

**Michele**: *Quali ebrei?*

**Angelo**: *Quelli che dicono che sono nemici della patria e che vanno portati via...*<sup>623</sup>

Τις απόψεις αυτές επιβεβαιώνει η ίδια η Alessia, η οποία είναι εμφανώς υπέρ του καθεστώτος. Μάλιστα, τονίζει το πόσο επιβλαβής είναι η παρουσία των Εβραίων για το Κράτος, για αυτό και δεν πρέπει να παραμείνουν και να εργάζονται στην Ιταλία. Επίσης θεωρεί αυτονόητο πως οι Ιταλοί -ως «ανώτερη φυλή»- δεν πρέπει να είναι υπάλληλοι και υφιστάμενοι των Εβραίων.

Στο σημείο αυτό εντοπίζουμε την αναφορά του συγγραφέα στην αφαίρεση και των στοιχειωδέστερων εργασιακών δικαιωμάτων από τους Εβραίους της Ιταλίας στα πλαίσια της εφαρμογής των ρατσιστικών νόμων<sup>624</sup>.

---

<sup>622</sup>Βλ. Izzì, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σσ. 24-25.

<sup>623</sup>Βλ. ό.π. σ. 25.

<sup>624</sup>Οι Εβραίοι απολύονται από τις θέσεις τους και αναπόφευκτα οδηγούνται στην απόλυτη οικονομική εξαθλίωση, στερούμενοι ακόμη και των πιο στοιχειωδών μέσων επιβίωσης. Το πρώτο πεδίο στο οποίο εφαρμόζεται το μέτρο αυτό ήταν τα σχολεία και τα Πανεπιστήμια.

**Alessia:** *Perché così non fanno danno, mentre se lavorano qui in Italia fanno danno. Ad esempio noi non dobbiamo fare lavori per loro. Tu non devi portare le valigie degli ebrei perché tu sei loro superiore, sono loro che devono portarle a te*<sup>625</sup>.

Ο συγγραφέας προβάλλει με σαφήνεια τη θέση στην οποία βρέθηκαν οι Εβραίοι Ιταλίας λόγω των απαγορεύσεων που επέβαλε το καθεστώς, αφού ακόμη και ο Angelo -παρόλο που δεν έχει κατανοήσει απολύτως όλα όσα συμβαίνουν γύρω του- συνειδητοποιεί την ισχύ των ρατσιστικών νόμων και την αυστηρότητα στην εφαρμογή τους· γι' αυτό μιλώντας αργότερα στον Davide του εξηγεί ότι θα μεταφέρει τη βαλίτσα του κρυφά και δωρεάν, αφού δεν μπορεί να πάρει χρήματα από ένα παιδί, αλλά κυρίως επειδή οι νόμοι δεν του επιτρέπουν να εργαστεί για κάποιον «που φέρει το κίτρινο άστρο».

**Angelo:** *[...] Sei un pischello in fondo e io non prendo moneta dai pischelli. E poi mica sto lavorando per te. Sarò scemo, ma non stupido, cosa credi. Io le leggi le conosco bene anche se non è che tanto le capisco e lo so bene che quelli come te, che portano la stella gialla sulla giacca non possono far lavorare quelli come me che non ce l'hanno. [...]*<sup>626</sup>

---

Σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα περίπου 800 διδάσκοντες σε όλες τις βαθμίδες απομακρύνονται από τις θέσεις τους. Αντίστοιχα ήταν τα μέτρα εις βάρος και άλλων λειτουργών του δημόσιου τομέα, καθώς απολύονται 400 δημόσιοι υπάλληλοι και 150 στρατιωτικοί. Οι περιορισμοί και οι απαγορεύσεις στερούν επίσης σε 500 ιδιωτικούς υπαλλήλους τις θέσεις εργασίας τους, ενώ περίπου 2.500 επαγγελματίες χάνουν τη δουλειά τους. Βλ. Bartošová, Jana. ό.π. σ. 23.

Ανάμεσα στα επαγγέλματα που απαγορεύεται να ασκούν ήταν εκείνα του συμβολαιογράφου και του δημοσιογράφου: *“Ai cittadini italiani di razza ebraica è vietato l'esercizio della professione di notaio. Ai cittadini italiani di razza ebraica non discriminato è vietato l'esercizio della professione di giornalista.”* Βλ. Gazzetta ufficiale del Regno d' Italia n. 179, 02/08/1939. "Disciplina dell'esercizio delle professioni da parte dei cittadini di razza ebraica".

[www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/390629-1054.htm](http://www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/390629-1054.htm)

Επίσης, στους Εβραίους δεν επιτρέπεται να είναι ιδιοκτήτες επιχειρήσεων ή διευθυντές τους: *“È vietato essere proprietari, in tutto o in parte, o gestori, a qualsiasi titolo, di aziende di qualunque natura, né avere di dette aziende la direzione”* Βλ. Gazzetta ufficiale del Regno d' Italia n. 6, 10/01/1944. "Nuove disposizioni concernenti i beni posseduti dai cittadini di razza ebraica".

[www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/440104-0002.htm](http://www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/440104-0002.htm)

<sup>625</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 26.

<sup>626</sup>Βλ. ό.π. σ. 28.

Μέσω των νέων ερωτήσεων και αποριών του Angelo -ο οποίος βέβαια δεν αντιλαμβάνεται ούτε τον όρο «άρια φυλή», ούτε τον διαχωρισμό των ανθρώπων σε ανώτερες και κατώτερες «φυλές»- ο Izzì φέρνει σε επαφή τους μικρούς θεατές με τις έννοιες του ρατσισμού και του αντισημιτισμού, παρουσιάζοντας βασικά σημεία της φασιστικής ιδεολογίας. Ο διάλογος είναι πραγματικά αριστοτεχνικός· ξεδιπλώνει κλιμακωτά την κατάσταση που επικρατεί, βασίζεται σε λέξεις κλειδιά, όπως «άριος, Εβραίος, φυλή, ανώτερος, κατώτερος», καθώς και στην επανάληψή τους ή στη μεταξύ τους αντίθεση ώστε να εντυπωθούν στο κοινό. Τα ερωτήματα που θέτει ο Angelo μοιάζουν διατυπωμένα με αφέλεια, αλλά το σύνολο αποπνέει έντονη ειρωνεία, αποκαλύπτοντας το παράλογο και το άτοπο τόσο των ρατσιστικών θεωριών, όσο και των αντισημιτικών στερεοτύπων.

**Angelo:** *Ma perché gli ebrei non vanno bene?*

**Alessia:** *Perché sono ebrei!*

**Angelo:** *Embè? E io sono Angelo!*

**Alessia:** *No, tu sei ariano!*

**Angelo:** *No, veramente io sono Angelo.*

**Alessia, spazientita:** *No, tu ti chiami Angelo, ma sei di razza ariana, loro invece sono di razza ebrea!*

**Angelo:** *E dunque?*

**Alessia:** *E dunque sono inferiori!*

**Angelo:** *E noi siamo?*

**Alessia:** *E noi siamo superiori!*

**Angelo:** *Superiori...<sup>627</sup>*

Βέβαια, η Alessia δεν έχει εντυπωτήσει στη ρατσιστική θεωρία, γι' αυτό και χρειάζεται η συνδρομή ενός εξειδικευμένου ρατσιστή επιστήμονα, όπως είναι ο καθηγητής φυσικής αγωγής, ο Roberto. Ο συγγραφέας, με τη χρήση

---

<sup>627</sup>BA. Izzì, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 25.

του όρου «επιστήμονας», αναφέρεται προφανώς σε ένα άλλο ιστορικό γεγονός της περιόδου, την προσπάθεια εκ μέρους Ιταλών επιστημόνων να θέσουν σε επιστημονική βάση τη ρατσιστική και αντισημιτική κοσμοθεωρία. Πρόκειται για το μανιφέστο *Il fascismo e i problemi della razza*, το οποίο δημοσιεύθηκε στις 14 Ιουλίου 1938 δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Giornale d'Italia*, το οποίο -όπως αναφέρει ο Pierre Milza- λανθασμένα έγινε γνωστό ως *Manifesto degli scienziati razzisti*<sup>628</sup>. Το κείμενο αυτό συνέταξαν και υπέγραψαν τετρακόσιοι καθηγητές πανεπιστημίου με ειδίκευση στην ανθρωπολογία, στη ζωολογία, στην παθολογία. Τον πυρήνα του συγκεκριμένου μανιφέστου αποτελούσε η ιδέα της καθαρότητας της «ιταλικής φυλής» η οποία ανήκει στην «άρια φυλή».

**Angelo:** *Ma non è bello. Mandarli via, intendo...*

**Alessia:** *Non puoi capire... Loro sono ebrei!*

**Angelo:** *Ma che vuol dire?*

**Alessia:** *E questo non te lo so proprio spiegare bene. Bisognerebbe chiedere a uno scienziato razzista...*

**Angelo:** *Uno che?*

**Alessia:** *Roberto è uno scienziato razzista*<sup>629</sup>.

Ο Roberto, υποστηρικτής των ρατσιστικών θεωριών και του φασιστικού καθεστώτος, αποτελεί κωμική και συγχρόνως γελοία φιγούρα. Εμφανίζεται στη σκηνή τρέχοντας, φωνάζοντας το φασιστικό σύνθημα «*Chi si ferma è perduto*»<sup>630</sup>, ενώ ταυτόχρονα παραδίδει μαθήματα για τη σπουδαιότητα του ρατσισμού και για την ανωτερότητα της πραγματικά μεγάλης «φυλής», της ιταλικής, η οποία υπερτερεί ακόμη και σε σύγκριση με τα υπόλοιπους λαούς που ανήκουν επίσης στην «άρια φυλή».

---

<sup>628</sup>Βλ. Milza, Pierre. *Storia d'Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*. Milano: Corbaccio, 2006, σ. 835.

<sup>629</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 26.

<sup>630</sup>Η φράση «*Chi si ferma è perduto*», η οποία προέρχεται από ομιλία του Μουσολίνι στις 14 Μαΐου 1938 στη Γένοβα, έγινε ένα από τα πιο δημοφιλή σλόγκαν του φασιστικού καθεστώτος.

Βλ. Bosworth, R. J. B. *Mussolini*. New York: Bloomsbury Academic, 2010. σ. 274.

**Roberto:** *Un due, un due. Forza! Avanti! Chi ha tempo non aspetti tempo. Chi si ferma è perduto, perciò signori: corsa sul posto! E mentre corriamo vi spiego due o tre cosette sulla razza. La prima: è arrivato finalmente il tempo che noi ci si proclamiamo francamente razzisti. La seconda: essere razzisti è una gran cosa. La terza... [...] Non stare troppo a sentire quel che dicono in Germania. È vero che la razza ariana è bella e magnifica, ma la vera grande razza è quella italiana. [...]*<sup>631</sup>

Φυσικά στον αντίποδα βρίσκονται οι «κατώτεροι» Εβραίοι: άσχημοι, αδέξιοι, με κακή φυσική κατάσταση. Ακόμη και όταν εκείνος πέφτει, την πτώση του διακρίνει όλη η χάρη που αρμόζει σε έναν εκπρόσωπο της «σπουδαίας ιταλικής φυλής».

**Roberto:** [...] *L' ebreo, che è inferiore e brutto e andrebbe cacciato sempre da ogni parte, è un po' impedito. Salta goffo e basso. Invece guardate me come salto! [...] Non si rida sa! Non ci si permetta! O saranno guai. Quella che avete appena visto è una magnifica, stupenda caduta ariana. Solo noi cadiamo con tanta grazia e gli italiani sono i più bravi di tutti a cadere. Con leggiadria...*<sup>632</sup>

Ο συγγραφέας μέσω του ρατσιστικού παραληρήματος του Roberto αναφέρεται επίσης στις αυθαίρετες και αβάσιμες ανθρωπολογικές και ανθρωπομετρικές μελέτες<sup>633</sup> οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για να προσδώσουν «επιστημονική» εγκυρότητα στη θεωρία διάκρισης των

---

<sup>631</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 26.

<sup>632</sup>Βλ. ό.π. σ. 27.

<sup>633</sup>Επιστρατεύτηκαν μάλιστα «επιστημονικές μέθοδοι» ώστε να μπορούν να διακρίνουν τους Εβραίους από εκείνους οι οποίοι ανήκαν στην «άρια φυλή». Όσοι ήταν λοιπόν Εβραίοι -ή όσοι καταγγέλλονταν ως τέτοιοι- έπρεπε να περάσουν από ένα είδος εθνοφυλετικής εξέτασης, το πόρισμα της οποίας -εκτός από το ιστορικό της οικογένειάς τους- περιείχε επίσης τα βιολογικά τους χαρακτηριστικά, καθώς και χαρακτηρισμό της συμπεριφοράς τους ως εβραϊκή ή μη! Τέτοια πιστοποιητικά εξέδιδε, για παράδειγμα, στο Παρίσι το 1943 ο γιατρός, ανθρωπολόγος, αντισημίτης και θεωρητικός του ρατσισμού Ζωρζ Μονταντόν (George Montandon). Στους φακέλους που περιέχουν τα πορίσματα της «εξέτασης» διαβάζουμε: «Χειρονομίες ελαφρώς ιουδαϊκές. Συμπεριφορά: Θα μπορούσε να θεωρηθεί πολύ ιουδαϊκή - δεν μπορεί να σταθεί σε μια θέση» ή σε άλλη περίπτωση «ο κάτωθι υπογεγραμμένος εκτιμώ ότι ο εξετασθείς μπορεί να μη θεωρείται Εβραίος προσωρινά, έως ότου προσκομίσει χαρτιά σχετικά με τους προγόνους του, οπότε θα κριθεί η κατάσταση συνολικά». Βλ. Soustiel, Maurice. *Λεωφόρος Ωσμάν* 146. Μτφρ. Λίλα Κονομάρα. Αθήνα: Εξάντας, 2019, σσ. 182, 187.

ανθρώπων σε «ανώτερους» και «κατώτερους»: η τελειότητα και η αρμονία στο λοβό του αυτιού του Angelo, αλλά και ο προγναθισμός του -ο οποίος παραπέμπει έμμεσα στον Ντούτσε- αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα ενός πραγματικού Ιταλού<sup>634</sup>!

**Roberto:** *Ma un vero italiano lo vedete anche dai dettagli più insignificanti... Fermandosi davanti ad Angelo e usandolo come esempio: Il lobo dell'orecchio, ad esempio... Che perfezione e che armonia! E il mento poi... Pausa preoccupata. E il doppio mento... [...]*<sup>635</sup>

Η Alessia συμπληρώνει την εικόνα του Εβραίου με δύο ακόμη αρνητικά χαρακτηριστικά: την οκνηρία και την έλλειψη καθαριότητας. Μάλιστα -εντελώς αυθαίρετα- τα συνδέει μεταξύ τους, με μεγάλη φυσικότητα σαν να πρόκειται για κάτι το αυτονόητο. Ο Alessandro Izzi προσφέρει ένα εξαιρετικό παράδειγμα του παράλογου των στερεοτύπων.

**Alessia:** *Sì, gli ebrei sono pigri!*

**Angelo:** *Fanno bene.*

**Alessia:** *E sporchi!*

**Angelo:** *E che c'entra?*

**Alessia:** *Sono due cose collegate.*

**Angelo:** *Aaah...*<sup>636</sup>

Στην προσωπογραφία των Εβραίων ο Roberto προσθέτει επιπλέον αρνητικά χαρακτηριστικά τα οποία αφορούν την κουλτούρα και τον

---

<sup>634</sup>Η Σκηνή με το μάθημα ρατσισμού που λαμβάνει ο Άντζελο αποτελεί άμεση επίδραση μιας αντίστοιχης σκηνής από την ταινία του Roberto Benigni, *La vita è bella*. Ο συγγραφέας προσθέτει πως η ιδέα να τη συνδέσει με τον αθλητισμό προήλθε από την πρόθεσή του να αναφερθεί στους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου του 1936 στους οποίους έγινε προσπάθεια να αναδειχθεί η «ανωτερότητα» της «άριας φυλής» σε διεθνές επίπεδο. Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 51.

<sup>635</sup>Βλ. ό. π. σ. 27.

<sup>636</sup>Βλ. ό.π.

πολιτισμό τους: το εβραϊκό χιούμορ και η μουσική τους -την οποία αποκαλεί «εκφυλισμένη<sup>637</sup>»- είναι σαφείς ενδείξεις της «κατωτερότητάς» τους.

**Roberto:** [...] *Certe battute... Certo umorismo così ebraico. Sarebbe da denunciare. Alla polizia!*<sup>638</sup>

[...]

**Roberto:** *Non avrei avuto dubbi. Una musica così degenerata, così molliccia e senza nerbo poteva essere composta solo da un ebreo e suonata a sua volta solo da un altro ebreo. Noi italiani ci diamo a canzoni con ben altre passioni*<sup>639</sup>.

Μια άλλη αρνητική πτυχή της ζωής των Εβραίων στη φασιστική Ιταλία σχετίζεται με τους κάθε είδους καταδότες οι οποίοι επωφελούνταν από την τραγική μοίρα των Εβραίων συμπατριωτών τους. Ο Roberto υποψιάζεται ότι ο σταθμάρχης προσφέρει καταφύγιο στον μικρό Εβραίο και τον «κατηγορεί» ότι προφανώς έχει και ο ίδιος εβραϊκή καταγωγή· προσθέτει επίσης πως οι Εβραίοι είναι ύπουλοι και επικίνδυνοι ακόμη και σε πολύ

---

<sup>637</sup>Για την «εκφυλισμένη τέχνη», βλ. Σλιώμης, Θωμάς. *Η τέχνη απέναντι στον ναζισμό. Το μουσικό κίνημα της Τερεζίν 1941-1945*. ό.π. σσ. 58-81. Ο συγγραφέας επισημαίνει πως θεμέλιο της ναζιστικής αντίληψης περί "εκφυλισμένης τέχνης" αποτελεί η ιδέα του χάσματος ανάμεσα στην Κουλτούρα (Kultur) και τον Πολιτισμό (Zivilisation), όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Όσβαλντ Σπένγκλερ στο έργο του *Η παρακμή της Δύσης*. Η έννοια της Κουλτούρας εμπεριέχει το "πανάρχαιο γερμανικό πνεύμα" το οποίο έρχεται σε αντίθεση με τον κοσμοπολιτισμό του Μοντερνισμού ο οποίος αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό του Πολιτισμού. Οι Εβραίοι θεωρούνται «εντελώς ξένοι προς την Κουλτούρα: πλάνητες, οπαδοί της αφηρημένης λογικής, αστοί, κάτοικοι των ανωνύμων μητροπόλεων, υπολογιστές, κερδοσκοποί, ξένοι προς τη "γοθτική εσωτερικότητα" και το έδαφος, τη γη, ωφελιμιστές και απάτριδες». Μετά το 1933 οι ναζί εκδηλώνουν έμπρακτα την αντίθεσή τους -λογοκρισία και φυσικά καύση βιβλίων- ενάντια σε κάθε τι το οποίο θεωρείται προϊόν της «"εβραϊκής νοσησαρχίας" και του "παρακμιακού κοσμοπολιτισμού"». Εκπρόσωποι της «εκφυλισμένης τέχνης» θεωρούνται συγγραφείς όπως οι Μαρξ, Μαν, Ρίλκε, Κάφκα, Μπρεχτ, ζωγράφοι όπως οι Καντίνσκυ, Κοκόσκα, Κλέε, καθώς και συνθέτες όπως οι Ντεμπυσσύ, Στραβίνσκι, Σατί, Βάλ.

Στις 19 Ιουλίου 1937 στο Μόναχο εγκαινιάστηκε η έκθεση «Entartete Kunst (Εκφυλισμένη Τέχνη)», μέσα από την οποία το ναζιστικό καθεστώς επεδίωκε να δείξει στο κοινό την τέχνη η οποία ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τις αρχές του εθνικοσοσιαλισμού. Βλ. Giannini, Federico & Baratta, Ilaria. «'Entartete Kunst': la mostra nazista che condannava l' 'arte degenerata'». 2017.

[https://www.finestresullarte.info/717n\\_entartete-kunst-mostra-nazista-arte-degenerata.php](https://www.finestresullarte.info/717n_entartete-kunst-mostra-nazista-arte-degenerata.php).

<sup>638</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 37.

<sup>639</sup>Βλ. ό.π. σ. 46.

μικρή ηλικία -αφού μπορούν εύκολα να κρυφτούν ή προκαλέσουν τον οίκτο και τη συμπάθεια- γι' αυτό και πρέπει αμέσως να παραδίδονται στις αρχές.

**Roberto:** [...] *Chissà se a vedere meglio nel suo albero genealogico non si scopra qualcosa d'interessante... Qualche nonno ebreo, magari*<sup>640</sup>!

[...]

**Roberto:** *Perché no? Più sono piccoli, più è facile scappare e nascondersi, e muovere a pietà chi si lascia ingannare...*<sup>641</sup>

Το καθεστώς έχει με επιτυχία καταφέρει να δημιουργήσει τον κοινό «εχθρό της φυλής». Η μορφή του Εβραίου είναι για τον Angelo συνυφασμένη με περιορισμούς, απαγορεύσεις, διώξεις, χωρίς κανενός είδους διάκριση ανάμεσα σε παιδιά και ενήλικες. Ο ίδιος, πριν από την επιβολή των ρατσιστικών νόμων, δεν είχε αντιληφθεί καν ότι υπήρχαν Εβραίοι, αφού - πριν αναγκαστούν να φορέσουν το κίτρινο άστρο- δεν τους διέκρινε ανάμεσα στους υπόλοιπους συμπατριώτες του.

**Angelo:** *Non è una bella cosa essere un bambino ebreo in Italia di questi tempi. [...] le cose si son messe male per gli ebrei. Non possono far questo e non possono far quello. Non possono lavorare e non possono mangiare. E io che non sapevo neanche che esistessero gli ebrei. In fin dei conti hanno due gambe e due braccia anche loro...*<sup>642</sup>

Όσον αφορά το ιστορικό πλαίσιο ο Izzì επεκτείνει την εστίασή του, καθώς δεν περιορίζεται μόνο στο ιταλικό φασιστικό καθεστώς. Συμπεριλαμβάνει επίσης αναφορές στη χιτλερική Γερμανία και στον απάνθρωπο χαρακτήρα του ναζιστικού καθεστώτος, το οποίο -απόλυτα εχθρικό απέναντι στη διαφορετικότητα<sup>643</sup>- εκτός από την «Τελική Λύση» για

---

<sup>640</sup>Βλ. ό.π. σ. 47.

<sup>641</sup>Βλ. Izzì, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 48.

<sup>642</sup>Βλ. ό.π. σ. 31.

<sup>643</sup>Σύμφωνα με τον ορισμό, γνωστό ως Arienparagraph, μη Άριος θεωρείται αυτός «του οποίου οι γονείς και οι γονείς των γονέων του είναι μη Άριοι και συγκεκριμένα Εβραίοι». Βλ. το κείμενο του ιστορικού του Αουσβιτς και διευθυντή του Μουσείου Ολοκαυτώματος της Ρώμης, Μαρτσέλλο Πετσέτι, με τίτλο "Το Ολοκαύτωμα, το Άουσβιτς και το



την αντιμετώπιση του «Εβραϊκού Ζητήματος», υιοθέτησε επίσης αντίστοιχες πρακτικές για ανάπηρους, διανοητικά καθυστερημένους και για όσους θεωρούνταν «προβληματικοί»<sup>644</sup>.

**Roberto:** [...] *Fossimo in Germania, ce l' avrebbero una soluzione migliore per tipi come lui...*<sup>645</sup>

Χωρίς αμφιβολία οι μικροί θεατές έρχονται σε επαφή με τη σκληρή αλήθεια της διαβίωσης αρχικά στα γκέτο, αλλά και της εξόντωσης στα στρατόπεδα συγκέντρωσης στη συνέχεια. Είναι δεδομένο ότι ο Izzi χειρίζεται το θέμα με ευαισθησία, αλλά χωρίς, στην ουσία, να αποκρύπτει τα πραγματικά γεγονότα. Η αναφορά στο θέμα γίνεται στην αρχή έμμεσα με τις μαρτυρίες που μεταφέρουν οι βαλίτσες των εκτοπισμένων. Μάλιστα, όσον αφορά τις μαρτυρίες αυτές, προβάλλονται με τέτοιο τρόπο ώστε να προετοιμαστεί το κοινό· πριν από τις λεπτομέρειες προηγείται ο φόβος του Angelo στο πρώτο άκουσμα των μαρτυριών και η άρνησή του να δεχτεί μια τέτοια αλήθεια, η οποία μοιάζει πέρα από κάθε λογική.

**Angelo:** [...] *Non dire più niente. Ti prego, non dire più niente! Non ci credo. Non ci credo. Io vado via. È tardi. Devo cercare David. Tu resta qui e non raccontare a nessun altro queste tue bugie*<sup>646</sup>!

[...]

**Angelo:** *No. Con te non voglio parlare ancora. Quello che dici mi fa troppa paura*<sup>647</sup>!

---

Sonderkommando." το οποίο συμπεριλαμβάνεται στο επίμετρο του βιβλίου Βενέτσια, Σλόμο. *Sonderkommando. Μέσα από την κόλαση των θαλάμων αερίου*. ό.π. σ. 233.

<sup>644</sup>Η εξόντωση των ατόμων με αναπηρία εντάσσεται στο πλαίσιο της ναζιστικής κοσμοθεωρίας η οποία προέβλεπε την εξάλειψη των ατόμων εκείνων που ονομάζονταν *Lebensunwerten Leben*, δηλαδή «ζωές που δεν αξίζει να υπάρχουν». Βλ. Fioranelli, Massimo, Rocchia, Maria Grazia. "L'olocausto dei disabili nell'era nazista." *FormaMente* 1 (2012), σσ. 5, 10.

Το Γ' Ράιχ, στα πλαίσια της πολιτικής του για τη διαφύλαξη της καθαρότητας της «φυλής» (*Volksgemeinschaft*) είχε θέσει σε εφαρμογή το σχέδιο Aktion T4, το οποίο προέβλεπε την εξόντωση των διανοητικά αναπήρων· τα πρώτα θύματα ήταν ανάπηρα παιδιά τα οποία εκτελέστηκαν με χορήγηση φαρμάκων σε ενέσιμη μορφή, σε θανατηφόρες βέβαια δόσεις. Βλ. Μαρτσέλλο Πετσέτι. ό.π. σ. 244.

<sup>645</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 32.

<sup>646</sup>Βλ. ό.π. σ. 31.

Στη συνέχεια οι πληροφορίες -με πρώτες εκείνες του εγκλεισμού σε γκέτο- είναι πιο σαφείς.

**Angelo:** *Ma quello che dice questa valigia non è bello. Mi fa paura. Parla del paese delle parole crociate.*

**Michele,** improvvisamente interessato: *E cosa dice?*

**Angelo:** *Parla di un paese dove hanno costruito un grande muro e dentro al muro hanno chiuso tutti gli ebrei. Anche i bambini.*

**Michele:** *Un ghetto, sì. Lo si legge sui giornali.*

**Angelo:** *E dentro al muro la gente muore. Di fame. Di attesa. Di dolore<sup>648</sup>.*

Η πραγματικότητα αυτή παρουσιάζεται πιο άμεσα, αφενός με την εμφάνιση επί σκηνής της Κάπο και του αξιωματικού των Ες Ες, και αφετέρου με την «άφιξη» ενός τρένου με εκτοπισμένους. Το τρένο το οποίο προορίζεται για μεταφορά εμπορευμάτων μεταφέρει πλέον ανθρώπους, οι οποίοι όμως για τη ναζιστική «βιομηχανία εξόντωσης» είναι «εμπορεύματα».

**Michele,** quasi dicendolo a sé stesso: *Non sono merci, sono persone!*

SS, in una risata: *Merci, persone. È lo stesso. Le persone sono merci e le merci persone<sup>649</sup>!*

Δεν λείπουν τα παραδείγματα της αργκό που χρησιμοποιούσαν οι κρατούμενοι στα στρατόπεδα συγκέντρωσης με σκοπό να κεντρίσουν το ενδιαφέρον και την περιέργεια των μικρών θεατών.

**SS:** [...] *Tu, scimunito. Ci sono valigie che ti aspettano. Fai il tuo lavoro. Portale al Canada. [...]*<sup>650</sup>

Όπως επισημαίνει ο συγγραφέας η λέξη «Καναδάς» χρησιμοποιούνταν στο Άουσβιτς για να δηλώσει την αποθήκη όπου φυλάσσονταν όλα τα πολύτιμα αγαθά και τα τιμαλφή τα οποία είχαν κατασχέσει οι ναζί από τις αποσκευές των εκτοπισμένων. Η «μονολιθική» -όπως την αποκαλεί ο

---

<sup>647</sup>Βλ. ό.π. σ. 38.

<sup>648</sup>Βλ. Izzì, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 39.

<sup>649</sup>Βλ. ό.π. σ. 41.

<sup>650</sup>Βλ. ό.π.

συγγραφέας- αυτή λέξη έχει απολέσει την κυριολεκτική της σημασία και έχει αποκτήσει διαφορετικό νόημα στο παράλογο πλαίσιο του στρατοπεδικού κόσμου. Πρόκειται για ηθελημένη επιλογή του Izzi ο οποίος χρησιμοποιεί τη λέξη σαν «δόλωμα για τον θεατή», χωρίς κανενός είδους εξήγηση· (συνήθως ακολουθεί επεξήγηση από κάποιον ηθοποιό στο τέλος της παράστασης δίνοντας με τον τρόπο αυτό αφορμή για συζήτηση)<sup>651</sup>.

Η τραγικότητα και η αθλιότητα της διαβίωσης των κρατουμένων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, καθώς και ο κυνισμός και η σαδιστική συμπεριφορά των ναζί προβάλλονται μέσα από τη Σκηνή η οποία -με την τεχνική της παντομίμας- αναπαριστά τη διανομή συσσιτίου στους κρατούμενους. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον ο συνδυασμός της παντομίμας - μιας θεατρικής τεχνικής με παιγνιώδη χαρακτήρα, ιδιαίτερα αγαπητή στο παιδικό κοινό- με τον σκληρό και γεμάτο πικρή ειρωνεία διάλογο ανάμεσα στον Ες Ες και στην Κάπο. Η Κάπο αναφέρει λεπτομερώς τα συστατικά της «συνταγής»: φλούδες από λαχανικά και σάπια υπολείμματα, ένα μοναδικό κομμάτι κρέατος· μάλιστα ο «τυχερός» που θα το βρει θα «επιβραβευθεί» με δέκα χτυπήματα με μαστίγιο, καθώς και με στέρηση βραδινού συσσιτίου!

**Καπό:** *Minestra herr kommandant! [...] Bucce di patate, pelate con buona grazia dalle donne di cucina... Possibilmente usando le unghie in vece dei coltelli con cui potrebbero farsi male! [...] Qualche pezzetto di carota, di quelle che il gelo ha fatte marcire, che sono più buone e nutrienti... [...] Uno e solo uno... Davvero compenetrata nel gesto<sup>652</sup>: Un solo pezzo di carne che cucina tanto nel brodo che si è fortunati se resta tutto intero, se non si disfa prima...*

[...]

---

<sup>651</sup>Πρόκειται για σχόλιο του συγγραφέα σε e-mail του την 27<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2015. Για τον «Καναδά» του στρατοπέδου του Άουσβιτς, βλ. Wiewiorka, Annette. *Άουσβιτς, 60 χρόνια μετά*. ό.π. σσ. 143-164.

<sup>652</sup>Ο συγγραφέας (σε e-mail στις 20-7-2018) μου επισήμανε ότι η Σκηνή της παρασκευής της «σουπας» των κρατουμένων παραπέμπει -χωρίς ο ίδιος να είχε εξαρχής μια τέτοια πρόθεση- στη Θεία Ευχαριστία. Η ηθοποιός που ερμηνεύει το ρόλο τη δεδομένη στιγμή θα πρέπει να επιστρατεύσει στον μέγιστο βαθμό τα εκφραστικά της μέσα και να «γίνει η ίδια» η κίνηση που εκτελεί. Στην κίνησή της αυτή διακρίνουμε έναν σχεδόν «ιερατικό» χαρακτήρα.

**SS:** *Bisognerebbe dare un premio a questo fortunato, non trova?*

**Kapò:** *Oh, e che premio?*

**SS:** *Da pensarci sopra... Dieci frustate?*

**Kapò:** *Idea eccellente, eccellentissimo signore!*

**SS:** *Uhm, magari digiuno a sera, visto che si è tanto rimpinzato a pranzo<sup>653</sup>!*

Τα κρεματόρια και η αποτέφρωση είναι η κατάληξη των αιχμαλώτων που πριν από λίγο κατέβηκαν από το τρένο· στα πλαίσια της «βιομηχανίας» του θανάτου αυτό είναι το τελευταίο στάδιο. Έχουν γίνει «καπνός και στάχτη» είναι η απάντηση που λαμβάνει από την Κάπο ο Angelo. Με την έκφραση αυτή ο Izzi αναφέρεται στην «Τελική Λύση», το ναζιστικό σχέδιο εξόντωσης των Εβραίων.

**Angelo,** arrivato al suo turno di prendere il rancio: *Ma dove sono quelli che son scesi dal treno poco fa?*

**Kapò:** *Quelli. Son andati su per il camino...*

**Angelo:** *Per il camino?*

**Kapò:** *Fumo, sono diventati fumo e cenere. L' ultima fine di questa catena di montaggio per la quale passeremo tutti. Anche tu e io<sup>654</sup>!*

Ο σταθμάρχης έχει μείνει εμβρόντητος· αναρωτιέται αν η εμφάνιση του τρένου με τους αιχμάλωτους Εβραίους ήταν εφιάλτης ή πραγματικότητα. Αδυνατεί να πιστέψει την ύπαρξη τέτοιων στρατοπέδων. Ο Angelo του εξηγεί πως πρόκειται για τις μαρτυρίες των κρατουμένων, για όσα του διηγήθηκαν οι βαλίτσες, για τις ιστορίες «όλων και κανενός». Ιστορίες μοναδικές όπως ο κάθε ένας και η κάθε μία από τα εκατομμύρια θύματα, αλλά και τόσο όμοιες μεταξύ τους, αφού για τους Εβραίους της Ευρώπης οι διακρίσεις, οι συλλήψεις, οι εγκλεισμοί στα γκέτο αρχικά, και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης στη συνέχεια, τα βασανιστήρια και οι εκτελέσεις ήταν η κοινή μοίρα που τους επέβαλλε ο ναζισμός.

---

<sup>653</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σσ. 43-44.

<sup>654</sup>Βλ. ό.π. σ. 44.

**Michele:** *Cosa è stato? Un sogno? Un incubo?*

**Angelo:** *Hai ascoltato la valigia. Ci ha raccontato la sua storia. O quella di un'altra valigia sua vicina. La storia di tanti e di nessuno.*

**Michele:** *Non è vero. Non ci credo. Non posso pensare che esistano luoghi come quello che abbiamo visto questa notte. [...]*<sup>655</sup>

Στο φινάλε του έργου, το φασιστικό καθεστώς καταρρέει, ο Μουσολίνι έχει συλληφθεί, γεγονός το οποίο λειτουργεί ως από μηχανής θεός, αφού ο Roberto δεν μπορεί πλέον να απαιτήσει να του παραδώσουν τον Davide, ο οποίος θα μεταφερθεί στην Nonantola. Όπως βέβαια διαβλέπει ο Michele οι εποχές που πρόκειται να έρθουν θα είναι ακόμη πιο δύσκολες γι' αυτό έχουν όλοι ανάγκη από προστασία.

**Michele:** *David? Domani stesso lo portiamo a Nonantola dove troverà amici e protezione.*

**Angelo:** *Protezione? Perché? Il duce non c'è più!*

**Michele:** *Bastasse solo questo, Angelo! Adesso cominciano tempi confusi. Tutti noi avremo bisogno di protezione*<sup>656</sup>.

Το ότι οι βαλίτσες μιλούν και διηγούνται τη ζωή στα στρατόπεδα είναι -όπως προαναφέρθηκε- συγγραφικό και δραματουργικό εύρημα του Alessandro Izzi· κάποιο περιστατικό όμως έδειξε πως -κατά κάποιον τρόπο- οι βαλίτσες «πράγματι μιλούν», σύμφωνα με τα όσα διηγήθηκε στο τέλος της παράστασης μια από τις εκπαιδευτικούς που συνόδευε τα παιδιά: αφηγήθηκε ότι ένας συγχωριανός της, στάλθηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης από το οποίο επέστρεψε σε άθλια κατάσταση. Δεν θέλησε ποτέ να διηγηθεί την εμπειρία του αυτή, θέλοντας ίσως να «ξεχάσει». Πέθανε σε σχετικά προχωρημένη ηλικία, έχοντας διηγηθεί ελάχιστα τόσο για τη ζωή του, όσο και για το στρατόπεδο και τις εκεί τραυματικές εμπειρίες του. Ένα χρόνο αργότερα οι συγγενείς του, τακτοποιώντας τα πράγματα του,

---

<sup>655</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. ό.π. σ. 45.

<sup>656</sup>Βλ. ό.π. σ. 49.

βρήκαν τη μικρή εκείνη βαλίτσα την οποία είχε πάρει μαζί του κατά την εκτόπισή του, και την οποία κατάφερε -σπάνιο και αξιοθαύμαστο πράγματι γεγονός- να έχει μαζί του κατά την επιστροφή του. Έχοντας αποφασίσει να την καταστρέψουν, διαπίστωσαν πως η βαλίτσα διέθετε κρυφό πάτο ο οποίος περιείχε τις σελίδες ενός ημερολογίου στο οποίες ο άνθρωπος εκείνος είχε καταγράψει όλα όσα είχε βιώσει. Ο Alessandro Izzi μου επισήμανε ότι η αφήγηση αυτή, αμέσως μετά την παράσταση, προκάλεσε ρίγη έντονης συγκίνησης τόσο στον ίδιο, όσο και σε όλους τους παρευρισκόμενους<sup>657</sup>.

### **Από την ανάμνηση στη Μνήμη: *I topi nel muro***

Ο Alessandro Izzi έχει συγγράψει ένα ακόμη θεατρικό έργο το οποίο έχει θέμα το Ολοκαύτωμα, με τίτλο *I topi nel muro*<sup>658</sup>. Αυτή τη φορά δεν πρόκειται για έργο το οποίο απευθύνεται σε παιδικό, εφηβικό κοινό, αλλά πρόκειται για ένα ψυχολογικό δράμα το οποίο σύμφωνα με χαρακτηρισμό του ίδιου του συγγραφέα αποτελεί «κατά μια έννοια το δίδυμο, την ενήλικη εκδοχή του *La valigia dei destini incrociati*<sup>659</sup>».

Όπως αναγράφεται στο δελτίο τύπου παρουσίασης του έργου που εξέδωσε το θέατρο Bertolt Brecht, το «*I topi nel muro* κάνει λόγο για ηλικιωμένους, για ευθύνες, για τύψεις, καθώς και για απελπισμένες προσπάθειες απαλλαγής από τη μνήμη [...]»<sup>660</sup>.

Στο έργο κυριαρχεί η μορφή μιας ηλικιωμένης γυναίκας, της Anna, η οποία όχι μόνο δεν βοήθησε να διασωθούν κάποιοι Εβραίοι την περίοδο του Πολέμου (όπως έκαναν ο σταθμάρχης και ο Angelo για τον μικρό Davide στο

---

<sup>657</sup> Από e-mail του Alessandro Izzi την 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 2016.

<sup>658</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. Scena muta. Roma: Edizioni Progetto Cultura, 2014.

<sup>659</sup>Σχόλιο του συγγραφέα σε e-mail την 1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 2015.

<sup>660</sup>Βλ. "Alessandro Izzi vince il concorso cinema, teatro e shoah. Il critico cinematografico si aggiudica il premio per la sezione drammaturgia".  
[http://www.teatrobertoltbrecht.it/pdf/cs\\_20140203a.pdf](http://www.teatrobertoltbrecht.it/pdf/cs_20140203a.pdf)

*La valigia dei destini incrociati*), αλλά, αντίθετα, κατέδωσε τους γείτονές της για να επωφεληθεί από την απουσία τους και να ιδιοποιηθεί το διαμέρισμά τους.

Έτσι λοιπόν η πρωταγωνιστική αυτή μορφή μοιάζει να καθίσταται «μεταφορά του αισθήματος ενοχής που διακατέχει τον κόσμο απέναντι στον εβραϊκό λαό, μεταφορά μιας μνήμης που βαραίνει, την οποία οι άνθρωποι προσπαθούν ξεχάσουν ή σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα να αρνηθούν ολοκληρωτικά<sup>661</sup>».

Επίσης μια ακόμη ενδιαφέρουσα πτυχή της υπόθεσης αποτελεί το γεγονός πως η Anna φυλακίστηκε για μικρό διάστημα στο στρατόπεδο του Fossoli<sup>662</sup>. Φυσικά ο εγκλεισμός της εκεί ήταν απλώς ένα λάθος, αφού η Anna δεν είναι εβραϊκής καταγωγής· όμως, στον τόπο του εγκλεισμού της άκουσε εκατοντάδες προσωπικές ιστορίες, μαρτυρίες των Εβραίων κρατουμένων, τις οποίες έκτοτε φέρει μαζί της. Τώρα η γυναίκα αυτή υποφέρει από γεροντική άνοια, ζώντας ποτέ στο παρόν και ποτέ στο παρελθόν, ευρισκόμενη σε σύγχυση. Μάλιστα, έχει χάσει την αίσθηση του χρόνου, αφού θεωρεί ότι από την περίοδο του πολέμου δεν έχει περάσει παρά το χρονικό διάστημα ενός έτους.

---

<sup>661</sup>Βλ. Isidori, Marcello. "I topi nel muro di Alessandro Izzi".

[http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18423:i-topi-nel-muro-di-alessandro-izзи&catid=53:libri&Itemid=45](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=18423:i-topi-nel-muro-di-alessandro-izзи&catid=53:libri&Itemid=45)

<sup>662</sup>Το στρατόπεδο στο Fossoli χτίστηκε το 1942 ως χώρος κράτησης αιχμαλώτων. Τον Δεκέμβριο του 1943 μετατράπηκε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης Εβραίων, ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε από τα SS ως προθάλαμος των ναζιστικών στρατοπέδων. Οι περίπου 5.000 κρατούμενοι οι οποίοι φυλακίστηκαν εκεί είτε για πολιτικούς, είτε για και φυλετικούς λόγους είχαν ως προορισμό τα στρατόπεδα Άουσβιτς, Μαουτχάουζεν, Νταχάου, Μπούχενβαλντ, Φλόσενμπουργκ και Ράβενσμπρουκ. Σχετικά με την ιστορία του στρατοπέδου, βλ. <http://www.fondazionefossoli.org/it/campo.php> και <http://www.deportati.it/lager/fossoli/fossoli.html>

Ο Primo Levi διηγείται πως κατά την περίοδο της κράτησής του στο Fossoli, δεν σημειώθηκε καμία απόδραση. Αυτό όχι επειδή ήταν αδύνατο να επιτύχει οποιαδήποτε απόπειρα, αλλά επειδή έλειπε από τους κρατούμενους -κάτοικοι αστικών κέντρων οι περισσότεροι- το απαιτούμενο «περιπετειώδες πνεύμα». Επίσης, καθώς οι περισσότεροι ήταν μαζί με τις οικογένειές τους, δεν ήταν εύκολο να αφήσουν πίσω συγγενείς ή φίλους.

Βλ. Levi, Primo. *Io che vi parlo*. ό.π. σσ. 111-112.

**Anna** (appoggiando il piatto in terra): *E pensare che qualche anno fa avrei fatto carte false per un'arancia. Pensa che... sarà passato poco... c'era la guerra...*<sup>663</sup>

Οι ενοχές, οι τύψεις, καθώς και οι μαρτυρίες από το παρελθόν «στοιχειώνουν το σπίτι» με τη μορφή θορύβων, που μοιάζουν σαν σύρσιμο ποντικών μέσα στους τοίχους κατά τη διάρκεια της νύχτας. Με την ευκαιρία, να επισημάνουμε ότι το συγκεκριμένο δραματουργικό εύρημα το οποίο αποτελεί και τον τίτλο του έργου, σχετίζεται με τον παραλληλισμό των ποντικών με τους Εβραίους από τη ναζιστική προπαγάνδα, αφού είναι γεγονός πως «η αμφιλεγόμενη φύση των ποντικών, ως μικρά ανυπεράσπιστο ζώα, αλλά και ως ακάθαρτοι κάτοικοι των υπονόμων<sup>664</sup>» ευνόησαν τέτοιου είδους χρήση· πρόκειται για μια επιλογή του η οποία δεν διεκδικεί την απόλυτη πρωτοτυπία και μοναδικότητα, «αφού τον παραλληλισμό αυτό εκμεταλλεύτηκε και ανέτρεψε ήδη ο δημιουργός κόμικς *Art Spiegelman* στο αναφερόμενο στο Ολοκαύτωμα- διάσημο γκράφικ νόβελ του με τίτλο '*Maus*'. Στο έργο του αυτό έδωσε τη μορφή των ζώων αυτών στους Εβραίους, ενώ οι γάτες αντιπροσώπευσαν τους διώκτες τους. Επίσης, ο Αμερικάνος αρμενικής καταγωγής συγγραφέας *William Saroyan* στο έργο του '*I nostri amici topi*' χρησιμοποιεί τους ποντικούς οι οποίοι έχουν εισβάλει στη σοφίτα του μικρού πρωταγωνιστή ως σύμβολο της νοσταλγίας, του περάσματος στην ενηλικίωση, και της κατανόησης απέναντι σε όποιον είναι ανυπεράσπιστος<sup>665</sup>».

Τα ίδια χαρακτηριστικά αποδίδει και η Anna στα ενοχλητικά εκείνα πλάσματα τα οποία την ακολούθησαν κατά την επιστροφή της (μετά την απελευθέρωσή της από το στρατόπεδο συγκέντρωσης) και κρύβονται στο σπίτι, κυκλοφορώντας κατά τη διάρκεια της νύχτας· βρώμικα καθώς είναι, υπάρχει κίνδυνος να αποκαλυφθούν από τη μυρωδιά τους.

---

<sup>663</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 9.

<sup>664</sup>Βλ. Branca, Giovanna. "I topi nel muro". 2015. <http://www.close-up.it/i-topi-nel-muro>

<sup>665</sup>Βλ. ό.π.



**Anna:** *Vi avrà sentito? Questa storia dei topi è sospetta. Io non l'avrei detto mai. Far nascere sospetti, che scherziamo? Voi poi non state fermi mai. Lo sapevo che non dovevo nascondervi qui. Lerci come siete. Magari avrà sentito la puzza. Lo sapevo che non dovevo aver pietà, anche se siete venuti con me da quel...*<sup>666</sup>

Το 2014, το έργο κέρδισε το πρώτο βραβείο στα πλαίσια του διαγωνισμού συγγραφής θεατρικών έργων, αλλά και παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών με θέμα το Ολοκαύτωμα (Premio Teatro Cinema e Shoah sezione teatro IV edizione)<sup>667</sup>. Η επιτροπή βράβευσε το *I topi nel muro* διότι διακρίθηκε για «την ιδιαίτερη δραματική του δύναμη και την αποτελεσματικότητα στον χειρισμό του θέματος της σχέσης ανάμεσα στην ανάμνηση και στη Μνήμη, μέσα από τη μορφή μιας γυναίκας η οποία δεν ήταν κάποια από τους επιζώντες, αλλά μια καταδότης και έμμεση μάρτυρας των ιστοριών πολλών Εβραίων οι οποίοι στη συνέχεια εκτοπίστηκαν<sup>668</sup>».

Έχει γραφεί πως το έργο θα μπορούσε να έχει υπότιτλο «πορτρέτο τριών γυναικών σε εσωτερικό χώρο<sup>669</sup>», αφού δύο ακόμη γυναικείες μορφές πλαισιώνουν την Anna. Η μία είναι η κόρη της Lidia, η οποία ανησυχεί για την κατάσταση της μητέρας της γι' αυτό και αναζητά μια γυναίκα για να την προσέχει. Η άλλη είναι η Ester, το μοναδικό πρόσωπο εβραϊκής καταγωγής στο έργο· η Ester επισκέπτεται το σπίτι -στο οποίο είχε γεννηθεί και ζήσει τα πρώτα χρόνια της ζωής της- για να γνωρίσει την Anna, τη γυναίκα η οποία

---

<sup>666</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 7

<sup>667</sup>Τον διαγωνισμό οργάνωσαν οι εξής φορείς: Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" Centro Romano di Studi sull'Ebraismo (CeRSE), Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali, dei beni culturali e del territorio (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Fondazione Museo della Shoah, ECAD (Ebraismo Culture Arti Drammatiche).

Βλ. <http://www.teatrocritica.net/2015/07/premio-teatro-cinema-e-shoah-v-edizione/>

<sup>668</sup>Βλ. το Δελτίου Τύπου το οποίο αναφέρει σχετικά με τη βράβευση του *I topi nel muro*: «La giuria ha scelto *I topi nel muro* di Alessandro Izzi come testo vincitore del Premio "Teatro Cinema e Shoah 2014", sezione Teatro, che si è distinto per una particolare robustezza drammaturgica e per l'efficacia nel trattare il tema del rapporto fra ricordo e memoria attraverso la figura di una donna che non è stata una sopravvissuta, bensì una delatrice e insieme una testimone indiretta dei racconti di molti ebrei poi deportati.»

Βλ. [http://www.ecad.name/premio\\_teatro\\_cinema\\_shoah.htm](http://www.ecad.name/premio_teatro_cinema_shoah.htm)

<sup>669</sup>Βλ. "I topi nel muro, il dramma di Alessandro Izzi".

<http://corrierespettacolo.it/i-topi-nel-muro-il-dramma-di-alessandro-izzi/>

είναι υπεύθυνη για την εκτόπιση και τον θάνατο των γονιών της. Εξαιτίας μιας παρεξήγησης προσλαμβάνεται -στην ουσία, χωρίς να το θέλει- για να κάνει συντροφιά και να προσέχει την ηλικιωμένη γυναίκα.

Υπάρχει ένα ακόμη πρόσωπο, ο νεαρός φοιτητής Fabrizio· πρόκειται για τον εγγονό της Anna και γιο της Lidia. Ο Fabrizio είναι ομοφυλόφιλος. Με την επιλογή του αυτή ο συγγραφέας παραπέμπει επίσης και σε άλλες ομάδες που διώχθηκαν και εξοντώθηκαν από το ναζιστικό καθεστώς<sup>670</sup>. Μάλιστα, η Anna -μέσα στη σύγχυσή της- αναφέρεται σε αυτόν χρησιμοποιώντας τη σημειολογία των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης, αφού τον αποκαλεί «ροζ τρίγωνο<sup>671</sup>» και τον αντιμετωπίζει μάλιστα με ειρωνεία.

---

<sup>670</sup>Οι ομοφυλόφιλοι -άντρες κυρίως- θεωρήθηκαν, σύμφωνα με την παράγραφο 175 του ποινικού κώδικα της ναζιστικής Γερμανίας, «εχθροί του Ράιχ» και «έκφυλοι». Οι εκτοπισμένοι με το ροζ τρίγωνο υπολογίζονται ανάμεσα στις 5.000 και στις 15.000. Η θνησιμότητά τους στο στρατόπεδο συγκέντρωσης υπερέβαινε τον μέσο όρο, αφού συχνά ακόμη και οι άλλοι κρατούμενοι τους απέφευγαν. Ο συνολικός αριθμός των ομοφυλόφιλων είναι δύσκολο να υπολογιστεί, αφού πολλοί έφεραν το κίτρινο άστρο λόγω της εβραϊκής τους καταγωγής. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θέμα, βλ. Ceirani, Danilo; Rocchetti, Pierluigi. *L'amore pregiudicato. Donne e omosessuali sotto il fascismo*. Latina: Il Levante Libreria Editrice, 2015, σσ. 60-65.

<sup>671</sup>Συγκλονιστική είναι η μαρτυρία του Χάιντς Χέγκερ, ενός ομοφυλόφιλου κρατουμένου, για τη θέση των ομοφυλόφιλων και τις συνθήκες ζωής τους στο στρατόπεδο: «Τα χρώματα των τριγώνων ήταν: κίτρινο για τους Εβραίους· κόκκινο για τους πολιτικούς· πράσινο για τους κακοποιούς· ροζ για τους ομοφυλόφιλους· μαύρο για τους κοινωνικά απροσάρμοστους· λιλά για τους μάρτυρες του Ιεχωβά (μελετητές της Βίβλου τους έλεγαν τότε στη Γερμανία)· μπλε για τους μετανάστες· καφέ για τους Τσιγγάνους·

Ωστόσο το ροζ τρίγωνο ήταν δύο με τρία εκατοστά περίπου μεγαλύτερο από τα άλλα για να μας αναγνωρίζουν από μακριά ότι ήμασταν ομοφυλόφιλοι.

Οι Εβραίοι, οι ομοφυλόφιλοι και οι Τσιγγάνοι, δηλαδή τα κίτρινα, τα ροζ και τα καφέ τρίγωνα, ήταν οι κρατούμενοι που υπέφεραν πιο συχνά τα αγριότερα μαρτύρια και τους ξυλοδαρμούς από τους SS και τους Καρ. Ήταν τα αποβράσματα της κοινωνίας που δεν είχαν κανένα απολύτως δικαίωμα πάνω στο γερμανικό έδαφος και ως εκ τούτου έπρεπε να εξοντωθούν. Αυτά τα λόγια αρέσκονταν να επαναλαμβάνουν κάθε τόσο και με ιδιαίτερη ευχαρίστηση ο διοικητής του στρατοπέδου και οι SS του. Αλλά η κατώτατη βαθμίδα αυτού του "αποβράσματος" ήμασταν εμείς, οι άντρες με το ροζ τρίγωνο.» Βλ. Χέγκερ, Χάιντς. Οι άντρες με το ροζ τρίγωνο. Μτφρ. Ρίτσα Δεκαβάλλα. Αθήνα: Μαύρη Λίστα, 2000, σ. 45.

**Anna** (divertita, ammiccante, da una posizione di superiorità): *Ah, sì? Bè, potrei dirti che non hai niente da sperare da Fabrizio. È un triangolo rosa. Quel matrimonio non ti sarà d'aiuto. Del resto non servono più i matrimoni*<sup>672</sup>.

[...]

**Anna** (incattivita): *Parla l'uomo di casa. Come se potessi vergognarmi di te. Io voglio stare sola*<sup>673</sup>.

Υπάρχει στο κείμενο συγκεκριμένη αναφορά στην εκτόπιση των ομοφυλόφιλων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, καθώς η Anna τον παρακαλεί να προσέξει όταν κυκλοφορεί γιατί υπάρχει κίνδυνος να τον συλλάβουν και να τον στείλουν «εκεί».

**Anna:** *Però promettimi che starai attento. Che non parlerai con gente che non conosci.*

**Fabrizio:** *Va bene.*

**Anna:** *Stanno venendo per quelli come te. Capisci. Io non ti giudico. Avrei preferito un uomo come nipote, ma tu mi sei toccato (accarezzandolo) E sei bravo. Sei sempre stato bravo. E non voglio ti mandino lì. Voglio che stai bene*<sup>674</sup>.

Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο ρόλος του χώρου στον οποίο κινούνται τα πρόσωπα αυτά. Δεν πρόκειται μόνο για το διαμέρισμα στο οποίο κατοικεί πλέον η ηλικιωμένη γυναίκα, αλλά και για την απέναντι κατοικία στην οποία διέμενε πριν καταδώσει την εβραϊκή οικογένεια και καταλάβει το σπίτι τους.

Η Anna, εξαιτίας της διανοητικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται, αναμειγνύει γεγονότα του παρελθόντος -τα οποία για χρόνια κρατούσε ως επτασφράγιστο μυστικό- με το παρόν<sup>675</sup>. Έτσι λοιπόν συνεχίζει να πιστεύει

---

<sup>672</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 14.

<sup>673</sup>Βλ. ό.π. σ. 10.

<sup>674</sup>Βλ. ό.π. σσ. 23-24.

<sup>675</sup>Στο αστυνομικό μυθιστόρημα της -εβραϊκής καταγωγής- συγγραφέα Ρόνιτ Νόιμαν με τίτλο *Μυστήριο στην Κέρκυρα* η κεντρική ηρωίδα Άρτεμη Δαμιανίδη παρουσιάζει συμπτώματα παρόμοια με εκείνα της Anna. Όπως η Anna υποδύεται τους «ρόλους» των γυναικών, Εβραίων συγκρατουμένων της και διηγείται τις ιστορίες τους σε α' πρόσωπο, έτσι

στην ύπαρξη των ενοχλητικών Εβραίων γειτόνων -τα φαντάσματα που στοιχειώνουν πλέον τη ζωή της- τους οποίους βέβαια τοποθετεί στη δική της, προηγούμενη κατοικία. Η τραγική ειρωνεία είναι ότι τους κατέδωσε για να απαλλαγεί από την παρουσία τους, αλλά τελικά επιζούν μέσω της δικής της μνήμης. Τους «καταδίκασε σε θάνατο», αλλά μέσω αυτής της ίδιας παραμένουν «ζωντανοί».

**Anna** (frettolosa): *No, niente. Parlo dei vicini qui di fronte. Che gentaccia. Ieri hanno fatto rumore tutta la notte. E sono certa che avevano pure le luci accese.*

**Fabrizio** (rientrando nel cucinino): *Nonna di fronte non abita più nessuno da anni! (poi a mezza voce) E chi resisterebbe con te come vicina<sup>676</sup>?*

Όπως γράφει χαρακτηριστικά στην εισαγωγή του ο Vittorio Pavoncello<sup>677</sup> για τον χώρο στον οποίο εξελίσσεται η δράση «υπάρχουν τα άδεια δωμάτια της μνήμης, τα δωμάτια γεμάτα ψεύδη, τα δωμάτια που αν και ζωντανά είναι στην ουσία κοιμητήρια, και τέλος εκείνα στα οποία τα γηρατειά χτισμένα πάνω στο θάνατο των άλλων συνεχίζουν να διηγούνται μια ιστορία βασισμένη στον αναθεωρητισμό και την άρνηση<sup>678</sup>».

Η Ester εμφανίζεται στην πόρτα του παλιού της σπιτιού διστακτική, σχεδόν φοβισμένη· μάλιστα, τη στιγμή που βλέπει τον Fabrizio υποψιάζεται πως ίσως έχει κάνει λάθος στο διαμέρισμα. Στη συνέχεια εκπλήσσεται από την υποδοχή την οποία της επιφυλάσσουν, η οποία βέβαια οφείλεται στην εσφαλμένη εντύπωση της Lidia και του γιου της· θεωρούν ότι επίσκεψή της

---

και η Αρτεμη Δαμιανίδη επέζησε μεν από τη σφαγή του Διστόμου, αλλά για να αντέξει τη φρόκη «[...] κάλεσε σε βοήθεια άλλες προσωπικότητες. Η Αρτεμη απαρτίζεται τρόπον τινά από πολλές διαφορετικές προσωπικότητες που προστατεύουν τη δική της προσωπικότητα από τον έξω κόσμο. Άγνωστες προσωπικότητες που ζουν για λογαριασμό της». Η γυναίκα αυτή, η οποία πάσχει από «Διαταραχή πολλαπλής προσωπικότητας», αφηγείται τα τραυματικά γεγονότα μιμούμενη τη φωνή του αδελφού της. Βλ. Νόμιαν, Ρόνιτ. *Μυστήριο στην Κέρκυρα*. Μτφρ. Σοφία Μαριάτου. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη, 2008, σ. 427. Επίσης, για τη «Διαταραχή πολλαπλής προσωπικότητας», βλ. <http://www.skepdic.gr/entries/delta/dpp.htm>

<sup>676</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 7.

<sup>677</sup>Ο Vittorio Pavoncello είναι σκηνοθέτης και ο καλλιτεχνικός διευθυντής του ECAD.

Βλ. [http://www.ecad.name/premio\\_teatro\\_cinema\\_shoah.htm](http://www.ecad.name/premio_teatro_cinema_shoah.htm)

<sup>678</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 2.

σχετίζεται με την αγγελία τους για αναζήτηση οικιακής βοηθού. Όσον αφορά την εβραϊκή καταγωγή της Ester, η Lidia δεν αντιλαμβάνεται το γεγονός, και μάλιστα σχολιάζει πως βρίσκει πολύ όμορφο το όνομά της, αφού -αντίθετα από τη γενιά της μητέρας της- εκείνη προφανώς δεν είναι εξοικειωμένη με την παρουσία Εβραίων.

**Lidia:** *Buongiorno, buongiorno. Io sono Lidia e lei?*

**Ester** (stringendole a sua volta la mano con grande incertezza e in evidente confusione): *Io, oh... io sono Ester.*

**Lidia:** *Ester, che bel nome. Ma si tolga pure il cappotto (e l'aiuta a togliersi il cappotto che le resta così fatalmente in mano). E lei è Anna, il motivo per cui tutti noi siamo qui<sup>679</sup>.*

Αντίθετα, ο Fabrizio συνδυάζει το όνομα με το γεγονός πως -όταν εκείνος μίλησε για τον εγκλεισμό της γιαγιάς του στο στρατόπεδο Fossoli- η επισκέπτρια δεν χρειάστηκε περαιτέρω εξηγήσεις και διευκρινίσεις.

**Fabrizio:** *[...] nonna è stata internata a Fossoli per qualche tempo e, mi dicono, da allora non è proprio più stata la stessa. [...]*

**Ester:** *A Fossoli? (la notizia la coglie alla sprovvista) Perché, è ebrea?*

**Fabrizio:** *No, si è trattato solo di un errore. Era senza documenti ed è finita in una retata. [...] Magari qualche altro giorno e la mettevano su un treno chissà per dove (poi con improvvisa determinazione) Lei è ebrea!*

**Ester** (come abituata a rispondere con altre domande): *È così evidente?*

**Fabrizio:** *Beh... Ester... il nome dice tanto, ma poi, cosa più importante, non ho dovuto spiegarle cosa era Fossoli...*

**Ester** (caricando le parole di un'accusa sottintesa): *Mia mamma è stata a Fossoli. E lei l'hanno caricata su un treno per sappiamo tutti dove<sup>680</sup>.*

Η Ester «δέχεται» τη δουλειά που της προσφέρεται, χωρίς καν να το αντιληφθεί, σαν να νιώθει παγιδευμένη στο χώρο αυτό, σε μια αναπόφευκτη

---

<sup>679</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 11.

<sup>680</sup>Βλ. ό.π. σ. 12.

διαδικασία επανασύνδεσής της με το επώδυνο παρελθόν της οικογένειάς της.

**Lidia** (a Ester): *Dunque, accetti il lavoro?*

**Ester** fa appena un cenno con la testa. Affermativo. Che è una condanna<sup>681</sup>.

**Fabrizio** (dalla cucina): *Ester mi ha detto che ha accettato il lavoro. Mi sembrava triste e un po' pentita, però*<sup>682</sup>.

Αυτό που επιδιώκει με την επιστροφή της δεν είναι να κατανοήσει το ακατανόητο, αλλά να δει, να θυμηθεί και κυρίως να αρνηθεί κάθε είδους συγχώρεση.

**Anna**: *E perché sei tornata qui dopo tutto questo tempo?*

**Ester**: *Per capire no... non si può capire, non si può comprendere. Ma volevo vedere. Volevo ricordare. E volevo guardarti in faccia per poterti dire che non posso perdonarti*<sup>683</sup>.

Υπήρξε και εκείνη ένα από τα κρυμμένα παιδιά, τα οποία βρήκαν καταφύγιο σε μοναστήρια και όπως πολλοί άλλοι μάταια αναζήτησε στο τέλος του πολέμου τους γονείς της ή την ευρύτερη οικογένειά της.

**Anna**: *Vi hanno deportati?*

**Ester**: *Non subito. Non era ancora tempo. Siamo stati sballottati a destra e a sinistra per un bel po'. Poi a me mi hanno nascosta in un convento. Le suore erano gentili, ma un po' arcigne. E io stavo chiusa dentro alle giornate tutte uguali che non finivano mai. Ho perso la concezione del tempo. Fino a che a un certo punto non mi hanno detto che la guerra era finita, che potevo cercare la mia famiglia, ma non c'era più nessuno*<sup>684</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν οι υπό διωγμόν Εβραίοι της Ιταλίας από εκείνους οι οποίοι προσπάθησαν να επωφεληθούν από την κατάσταση, ξαναζωντανεύει μέσα από την κωμικοτραγική Σκηνή κατά την

---

<sup>681</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 16.

<sup>682</sup>Βλ. ό.π. σ. 17.

<sup>683</sup>Βλ. ό.π. σ. 33.

<sup>684</sup>Βλ. ό.π. σ. 33.

οποία η Anna «εκβιάζει» την Ester για να της δώσει το πολύ ωραίο καπέλο της με αντάλλαγμα τη σιωπή της· της υπόσχεται, όχι μόνο να μην προδώσει σε κανέναν την εβραϊκή της καταγωγή, αλλά επίσης της προσφέρει καταφύγιο.

**Anna** (scivolando in un'ambiguità fastidiosa, cattiva, inaspettata): *Ma forse, meglio ancora... puoi darmi il cappellino in cambio del mio silenzio...*

Ester (sconvolta): *Il suo silenzio?*

**Anna**: *Sì. Non dico a nessuno che sei ebrea e tu mi dai il tuo cappello. Oggi, non è una bella cosa essere ebrei. È pericoloso. Puoi anche restare qui con me, se vuoi. Potrei nasconderti con gli altri.*

**Ester** (inquieta): *Gli altri?*

**Anna**: *Sono qui. Li nascondo. Li tengo in una stanza segreta. Da anni*<sup>685</sup>.

Προτείνοντας στην Ester να την κρύψει μαζί με τους «άλλους», η ηλικιωμένη γυναίκα αναφέρεται στους «κρυμμένους φιλοξενούμενους της» υπαινικτικά, αποφεύγοντας να τους κατονομάσει, και μάλιστα την πρώτη φορά που τους αποκαλεί «Εβραίους», αυτό γίνεται χαμηλόφωνα, συνωμοτικά.

(Appena usciti i due,) **Anna** (con fare cospiratorio fa cenno ad Ester di avvicinarsi e le bisbiglia): *Hanno cercato di andare via.*

**Ester**: *Chi?*

**Anna**: *Gli ebrei. Chi sennò? Hanno fatto un rumore d'inferno. Volevano uscire. Non sapevo cosa fare*<sup>686</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο ορισμένοι σφετερίστηκαν τις περιουσίες των Εβραίων συμπολιτών τους την περίοδο της εφαρμογής των ρατσιστικών νόμων και ιδίως τις παραμονές της εκτόπισής τους περιγράφεται με σαφήνεια στην ομολογία της Anna. Στο αστυνομικό τμήμα ο αξιωματικός με συνωμοτικό ύφος την πληροφόρησε πως θα μπορούσε κάλλιστα να πάρει

---

<sup>685</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 15.

<sup>686</sup>Βλ. ό.π. σ. 21.

εκείνη το σπίτι των Εβραίων γειτόνων της. Εξάλλου αυτή ήταν γενική τάση, αφού όλοι έλεγαν πως είναι κάτι συνηθισμένο, πως θα μπορούσε ή ακόμη περισσότερο θα έπρεπε να γίνει.

**Anna:** *Non era quello che volevo (quasi a chiedere di essere creduta) Davvero! Ero andata alla polizia per denunciare gli schiamazzi. C'era sempre rumore da questa casa. E quando sono andata a far scrivere la denuncia il poliziotto mi ha guardato strano. Cospiratorio. Mi ha detto: "Ma sono ebrei... puoi dire così e così... si può togliere loro la casa. Che resterebbe sfitta. E la potresti prendere tu".*

**Ester:** *E tu l'hai fatto.*

**Anna:** *Allora non era così chiaro come adesso. Non sapevo cosa succedeva. Non potevo immaginare. Ci dicevano tutti che era normale. Che si poteva fare. Anzi, che si doveva fare.*

**Ester:** *Non te lo sei fatto ripetere due volte.*

**Anna:** *È l'unica responsabilità che mi porto addosso.*

**Ester:** *Certo. E quando furono approvate le leggi razziali e le stelle gialle, tu dov'eri?*

Anna emette un sospiro affranto<sup>687</sup>.

Η αντισημιτική προπαγάνδα του φασιστικού καθεστώτος, σε συνδυασμό με το ατομικό συμφέρον, είχε δημιουργήσει γόνιμο έδαφος για την εκδήλωση ρατσιστικών συμπεριφορών απέναντι στους Εβραίους, οι οποίοι θα έπρεπε τουλάχιστον να μην προβάλλουν τον τρόπο ζωής τους και την ταυτότητά τους, αφού η παρουσία τους «σκανδάλιζε» τους Χριστιανούς γείτονές τους οι οποίοι διαμαρτύρονταν.

**Anna:** *Tutti i giorni la vedevo, dalla finestra. E ogni settimana arrivavano i canti e le preghiere che si facevano qui. E tutti i vicini si lamentavano. "Degli ebrei proprio qui" dicevano "E senza la sana abitudine di nascondersi. Gridando quasi ai quattro venti che qui c'è una famiglia ebrea"<sup>688</sup>.*

---

<sup>687</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σσ. 32-33.

<sup>688</sup>Βλ. ό.π. σ. 32.



Επίσης ο συγγραφέας δεν παραλείπει, μέσα από το πρόσωπο της Lidia, να εστιάσει στην επιβίωση των ρατσιστικών στερεοτύπων και στη σύγχρονη εποχή, χωρίς να αποτελεί πλέον συστατικό στοιχείο κάποιας επίσημης κρατικής ιδεολογίας και προπαγάνδας, όπως την περίοδο του φασισμού στην Ιταλία. Η Lidia υπερασπίζεται την «καθαρότητα» της οικογένειάς της η οποία «δεν είχε ποτέ της καμία σχέση με Εβραίους, τσιγγάνους και σιδηήποτε άλλο (δηλώνει αναφερόμενη στους ομοφυλόφιλους)». Το συγκεκριμένο σχόλιο της Lidia προκαλεί μάλλον ειρωνικό μειδίαμα στον θεατή, αφού ο σεξουαλικός προσανατολισμός του γιού της είναι ήδη γνωστός.

**Lidia:** *Non c'è niente da capire! Mamma è anziana. Ha un po' di demenza senile, come tante persone della sua età. Confonde i ricordi. E li mescola tra loro. Vuoi la sincera verità? Io non so neanche se lei ci sia stata mai veramente in quel campo. Forse è solo una cosa che ha detto a un certo punto per sentirsi importante. Ma la nostra famiglia non ha mai avuto niente a che vedere con ebrei, zingari o quant'altro. E continuerà a non averci a che fare. Abbiamo le mani pulite, noi. Non abbiamo mai fatto male a nessuno. E su questo argomento voglio che ci sia un punto fermo. Fine della questione<sup>689</sup>.*

Όσον αφορά τις μαρτυρίες των εκτοπισμένων, η Anna επαναλαμβάνει τις ιστορίες τις οποίες της διηγήθηκαν οι συγκρατούμενές της στο Fossoli, παρουσιάζοντάς τις -άθελά της βέβαια- σαν να πρόκειται για εμπειρίες δικές της: τα κομμένα μαλλιά, ο αριθμός μητρώου κρατουμένων στα ρούχα, ο πατέρας και ο αδελφός που δεν είδε ποτέ ξανά, το τρένο με το οποίο εκτοπίστηκαν.

**Anna** (dal canto suo): *Voglio tornare a casa mia. Dite al dottore che posso tornare a casa mia. Qui non ci voglio stare (poi preso il filo di un nuovo pensiero) Voglio riprendere l'autobus per Bologna, non il treno (con viva ansia) il treno no*

---

<sup>689</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 28.

(intristita) *Guardate cos'hanno fatto ai miei capelli. Sono così corti. E vogliono che mi cucio il numero di matricola con quest'ago e questo filo. Qui sulla mia maglia preferita. La rovinerò tutta* (rendendosi conto di avere finalmente un pubblico perché ora tutti la ascoltano) *Sì... eravamo io e mio fratello. Lui l'hanno fatto andare dall'altro lato e io non l'ho rivisto più* (assumendo un tono disperato nella voce) *Dio mio. Non l'ho rivisto più. Mio fratello. E mio padre. Non gli ho neanche detto arrivederci.*

[...]

**Lidia** (la testa tra le mani): *Ora viene fuori che ha un fratello.*

**Ester** (cominciando a carezzarla, ma tenendo una distanza): *Non sono i suoi ricordi*<sup>690</sup>.

Όλες αυτές οι ιστορίες παρέμειναν αποσπασματικές και ανολοκλήρωτες. Η Anna δεν γνώριζε το παρελθόν των ανθρώπων αυτών, τη ζωή τους όταν κατά τη διάρκεια επιβολής των ρατσιστικών νόμων στερήθηκαν κάθε στοιχειώδες ανθρώπινο δικαίωμα. Δεν γνώριζε φυσικά και την τελική τους κατάληξη, αφού το Fossoli ήταν στρατόπεδο μεταγωγών και στη συνέχεια οδηγήθηκαν στα στρατόπεδα εξόντωσης, εκεί όπου οι ναζί εφαρμόζαν η «Τελική Λύση».

**Anna:** *Quello che hanno sofferto loro, l'ho sofferto anche io. Ero lì con loro.*

**Ester:** *Hai condiviso con loro solo un pezzetto di calvario. Non sai cosa è stato prima essere privati di lavoro, scuola, dignità. Tu sei rimasta, loro sono partiti.*

**Anna:** *Io sono rimasta con i loro pezzi di storie. Coi fardelli del loro passato che non potevano portarsi dietro. Coi loro nomi che si lasciavano alle spalle, insieme ai sogni e ai desideri. Sì, è così*<sup>691</sup>.

Ο συγγραφέας θίγει φυσικά και το θέμα της λήθης. Η ίδια η Anna παραδέχεται πως κατέβαλε κάθε δυνατή προσπάθεια ξεχάσει όλες αυτές τις ιστορίες, τις μαρτυρίες που κανείς δεν ήθελε να ακούσει· προσπάθησε να

---

<sup>690</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 22.

<sup>691</sup>Βλ. ό.π. σ. 30.

πείσει τον εαυτό της ότι «το παρελθόν είναι παρελθόν» και συνεπώς η μνήμη δεν ωφελεί. Οι προσπάθειές της απέβησαν μάταιες, αφού οι ιστορίες των θυτών δεν είναι ανεξάρτητες από εκείνες των θυμάτων.

**Anna:** *Non sono mie. No, hai ragione. Ma che farne di queste storie che nessuno vuole sentirsi raccontare, me per prima? Fin dal primo giorno mi hanno chiesto tutti di dimenticare. Anch'io guardandomi allo specchio mi sono ripetuta: "Dimentica... a chi può far bene continuare a ricordare. Il passato è passato!"*.

**Ester** (avvicinandosi ad Anna): *Ma tu non hai potuto, perché tu lo sai: queste storie sono anche la tua storia*<sup>692</sup>.

Αντίστοιχη είναι και η στάση της κόρης της, Lidia, η οποία επίσης πιστεύει ότι η σιωπή είναι προτιμότερη και πως δεν έχει νόημα «να σκαλίζει κανείς το παρελθόν». Στην αρχή μάλιστα αποφεύγει ακόμη και να κατονομάσει το συγκεκριμένο στρατόπεδο συγκέντρωσης -αναφερόμενη σε αυτό με την έκφραση «σε εκείνο το μέρος»- ενώ στη συνέχεια αμφισβητεί ακόμη και την ιστορία του εγκλεισμού της μητέρας της, θεωρώντας ότι είναι αποκύημα της φαντασίας της.

**Lidia** (alzandosi): *No, invece. Parlare non è un bene. Rivangare il passato non porta niente di buono. Certe volte è meglio lasciare stare i fantasmi*<sup>693</sup>.

**Lidia:** *E non tollero che si prendano certi argomenti in casa mia. Non aveva mai parlato dei suoi giorni in quel posto prima che venissi tu.*

**Ester** (con una punta di cinismo): *Di Fossoli? È così sicura che non ne aveva mai parlato prima? O non è forse che eravate troppo impegnati ai fatti vostri per accorgervi che non ha parlato d'altro tutta la vita*<sup>694</sup>?

Το ότι η μνήμη πρέπει να παραμείνει ζωντανή είναι προφανώς το σημαντικότερο μήνυμα του Alessandro Izzi μέσα από το έργο αυτό. Πρόκειται για το θάρρος με το οποίο πρέπει να αντιμετωπίσουμε το

---

<sup>692</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 32.

<sup>693</sup>Βλ. ό.π. σ. 28.

<sup>694</sup>Βλ. ό.π. σ. 26.

παρελθόν, καθώς και για «την ειλικρίνεια με την οποία θα πρέπει να σταθούμε απέναντι στην ιστορική αλήθεια<sup>695</sup>». Είναι καθήκον η μετάβαση από την ανάμνηση στη Μνήμη· είναι τα τελευταία λόγια της Ester στην Anna. Με τη φράση της «οι τύψεις σου είναι οι δικοί μου νεκροί», την κατηγορεί πως δεν έχει νόημα να ζει με τις αναμνήσεις της, χωρίς μια ειλικρινή αποδοχή ευθύνης και ενοχής, αφού πρόκειται στην ουσία για ένα είδος «αυτοτιμωρίας» το οποίο στην πραγματικότητα ισοδυναμεί με συγχωροχάρτι που η ίδια προσφέρει στον εαυτό της.

**Ester:** *Lo chiami "meglio" questo tuo rinchiuderti in un castello di ricordi, senza neanche una vera ammissione di colpa? Le tue notti insonni hanno ancora il sapore scivoloso dell'autoindulgenza. Non puoi sceglierti da sola il prezzo da pagare.*

**Anna:** *E cosa dovrei fare?*

**Ester:** *Intanto permettere al ricordo di farsi memoria.*

**Anna:** *Non so la strada...*

**Ester:** *Anna, i tuoi rimorsi sono i miei morti. Non posso essere io a farti da bussola<sup>696</sup>.*

Ο Leone Paserman, πρόεδρος του ιδρύματος Fondazione Museo della Shoah, επισημαίνει με αφορμή το έργο του Izzi ότι «εάν από τη μνήμη οφείλουμε να περάσουμε στην ιστορία, πιστεύω ότι σήμερα είναι αναγκαίο να ζητήσουμε από την καλλιτεχνική δημιουργία, σε όλες τις διαφορετικές εκφάνσεις της, να συμβάλει στην ευαισθητοποίηση της συνείδησης -τόσο της ατομικής και όσο και της συλλογικής- πάνω στο θέμα της ιερότητας της ανθρώπινης ζωής, χωρίς διακρίσεις<sup>697</sup>».

---

<sup>695</sup>Βλ. Biasucci, Julie "In via Bausan: Topi nel Muro!". 2014.

<http://lanuovagazzettadigaeta.blogspot.gr/2014/11/in-via-bausan-topi-nel-muro.html>

<sup>696</sup>Βλ. Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. ό.π. σ. 34.

<sup>697</sup>Βλ. ό.π. σ. 37.

Ένας ηλικιωμένος Εβραίος  
και η φωνή της συνείδησής του:  
*Stefania Pillon Binario morto (per la partenza).*



Πηγή φωτογραφιών:  
<https://www.bellunesinelmondo.it/108-stefania-pillon-a-music-made-in-belluno/>

**Ένας ηλικιωμένος Εβραίος και η φωνή της συνείδησής του: Stefania Pillon *Binario morto (per la partenza)***

Το έργο *Binario morto (per la partenza)*<sup>698</sup> της Stefania Pillon<sup>699</sup>, συμμετείχε στον διαγωνισμό για τη συγγραφή θεατρικών έργων και παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών με θέμα το Ολοκαύτωμα, Teatro Cinema e Shoah 2014 (IV edizione). Απέσπασε εύφημο μνεία όχι μόνο για τη θεματολογία του και την ποιητικότητα της γραφής, αλλά για την προσπάθεια απόδοσης του βασικού χαρακτήρα μέσω δραματουργικών ευρημάτων πολυμεσικού χαρακτήρα. Επίσης, ανάμεσα στα προτερήματα του έργου συμπεριλαμβάνεται ο τρόπος με τον οποίο κατάφερε να σκιαγραφήσει τον συντετριμμένο από τις τύψεις επιζώντα ηλικιωμένο Εβραίο και να αποδώσει σε όλη της τη διάσταση την κατάσταση αναμονής και οδύνης που βιώνει. Τέλος, για τα μέλη της επιτροπής, η παρουσία της συγγραφέα ως δρώντος προσώπου<sup>700</sup> στο έργο «αποκαλύπτει το ενδιαφέρον για ένα θέμα το οποίο μας

---

<sup>698</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto (per la partenza)*. Collana scena muta. Roma: Edizioni Progetto Cultura, 2014. Πρόκειται για δραματικό έργο, με τρεις Πράξεις και εννέα Σκηνές.

<sup>699</sup>Η Stefania Pillon γεννήθηκε το 1986 στην κοινότητα Valdobbiadene της επαρχίας Treviso. Είναι κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος στην Ιταλική Φιλολογία (φοίτησε στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια) και η πτυχιακή της εργασία είχε ως θέμα τον συγγραφέα Dino Buzzati. Το 2012 το διήγημά της *La "piera" di San Floriano* δημοσιεύεται στη συλλογή 8<sup>ο</sup> *Concorso internazionale di scrittura femminile-Città di Trieste 2012*, ενώ το 2013 βρίσκεται ανάμεσα στους νικητές του Βραβείου Λογοτεχνίας *Racconti nella Rete 2013*® Network, με το διήγημα *Uon uon bzzbzz uon uon bzzbzz uon uon*. Είναι επίσης τραγουδοποιός και το 2016 κυκλοφόρησε και ο πρώτος της δίσκος με τίτλο *Come Un Fiore Che Preme Sui Rami*. Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 31 και <http://adorable.belluno.it/eventi/9163/>

<sup>700</sup>Δραματουργικά, πρόκειται για στοιχείο αυτοαναφορικότητας το οποίο εντάσσεται στα πλαίσια του μεταθέατρου. Για τον όρο *μεταθέατρο*, βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά. *Θέατρο και Σχολείο*. ό.π. σσ. 24-26 και Γακοπούλου, Κωνσταντίνα. *Θέατρο και μεταθέατρο: θέσεις και αντι-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας*. ΑΠΘ, 2008, σσ. 5-30. <http://ikee.lib.auth.gr/record/105504/files/Gakopoulou.pdf>

Ο Βάλτερ Πούχνερ επισημαίνει ότι «το θέατρο ως σύμβολο του κόσμου και του εαυτού του είναι αναγκαστικά και "μεταθέατρο" και "μετα-μεταθέατρο"». Βλ. Πούχνερ, Βάλτερ. *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Αθήνα: Πατάκης, 2004, σσ. 357-8.

αφορά όλους», παράμετρος η οποία αποτελεί μια ακόμη σημαντική πτυχή του σκεπτικού της βράβευσης<sup>701</sup>.

Στο εξώφυλλο του βιβλίου τον βασικό τίτλο συνοδεύει ως επεξηγηματικός υπότιτλος η φράση: *Attendendo alla stazione insieme al vecchio S. un treno che non torna, fingendo insieme al vecchio S. che quel treno non sia mai partito* (Αναμένοντας στον σταθμό μαζί με τον ηλικιωμένο S. τρένο το οποίο δεν επιστρέφει, προσποιούμενοι μαζί με τον ηλικιωμένο S. πως εκείνο το τρένο δεν είχε ποτέ αναχωρήσει). Η συγγραφέας, με τον τρόπο αυτό, δηλώνει τη δική της συμμετοχή -αλλά, γιατί όχι, και των θεατών- στο έργο, καθώς μαζί με τον ηλικιωμένο πρωταγωνιστή περιμένουν να επιστρέψει το τρένο το οποίο «δεν αναχώρησε ποτέ από εκείνο τον σταθμό». Στην ουσία η απόσταση ανάμεσα στο θεατρικό δρώμενο και τη δημιουργό του, αλλά και ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία εκμηδενίζεται.

Η συγγραφέας διηγείται<sup>702</sup> πως η ιδέα γεννήθηκε δέκα χρόνια πριν, όταν -μαθήτριά ακόμη στο Λύκειο- αποφάσισε να ασχοληθεί με ένα θέμα τόσο δύσκολο, αλλά και τόσο μακρινό για εκείνη. Παίρνοντας αφορμή από το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, ακολούθησε μια μακρά και προσεκτική διαδικασία επεξεργασίας, προσεγγίζοντας το υλικό της με τον απαραίτητο σεβασμό. Από την όλη διαδικασία προέκυψε -ως η πιο κατάλληλη επιλογή- το κείμενο σε θεατρική μορφή. Η συμμετοχή της στο διαγωνισμό ήταν τυχαία, γι' αυτό και η βράβευση -η οποία της έδωσε τη δυνατότητα να εκδώσει το θεατρικό αυτό έργο- αποτέλεσε για εκείνη μια ιδιαίτερα ευχάριστη έκπληξη. Η υπόθεση του έργου είναι εμπνευσμένη από

---

<sup>701</sup>Βλ. το Δελτίο Τύπου το οποίο αναφέρει σχετικά με τη βράβευση: "*La menzione vuole preferire un testo mai pesante che attraverso un linguaggio in alcuni tratti teatralmente poetico, riesce a creare una dimensione di attesa e angoscia in un sopravvissuto sopraffatto dai rimorsi per la Shoah. Precisi anche gli inserimenti multimediali nella costruzione drammaturgica del personaggio principale mentre il finale chiamando in causa l'autrice stessa rivela la non indifferenza verso un problema che coinvolge tutti.*" Στον διαγωνισμό το πρώτο βραβείο κέρδισε ο Alessandro Izzi με το έργο *I topi nel muro*.

Βλ. [http://www.ecad.name/premio\\_teatro\\_cinema\\_shoah.htm](http://www.ecad.name/premio_teatro_cinema_shoah.htm)

<sup>702</sup>Βλ. De Col, Enrico. "Binario morto, in teatro per ricordare l'Olocausto". 2014.

[http://ricerca.gelocal.it/corrierealpi/archivio/corrierealpi/2014/12/16/NZ\\_53\\_02.html?ref=search](http://ricerca.gelocal.it/corrierealpi/archivio/corrierealpi/2014/12/16/NZ_53_02.html?ref=search).



πραγματικά γεγονότα τα οποία συνέβησαν στη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, παρόλο που τα πρόσωπα και οι ιστορίες τους είναι προϊόν μυθοπλασίας.

Η δράση εκτυλίσσεται στη Ρώμη σε δύο χρονικές βαθμίδες: στο παρελθόν, την περίοδο ανάμεσα στα τέλη του 1943 και τις αρχές του 1944, και αρκετά χρόνια αργότερα όταν ο πρωταγωνιστής είναι σε μεγάλη πλέον ηλικία. Όσον αφορά το ιστορικό πλαίσιο, πρόκειται για την πρώτη εκτόπιση με πολιτικά κυρίως κριτήρια, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 4 Ιανουαρίου 1944. Η ιταλική αστυνομία, συνεργαζόμενη με τις ναζιστικές αρχές κατοχής, συλλαμβάνει 800 άτομα, τα οποία -παρόλο που δεν έχουν διαπράξει κανένα αδίκημα- κρατούνται στη φυλακή Regina Coeli. Στη συνέχεια οι αρχές επιβιβάζουν περίπου 300 από τους κρατούμενους αυτούς σε αμαξοστοιχία με δέκα βαγόνια η οποία αναχωρεί από τον σιδηροδρομικό σταθμό της Tiburtina με αρχικό προορισμό το στρατόπεδο συγκέντρωσης του Νταχάου και με τελική κατεύθυνση το στρατόπεδο Μαουτχάουζεν-Γκούζεν στην Αυστρία. Όπως αναφέρει και το ανακοινωθέν<sup>703</sup> της Αστυνομίας σχετικά με την επιχείρηση της εκτόπισης, πρόκειται για «ανεπιθύμητα στοιχεία»: κομμουνιστές, φιλελεύθεροι, αντιφασίστες, ανυπότακτοι, αλλά και στρατιώτες εγκλωβισμένοι στη Ρώμη ύστερα από την Ανακωχή της 8<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1943, καθώς και δεκατρία παιδιά εβραϊκής καταγωγής. Τελικά, επειδή σημειώθηκαν αποδράσεις στη διάρκεια της διαδρομής, έφτασαν στο Μαουτχάουζεν 257 άτομα, από τα οποία μετά το τέλος του Πολέμου επέστρεψαν μόνο 59 άνδρες<sup>704</sup>.

---

<sup>703</sup>Το σχετικό έγγραφο περιέχει, όπως είναι φυσικό, τις ακριβείς πληροφορίες σχετικά με την επιχείρηση της εκτόπισης: «...Alle ore 20,40 di ieri dallo Scalo Tiburtino è partito treno numero 64155 diretto a Innsbruck con a bordo n° 292 individui, rastrellati tra elementi indesiderabili, i quali, ripartiti in dieci vetture, sono stati muniti di viveri per sette giorni. Il treno sarà scortato fino al Brennero da 20 Agenti di Pubblica Sicurezza ed a destinazione da un Maresciallo e 4 militari della Polizia Germanica. Durante le ultime 24 ore sono stati rastrellati dalla locale Questura, a scopo preventivo, n° 162 persone».

Βλ. <http://4gennaio1944.blogspot.nl>

<sup>704</sup>Βλ. "Roma 4 gennaio 1944-la deportazione dimenticata."

<http://www.bancadellamemoriaroma.it/settanta/44.14/44.14-4gennaio.htm>

Κατά σειρά εμφανίσεως τα πρόσωπα του έργου -αν και κάποια από αυτά ακούγονται μόνο ως φωνές- είναι τα εξής: ο S., ο ηλικιωμένος Εβραίος, S. Voce, η φωνή της συνείδησής του, ο G., ο καλύτερός του φίλος, αντιφασίστας και γιος ενός μέλους του φασιστικού κόμματος, ο Pier, φοιτητής και αντιφασίστας, ο Franco, επίσης αντιφασίστας, Voce, η φωνή ενός συντρόφου, δύο αστυνομικοί, Carabiniere 1 και 2, Moglie, η σύζυγος, «κυρία 60 ετών με ρόμπα και παντόφλες», Marito, ο σύζυγός της, «κύριος 65 ετών με μουστάκι», και τέλος, ένας Συγγραφέας, Autore<sup>705</sup>.

Ο Εβραίος κατονομάζεται μόνο με το αρχικό γράμμα του ονόματός του, όπως επίσης και ο φίλος του ο G. Οι υπόλοιποι -επίσης ανώνυμοι- αναφέρονται μόνο με την ιδιότητά τους: αστυνομικός, σύζυγος, συγγραφέας κτλ. Από την ομάδα των νεαρών μόνο οι Pier και Franco κατονομάζονται, ενώ ο πρωταγωνιστής και ο χαμένος φίλος του παραμένοντας ανώνυμοι, παραπέμπουν έτσι στις έννοιες της «απώλειας» και της «ανυπαρξίας». Ο S. παραμένει βυθισμένος στις αναμνήσεις του χάνοντας την επαφή με την πραγματικότητα και ο G. -ο οποίος προφανώς εκτελέστηκε σε κάποιο στρατόπεδο συγκέντρωσης- χάθηκε χωρίς να αφήσει ίχνη. Τα ονόματα είναι «περιττά» όσον αφορά τους Αστυνομικούς και το «φιλήσυχο», μικροαστικό ζεύγος των συζύγων οι οποίοι επιτελούν τους ρόλους τους, οι μεν ως φορείς εξουσίας και οι δε ως καταδότες.

Η πλοκή του έργου είναι απλή: όλα αυτά τα χρόνια ο S. περιμένει μάταια τον φίλο του G., έναν από τους εκτοπισμένους πολιτικούς κρατούμενους του 1944, ο οποίος θυσιάστηκε για χάρη του, γεγονός το οποίο βαραίνει πάνω του ως ένα τεράστιο φορτίο ενοχής. Οι Σκηνές οι οποίες αποτελούν αναδρομή στο παρελθόν αναπαριστούν το κλίμα της εποχής και ανασυνθέτουν την εικόνα της φιλίας των δύο ανδρών.

---

<sup>705</sup>Με την παρουσία του Συγγραφέα (προσωπείο της Stefania Pillon;) επί σκηνής συνεχίζεται κατά κάποιον τρόπο η παράδοση του Λουίτζι Πιραντέλλο, καθώς ο Συγγραφέας αντιστοιχεί στον Σκηνοθέτη του πιραντελλικού αριστουργήματος *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Βλ. Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. II. ό.π. σ. 933.

Για τον πρωταγωνιστή, πέρα από τον χαρακτηρισμό *vecchio ebreo* στον κατάλογο με τα πρόσωπα του έργου, δεν δίνονται επιπλέον πληροφορίες για την εβραϊκή του ταυτότητα και καταγωγή. Δεν υπάρχει κανένα στοιχείο το οποίο να τον διαφοροποιεί (με την έννοια της ετερότητας) από τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, δηλαδή τους μη Εβραίους. Αντίθετα, υπογραμμίζεται ένα κοινό στοιχείο: ανήκει και εκείνος σε μια παράνομη αντιφασιστική οργάνωση<sup>706</sup>, όπως και οι G., Pier, Franco, και Voce, και συμμετέχει στις μυστικές συγκεντρώσεις τους (Α' πράξη, Β' Σκηνή<sup>707</sup>).

Στην Α' Σκηνή της Α' πράξης, σε ένα σχεδόν απόλυτα σκοτεινό σκηνικό, το οποίο αναπαριστά έναν εγκαταλελειμμένο σιδηροδρομικό σταθμό ο S. σέρνει τα κουρασμένα βήματά του. Κάθεται σε ένα παγκάκι και το λιγυστό φως αποκαλύπτει στους θεατές τη μορφή ενός ηλικιωμένου άντρα, ενός εξαιρετικά ταλαιπωρημένου ανθρώπου με απεριποίητη γενειάδα και κουρελιασμένα ρούχα. Πρόκειται για τον πρωταγωνιστή του οποίου η εικόνα ταιριάζει απόλυτα με την παρακμιακή κατάσταση του χώρου που τον περιβάλλει: φθορά, παραίτηση και εγκατάλειψη. Ο ίδιος είναι σιωπηλός, αλλά η -εκτός σκηνής- φωνή της συνειδήσής του τον περιγράφει με σαφήνεια, επιβεβαιώνοντας αυτό που βλέπουν οι θεατές.

**S. Voce:** *Ora mi vedete qui, quasi vecchio, con questa barba incolta, con questi quattro stracci. Quasi finito*<sup>708</sup>.

Ήδη, πριν ακόμη από αυτήν την περιγραφή έχει προηγηθεί η αναφορά στο παρελθόν, στα χρόνια της ηρεμίας και της γαλήνης, τα οποία όμως πλέον αποτελούν θαμπή ανάμνηση, ανεπαίσθητο ίχνος, όπως τα τελευταία ίχνη που αφήνει πίσω του ο ήλιος στη γραμμή του ορίζοντα λίγο πριν την οριστική δύση του. Πρόκειται για το αδιόρατο, αλλά υπαρκτό όριο

---

<sup>706</sup>Αναμφίβολα, η εικόνα του Εβραίου αντιστασιακού παραπέμπει στον Primo Levi, ο οποίος συνελήφθη μεν ως παρτιζάνος, αλλά -«βλακωδώς», όπως παραδέχεται ο ίδιος- στη διάρκεια της κράτησής του ομολόγησε την εβραϊκή του καταγωγή, ελπίζοντας πως έτσι θα δεν θα τον εκτελούσαν ως αντιστασιακό οι φασίστες. Βλ. Levi, Primo. *Io che vi parlo*. ό.π. σσ. 107-108.

<sup>707</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σσ. 12-13.

<sup>708</sup>Βλ. ό.π. σ. 9.

το οποίο -όπως σχολιάζει στην εισαγωγή του έργου ο Giambattista Zampieri- η συγγραφέας «δεν ξεπερνά ποτέ, παραμένοντας στο χρόνο και στον τόπο όπου οι μεταγενέστεροι πρέπει να σταματούν: στο χείλος του βεράθρου, ακριβώς τη στιγμή που δεν είναι πλέον μέρα, αλλά ούτε ακόμη νύχτα<sup>709</sup>».

**S. Voce:** *Un tempo sono stato sereno. Anni che ricordo appena, lontani nella memoria e sottili come l'ultimo sole al tramonto sul filo del mare<sup>710</sup>.*

Ο άνθρωπος αυτός έχει συντριβεί από το βάρος των αναμνήσεων και των τύψεων, έχει περάσει τα καλύτερα χρόνια της ζωής του παλεύοντας με τα φαντάσματα του παρελθόντος, με τη δική του «τρέλα» για την οποία μάταια οι γιατροί προσπάθησαν να διατυπώσουν κάποια σωστή διάγνωση και να προτείνουν θεραπεία. Ειρωνικό, σαρκαστικό το σχόλιό του απέναντι στους επιστήμονες, καθώς προβαίνει ο ίδιος σε διάγνωση: όλα αυτά τα συμπτώματα δεν ήταν τίποτα άλλο, παρά μόνο καθαρή απελπισία.

**S. Voce:** *Ho passato gli anni migliori a difendermi dalla pazzia. I referti non hanno mai saputo spiegare esattamente che cosa non andasse in me. Hanno cercato un nome, una risposta, ma non hanno capito che la mia era soltanto disperazione. (pausa) Un uomo può essere, semplicemente, disperato<sup>711</sup>?*

Στο μυαλό του υπάρχουν μεν στιγμές διαύγειας, αλλά πολύ περισσότερα είναι τα διαστήματα σύγχυσης. Αισθάνεται σαν να πλέει, σαν να έχει να χαθεί μέσα σε κενά μνήμης από τα οποία δεν μπορεί να ανασύρει εικόνες, παρά μόνο ουρλιαχτά, ακατανόητα για τους υπόλοιπους.

**S. Voce:** *Ho spazi di lucidità in cui riesco a raccontare, ma ho altrettanti vuoti in cui navigo e mi perdo, e non ho fari, nè coste o stelle del cielo. [...] ma a volte sono urla e nessuno le capisce. Il senso non c'è, non vi appartiene. È mio, solo mio<sup>712</sup>.*

Η αφήγηση διακόπτεται από τον S., ο οποίος ευρισκόμενος σε κατάσταση παράκρουσης, “μονολογεί<sup>713</sup>”, συνομιλεί και λογομαχεί με

---

<sup>709</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 3.

<sup>710</sup>Βλ. ό.π. σ. 9.

<sup>711</sup>Βλ. ό.π.

<sup>712</sup>Βλ. ό.π.

κάποιο φανταστικό πρόσωπο στην αποβάθρα του σταθμού, με αφορμή την «άφιξη του τρένου», η οποία αποτελεί την εμμονή του. Νομίζει πως ακούει τον ήχο της αμαξοστοιχίας που πλησιάζει, ενώ στο τέλος γεμάτος απελπισία δεν ακούει παρά μόνο την αναγγελία της εκείνης αναχώρησης η οποία στοιχειώνει τη ζωή του εδώ και πολλές δεκαετίες. Με τη διαρκή επανάληψη των ρημάτων *partire* και *arrivare* η συγγραφέας αποδίδει την έμμονη προσκόλλησή του S. στην ιδέα της άφιξης, της μη αναχώρησης του συρμού.

**S.:** *Dovrebbe arrivare a minuti, sì, alle '40 arriva puntuale. È uno dei pochi treni che arriva puntuale. [...] (pausa come se l'interlocutore avesse chiesto qualcosa) No, non parte, quel treno non parte. Lo so, lo so, "l'orario dice" (con tono canzonatorio)... ma dice cosa (con rabbia) Questo treno non parte.*

[...]

**S.:** *Ci siamo. Sento il ferro dei binari tintinnare! ta-ton-ta-ton-ta-ton (imita il rumore del treno come farebbe un bambino). Ecco, ecco: sta rallentando! Le sbarre che si abbassano, le sente? La campanella (ridacchiando)! Ora annunciano, eh! (imita una voce metallica) "treno 64155 delle ore 20 e 40 e in partenza dal binario..." No! No! (con disperazione) non è in partenza! Nessun treno è in partenza! È in arrivo! I treni qui arrivano non partono, arrivano le basta<sup>714</sup>.*

Ο έντονα παραληρηματικός και εμμονικός του λόγος διακόπτεται από την -συννοδευόμενη από έντονα σαρκαστικά γέλια- αφήγηση ενός παράξενου ονείρου: ο S. τρύπησε με μια καρφίτσα το φεγγάρι που τον κοιτούσε καγχάζοντας, απειλητικό και αυτάρεσκο. Στον εφιάλτη του το φεγγάρι ως

---

<sup>713</sup>Ο θεατρικός μονόλογος εμπεριέχει εσωτερικούς διαλόγους, «μονοδιαλόγους», σύμφωνα με τη διατύπωση του Miguel de Unamuno, καθώς το πρόσωπο «μιλάει για τον εαυτό του και για άλλους ανθρώπους της ζωής του (διαφορετικούς από αυτό), ή βρίσκεται αντιμέτωπος με τον ίδιο του τον εαυτό [...]». Βλ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά. Θέατρο και Σχολείο. ό.π. σ. 33.

<sup>714</sup>Βλ. Pillon, Stefania. Binario morto... ό.π. σ. 10.

σύμβολο οδύνης<sup>715</sup> και ως προάγγελος θανάτου καταβροχθίζει τις ανθρώπινες ελπίδες, εκπέμποντας ένα σκληρό κι ανήλεο φως.

**S.:** (con tono, "narrativo", calmo) *Ho sognato una grossa luna la scorsa notte. Si rotolava nel cielo, guardandomi compiaciuta e così ho preso uno spillo e l'ho bucata. Ah ah! (risata sarcastica). Mi dava la nausea (disgustato). La luna divorava le speranze, se ne riempie la pancia e gode, ride a crepelle e puri risplende, senza pietà*<sup>716</sup>.

Η εναλλαγή ανάμεσα στις δύο καταστάσεις, της διαύγειας και της σύγχυσης είναι αδιάκοπη. Όταν κατά διαστήματα συνέρχεται, έχει την επώδυνη αίσθηση πως ένα μέρος του μυαλού του είναι νεκρό, απουσιάζει. Τίποτα δεν έχει αλλάξει, είναι όλα όπως δύο μέρες, ένα χρόνο, δέκα ή δεκαπέντε χρόνια πριν: πάντοτε κυρίαρχο αυτό το αίσθημα ενοχής<sup>717</sup> το

---

<sup>715</sup> Δεν είναι σπάνια στη λογοτεχνία η εικόνα της σελήνης ως σημείο δυσοίωνα, καθώς συχνά συνδέεται είτε με την αρνητική διάθεση των ηρώων, είτε με τον διαταραγμένο ψυχισμό τους, αλλά και με τραγικά γεγονότα. Ας θυμηθούμε τη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, του Γιάννη Ρίτσου, όπου η Γυναίκα σε κάποια στιγμή χαρακτηρίζει το φεγγάρι ως «μια τρύπα στο κρανίο του κόσμου».

190 καί τό φεγγάρι μιά τρύπα στό κρανίο τοῦ κόσμου - μήν κοιτάξεις μέσα,  
εἶναι μιά δύναμη μαγνητική πού σέ τραβάει - μήν κοιτάξεις, μήν κοιτάχτε,

192 ἀκούστε με πού σᾶς μιλάω - θά πέσετε μέσα. Τοῦτος ὁ ἴλιγγος ὠραῖος, ἀνάλαφρος — θά πέσεις, —

194 ἓνα μαρμάρينو πηγάδι τό φεγγάρι, [...]

Βλ. [http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-4102,18803/index\\_1\\_02.html](http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-4102,18803/index_1_02.html)

Επίσης, στο ποίημα του Μίλτου Σαχτούρη με τίτλο *Η Αποκριά* έχουμε μια αντίστοιχη εικόνα του φεγγαριού:

[...] Το βράδυ βγήκε το φεγγάρι / αποκριάτικο  
γεμάτο μίσος / το δέσαν και το πέταξαν στη θάλασσα  
μαχαιρωμένο / Μακριά σ' ἐν' ἄλλο κόσμο γίνηκε αυτή  
η αποκριά.

Βλ. <http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C131/594/3923,17014/>

Επίσης, στην ελληνική μυθολογία η θεά Άρτεμη συνήθως συνδεόταν με τη Σελήνη, καθώς υποκατέστησε πολλές παλαιότερες σεληνιακές θεότητες. Η Άρτεμη όμως ταυτιζόταν πολύ συχνά με την Εκάτη και συνοδό της Περσεφόνης, δηλαδή σχετιζόταν με δύο θεότητες του Κάτω Κόσμου. Συνεπώς το φεγγάρι κάλλιστα μπορεί να λειτουργήσει ως σύμβολο συνδεδεμένο με την ιδέα του θανάτου και της έλλειψης ζωογόνου φωτός. Βλ. Κακριδής, Ι.Θ., Επιμ. *Ελληνική Μυθολογία*. τ. 2. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1986. σσ. 160-165.

<sup>716</sup> Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 10.

<sup>717</sup> Στο αίσθημα της ενοχής όσων επέζησαν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης αναφέρεται ο *Primo Levi* στο ποίημά του με τίτλο *Il superstite: ο επιζών κατατρώχεται από εφιάλτες*, καθώς

οποίο τον συνθλίβει. Προφανώς επειδή ποτέ δεν μπόρεσε να ξεπεράσει το τραγικό γεγονός, τη μοιραία στιγμή, με αποτέλεσμα τα όρια ανάμεσα στο πριν και το μετά να παραμείνουν για πάντα ασαφή, δυσδιάκριτα.

Τονίζει ότι δεν έχει απαίτηση να τον κατανοήσουν<sup>718</sup>, καθώς κάτι τέτοιο θα ήταν μια μάταιη και ανόητη φιλοδοξία, αφού κανείς δεν έχει τη δυνατότητα να καταλάβει, αν δεν έχει βιώσει παρόμοιες εμπειρίες. Εύχεται μόνο να είχε την απαραίτητη διαύγεια και την ευχέρεια ενός μάρτυρα<sup>719</sup> ο οποίος θα μπορούσε να διηγηθεί τα πάντα με σαφήνεια, να εξηγήσει, ώστε να αποφευχθούν οι παρανοήσεις. Ποιος θα ήθελε όμως να τον ακούσει στ' αλήθεια, καθώς η γνώση πέρα από δύναμη είναι και οδύνη;

**S. Voce:** *La lucidità va e viene. Mi sveglio e so che una parte del mio cervello è morta, è andata. È brutto quando mi risveglio. Perché sono consapevole.*

[...]

---

«επιστρέφουν μέσα από την ομίχλη τους εκείνοι που βούλιαξαν». Βασανίζεται από τύψεις μόνο και μόνο επειδή επέζησε. Βλ. Levi, Primo. *Ad ora incerta*. ό.π. σ. 79. Ο S. δεν εκτοπίστηκε μεν σε κάποιο στρατόπεδο συγκέντρωσης, αλλά η απώλεια του φίλου του -προς χάριν της δικής του σωτηρίας- είχε παρόμοιες συνέπειες στον ψυχισμό του.

<sup>718</sup>Όσον αφορά το θέμα της κατανόησης των ναζιστικών εγκλημάτων, ο Levi (στο επίμετρο που έγραψε το 1976 για τη σχολική έκδοση του *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*) επισημαίνει ότι «ίσως δεν είναι δυνατόν να καταλάβουμε όλα αυτά που συνέβησαν, αντίθετα, δεν πρέπει να τα καταλάβουμε, γιατί “καταλαβαίνω” σημαίνει σχεδόν δικαιολογώ. Εξηγούμαι: καταλαβαίνω τον σκοπό ή τη συμπεριφορά ενός ανθρώπου σημαίνει (και ετυμολογικά) περικλείω, περιέχω, μπαίνω στη θέση του ατόμου, ταυτίζονται με αυτόν». Προσθέτει ότι κανείς φυσιολογικός άνθρωπος δεν θα μπορέσει να ταυτιστεί με εκείνους που σχεδίασαν και πραγματοποίησαν το Ολοκαύτωμα και καταλήγει: «Εάν είναι αδύνατο να καταλάβουμε, είναι απαραίτητο να ξέρουμε, γιατί αυτό που συνέβη μπορεί να ξανασυμβεί, οι συνειδήσεις μπορεί ξανά να δελεασθούν και να εξαπατηθούν και οι δικές μας». Βλ. Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. ό.π. σσ. 236-237.

<sup>719</sup>Στην ελληνική γλώσσα η λέξη *μάρτυρας* έχει δύο έννοιες. Σημαίνει τον άνθρωπο που υπέστη διώξεις, βασανιστήρια, εκτοπίσεις, δηλ. τον *martire*, αλλά και εκείνον που επέζησε για να διηγηθεί όλα όσα υπέφερε, τόσο ο ίδιος, όσο και εκείνοι που δεν επιβίωσαν, δηλ. τον *testimone*.

Όσον αφορά η τυπολογία των μαρτύρων, των επιζώντων που κλήθηκαν να διηγηθούν το ανείπωτο, ο Primo Levi τους διακρίνει σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: α) Είναι εκείνοι οι οποίοι γνωρίζουν «ότι είναι μάρτυρες μιας δίκης σημαντικής για ολόκληρο τον πλανήτη και τον αιώνα μας» β) όσοι «διαβλέπουν ότι η αιχμαλωσία τους (αν και μακρινή πλέον) αποτελεί το κέντρο της ζωής τους [...]» και γ) όσοι μιλούν «επειδή (σύμφωνα με ένα γνωμικό γίντις) “είναι ωραίο να διηγείσαι τις συμφορές που πέρασαν”». Βλ. Levi, Primo. *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν*. ό.π. σ. 155.

**S. Voce:** *È tutto esattamente come prima. Come due giorni fa, come un anno fa, come dieci, come quindici anni fa. Tutto esattamente come prima. È il senso di colpa che mi scaccia la testa. Lo so. [...] non pretendo comprensione sarei presuntuoso e sciocco, perché non si può capire. Solo vorrei poter raccontare bene, vorrei spiegarmi bene perché, alla fine, è sempre una questione di fraintendimenti (luce sul volto di S. che si è fermato di colpo)*<sup>720</sup>.

Η S. Voce αντιπροσωπεύει τις στιγμές της διαύγειας και της νηφαλιότητας του πρωταγωνιστή, όταν εκείνος δεν περιφέρεται στον εγκαταλελειμμένο σιδηροδρομικό σταθμό. Είναι εκείνη η πλευρά του S. την οποία δεν βλέπουν ποτέ επί σκηνής οι θεατές. Θέτει ζητήματα και προβληματισμούς σε σχέση με τη Μνήμη, την ιστορική αλήθεια και τη διαχείρισή τους<sup>721</sup>. Δίνεται έτσι η ευκαιρία στη συγγραφέα να θέσει ερωτήματα σχετικά με το ποιος αποφασίζει ποτέ η ιστορία γίνεται «Ιστορία», ποιος σβήνει τα ίχνη ή αποφασίζει για το τι θα διασωθεί και τι όχι. Απευθύνεται μάλιστα στους θεατές -εκμηδενίζοντας έτσι την απόσταση μεταξύ σκηνής και πλατείας- τονίζοντας πως ούτε κάποιος από αυτούς είναι ανάμεσα σε εκείνους που λαμβάνουν τις αποφάσεις.

**S. Voce:** *E non sapere più niente, anche questo... come si può fare i conti con qualcosa che non si sa? Controllare carte, confrontare registri, cercare cercare*

---

<sup>720</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 11.

<sup>721</sup>Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι στρατηγικές που επιστρατεύει η ιστορική συνείδηση για την ερμηνεία των γεγονότων του Ολοκαυτώματος, όπως τις αναπτύσσει ο Γιάννης Θ. Θανασέκος σε εισήγησή του με τίτλο «Το Άουσβιτς ως γεγονός και ως μνήμη». Αρχικά, αναφέρεται στη στρατηγική του αρνητισμού, η οποία αμφισβητεί το ίδιο το γεγονός, και στη συνέχεια στη στρατηγική της δαιμονοποίησης η οποία προσδίδει στο γεγονός «μια θέση α-ιστορική ή έξω-ιστορική», και συνεπώς το Ολοκαύτωμα αντιπροσωπεύει «μια ξαφνική εισβολή σκοτεινών και ανορθολογικών δυνάμεων, που κάποιον τρόπο εκτόπισαν την ιστορία εκτός ιστορίας». Εξίσου προβληματική αποδεικνύεται, όμως, και η στρατηγική της σχετικοποίησης η οποία εντάσσει το γεγονός «σε ένα ευρύτερο ορθολογιστικό πλαίσιο μακράς ιστορικής διάρκειας, κυρίως από τη σκοπιά της γεωπολιτικής και από τη σκοπιά μιας ανάλυσης με μεγαλύτερη κατανόηση της λογικής των ενεργών πρωταγωνιστών». Ιδιαίτερα γόνιμη, αλλά και αποτελεσματική θεωρείται η «φονξιοναλιστική» στρατηγική η οποία δίνει έμφαση στη μελέτη των δομών της λειτουργίας του ναζιστικού Κράτους. Βλ. Hassoun, Jacques. - Βαράν Βασάο, Οντέτ - Θανασέκος, Γιάννης - Μπενβενίστε, Ρίκα. *Εβραϊκή Ιστορία και Μνήμη*. Αθήνα: Πόλις, 1998, σσ. 86-93.



*cercare, essere sul punto di... senza mai concludere nulla. Credete che non ci abbia provato? Nessuna traccia. Tutto sparito. Cancellato.*

(pausa)

*Per tanti anni mi sono chiesto chi decide cosa sia "Storia" e cosa no. Chi! Non io, non tu, nemmeno voi che guardate. Eppure qualcuno c'è, qualcuno seleziona, dice, tace, trova, nasconde. Nasconde, soprattutto. (pausa) Se lasciano qualche frammento, e solo per distrazione<sup>722</sup>.*

Από τις διηγήσεις σχετικά με τα γεγονότα του παρελθόντος προκύπτει ότι ο φίλος του, ο G., όχι μόνο θυσιάστηκε για να τον σώσει την ώρα της εκτόπισης, ανεβαίνοντας εκείνος στο τρένο, αλλά ενήργησε με απόλυτη μυστικότητα προσπαθώντας να πληροφορηθεί την κάθε προγραμματισμένη επιχείρηση σύλληψης και εκτόπισης. Γι' αυτόν τον λόγο αναγκάστηκε να συχνάζει «σε εκείνα τα σπίτια<sup>723</sup>» και να συναναστρέφεται στελέχη του φασιστικού κόμματος (στο οποίο εξάλλου ανήκε και ο πατέρας του). Το γεγονός αυτό βέβαια αντιμετωπίστηκε με καχυποψία παρερμηνεύθηκε τόσο από τους συντρόφους τους, όσο και από τον ίδιο τον S., τον πιο έμπιστο φίλο του. Τα «μυστικά» αποκαλύφθηκαν και η «ύποπτη συμπεριφορά του» έγινε κατανοητή μόνο ύστερα από τη θυσία του. Το ότι ο S. συνειδητοποίησε πως τον αδίκησε κατέστησε ακόμα μεγαλύτερη την οδύνη της απώλειας και το αίσθημα της συντριβής. Απολογείται, αναγνωρίζοντας την ενοχή του, απευθυνόμενος στον φίλο του στο β' ενικό πρόσωπο σαν να είναι ακόμη

---

<sup>722</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto* σσ. 15.

<sup>723</sup>Ο Μουσολίνι προσπαθώντας να θέσει αυστηρά όρια στην άσκηση της πορνείας περιορίσε τις ιερόδουλες στα λεγόμενα «κλειστά σπίτια» (case chiuse). Επρόκειτο στην ουσία για ένα είδος εγκλεισμού, στα πλαίσια μιας πολιτικής απόλυτου ελέγχου του αγοραίου έρωτα. Οργανωμένα και πλήρως υπό τον έλεγχο του Κράτους τα «κλειστά σπίτια» επιτέλεσαν επίσης έναν διαφορετικό ρόλο, εξυπηρετώντας τα συμφέροντα του φασιστικού καθεστώτος. Η ΟΥΡΑ, η μυστική αστυνομία, κατέγραφε όλα τα σημαίνοντα πρόσωπα τα οποία σύχναζαν στους χώρους αυτούς, ακόμα και αν επρόκειτο για άτομα της απόλυτης εμπιστοσύνης και του στενού περιβάλλοντος του Ντούτσε ή ακόμη για υψηλά στελέχη του Φασιστικού Κόμματος. Εφαρμόζοντας μια τέτοια πρακτική ο Μουσολίνι είχε τη δυνατότητα να πληροφορείται μυστικά, συνωμοσίες, μηχανορραφίες ή άλλες ύποπτες κινήσεις εναντίον του. Βλ. Ceirani, Danilo; Rocchetti, Pierluigi. *L'amore pregiudicato. Donne e omosessuali sotto il fascismo*. Latina: Il Levante Libreria Editrice, 2015, σσ. 23-24.

ζωντανός, αφού για εκείνον δεν έχει πεθάνει και περιμένει την επιστροφή του.

**S. Voce:** [...] *Perché tu mi hai mentito, per proteggermi ed io non ho capito. Tu andavi in quelle case ed io non capivo, perché era tutto contrario a ciò in cui credevamo. Tu andavi in quelle case perché volevi sapere e non hai mai detto niente per proteggermi. Tu che mi dicevi sempre tutto non mi hai detto niente*<sup>724</sup>.

Ο S. δεν μπορούσε να γνωρίζει ότι ο G., εκμεταλλεμένος το γεγονός ότι ο πατέρας του ήταν μέλος του φασιστικού κόμματος, είχε την ευχέρεια να κινείται άνετα στο περιβάλλον των ναζιστικών δυνάμενων κατοχής -ένας τέτοιος χώρος ήταν το ξενοδοχείο Excelsior<sup>725</sup>- και, χωρίς να κινεί υποψίες, να πληροφορείται για ενδεχόμενες επιχειρήσεις.

**Franco:** (con apprensione) *Ma che fine hai fatto l'altro giorno?*

**G.:** (fuma) *Non potevo muovermi.*

**Franco:** *Il tuo amico non l'ha presa tanto bene...*

**G.:** *Senti...* (facendo gesto di voler chiudere quel discorso) *ci sono movimenti di vista.*

**Franco:** *Quando?*

**G.:** *Non lo so, ma presto* (fuma) *parlano di Regina Coeli...* (pausa, si guarda intorno) *vogliono fare pulizia.*

Franco impreca stringendo i pugni.

**Franco:** *Pensi di tornare all'Excelsior?*

**G.:** (annuisce) *Tra due sere... ci saranno tutti.*

Silenzio.

**Franco:** *E con il tuo amico?*

**G.:** *Fare in modo che non si faccia vedere in giro... ne hanno già presi...* (pausa) *basta un niente perché salti tutto.*

---

<sup>724</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 23.

<sup>725</sup>Το ξενοδοχείο Excelsior -στην οδό Vittorio Veneto 125- υπήρξε η έδρα της στρατιωτικής γερμανικής Διοίκησης. Βλ. Majanlahti, Anthony & Osti Guerrazzi, *Amedeo Roma occupata, 1943-1944: itinerari, storie, immagini*. Milano: il Saggiatore, 2010, σ. 82.

**Franco:** (sottovoce) *Di te sospettano?*

**G.:** *Per ora no... (pausa) almeno*<sup>726</sup>.

Η δυνατή φιλία ανάμεσα στους δύο άντρες στο παρελθόν έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη των γεγονότων, αφού έτσι εξηγείται η απόφαση του G. να ανέβει ο ίδιος στο τρένο μαζί με τους προς εκτόπιση πολιτικούς κρατούμενους. Μια σχέση στην οποία ο ένας συμπλήρωνε τον άλλο, καθώς επρόκειτο για δύο ανθρώπους απόλυτα διαφορετικούς ως προς την ιδιοσυγκρασία και τον χαρακτήρα. Ο τόσο σιωπηλός, συντηρητικός και εσωστρεφής S. δεν μπορούσε να ακολουθήσει το γρήγορο «βηματισμό» του G., γι' αυτό και αναζητούσαν ένα σημείο επαφής, ταύτισης. Δυστυχώς, όμως, η βάνουση εισβολή της Ιστορίας διέκοψε απότομα τη σχέση αυτή, την οποία προσπάθησαν να κτίσουν και να διατηρήσουν καταβάλλοντας μεγάλη προσπάθεια.

**S. Voce:** *Tu mi dicevi che erano i miei silenzi ad allontanarli, le mie paure a innalzare muri e barriere. Mi dicevi che ero troppo indietro, troppo lento il mio passo per il tuo passo, che sì, mi volevi bene ma restavo sempre indietro. [...] Io ti dicevo: "troviamo un punto d'incontro. Aspettiamoci in un luogo prestabilito così smetteremo a rincorrerci a caso". "D'accordo, facciamo così" rispondevi. Poi la storia si è messa in mezzo -cosa c'entrava tra noi, non si sa- e ha complicato tutto*<sup>727</sup>.

Η αντίθεση ανάμεσα στον λόγο και τη σιωπή είναι εκείνα τα στοιχεία τα οποία απαρτίζουν τον κόσμο των εμμονών του S., καθώς η απώλεια του φίλου του έσβησε τις συζητήσεις τους, τα λόγια εκείνου του τόσο ζωντανού και ομιλητικού ανθρώπου, και δεν άφησε πίσω της παρά μόνο «μια χούφτα τετριμμένες φράσεις».

**S. Voce:** *Il silenzio, dicevi, non vale. E troppo, sfonda le orecchie, non vale. Solo parole tra noi, chiare limpide parole. Poi, un giorno, hai lasciato andare via tutto,*

---

<sup>726</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σσ. 21-22.

<sup>727</sup>Βλ. ό.π. σ. 23.

*dei tuoi mille discorsi non è rimasto che un pugno di frasi scontate, storie già sentite [...]*

Όταν θέλησε να μιλήσει δεν εισακούστηκε, όταν προσπάθησε να ουρλιάξει η κραυγή του έπεσε στο κενό, ενώ ο G. βρισκόταν ήδη στο τρένο το οποίο κατευθυνόταν στο Μάουτχαουζεν. Τώρα πλέον το μόνο που έχει απομείνει είναι η εκκωφαντική σιωπή.

**S. Voce:** *[...] Un tempo tentai di parlare e non fui sentito. Provai a urlare, ma il mio grido restò inascoltato. Quanto ritrovai il coraggio, lui era già su quel treno.*

**S. Voce:** *Non so quando smetterà di sfondarmi le orecchie, quel silenzio<sup>728</sup>.*

Το μοτίβο της μάταιης αναμονής της αμαξοστοιχίας επανέρχεται συχνά στη διάρκεια του έργου, αφού πρόκειται για την «πραγματικότητα» που βιώνει ο S. ο οποίος όχι μόνο είναι σίγουρος για την επιστροφή, αλλά καθησυχάζει «εκείνους που αδημονούν να συναντήσουν τους δικούς τους σε έναν κατάμεστο από κόσμο σταθμό ύστερα από αναμονή εξήντα χρόνων!»

**S.:** *Anche lei in attesa? Si vede, si vede, i parenti si riconoscono a colpo d'occhio! [...]* *Piuttosto, da quanto tempo sta aspettando? Sessant'anni?! Per la miseria! Forza che il treno sta arrivando! Guardi, guardi che folla! La stazione si è riempita! Ce n'è di tutti i colori! Quanta gente per un treno<sup>729</sup>!*

Ο αριθμός της αμαξοστοιχίας 64155, καθώς και το πρόσωπο του φίλου του στοιχειώνουν τη ζωή του, τη σκέψη του, την καθημερινότητά του. Σαν φάντασμα εκείνος επιστρέφει, η χαμογελαστή μορφή του G. τον ακολουθεί παντού, κάθε στιγμή, σε κάθε γωνιά του σπιτιού του, στο δρόμο, στην πόλη.

**S.:** *64155 64155 64155 Io non riesco... 64155... non riesco a dimenticare... 64155... "È forse una combinazione?" -Mi chiedete- Sì! 64155... (come un bambino) apre il mio segreto, il mio piccolo segreto, (pausa) Non c'è partenzaaaa (cantando), ma solo arrivo (secco), su questo binario. E lui è morto, morto! E non mi ha voluto salutare, no no, proprio no. Mi ha detto: "Vattene! Vattene!" [...]*

---

<sup>728</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 24.

<sup>729</sup>Βλ. ό.π. σ. 23.

*Quando mi alzo la mattina è lì, ai piedi del letto, in cucina, in salotto, sulle scale, nel giardino, per le strade, è lì e sorride*<sup>730</sup>.

Το μόνο του καταφύγιο είναι αυτή η αποβάθρα, καθώς πρόκειται για το μοναδικό μέρος στο οποίο, όταν βρίσκεται, έχει τη διάθεση να μιλήσει. Και εδώ, όμως, η σιωπή είναι πάλι παρούσα, τα λόγια του παραμένουν μονόλογος, αφού δεν λαμβάνει καμία απάντηση, δεν επιστρέφει κανένας ήχος.

**S. Voce:** [...] *Allora vengo qui, su questo binario, a parlare. È l'unico posto in cui ho voglia di parlare. E parlerei per ore, se anche un solo suono tornasse indietro. Ma non torna*<sup>731</sup>.

Ο ηλικιωμένος S., τις νύχτες στην άδεια αποβάθρα, φωνάζει, γελάει, συνομιλεί με ανύπαρκτους «συγγενείς και φίλους που περιμένουν μαζί του τους δικούς τους», προσπαθεί χειρονομώντας και ουρλιάζοντας να σταματήσει αόρατα τρένα.

Στην τελευταία Σκηνή του έργου οι περίοικοι ενοχλημένοι καλούν την αστυνομία για να τον συλλάβει με την κατηγορία της διατάραξη της κοινής ησυχίας. Πρόκειται για ένα αντρώγυνο -χωρίς όνομα, όπως προαναφέρθηκε- οι οποίοι μάλιστα, οδηγούν οι ίδιοι τους αστυνομικούς στην αποβάθρα καταδεικνύοντας τον «ένοχο», Σκηνή η οποία θυμίζει τους καταδότες και τους δοσίλογους του παρελθόντος.

**Carabiniere 2:** *È questo signori?*

**Marito:** *Sì, è lui! È lui!* (puntando S. con l'indice) [...]

**Moglie:** *...perché insomma, questa gente che va in giro...[...]*

**Moglie:** *...non si sa mai cosa fanno! Si può capire tutto, ma urlare, dico! Eh no eh! A queste ore di notte...*<sup>732</sup>

---

<sup>730</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 26.

<sup>731</sup>Βλ. ό.π.

<sup>732</sup>Βλ. ό.π. σ. 27

Σημαντικό δραματουργικό εύρημα η παρέμβαση του Συγγραφέα στο φινάλε του έργου, όταν από την πλατεία παρεμβαίνει προσπαθώντας να «εμποδίσει» τη σύλληψη του ηλικιωμένου Εβραίου. Αντιδρά έντονα, προκαλώντας έτσι και τη δική του σύλληψη. Μοιάζει σαν η Ιστορία, ως παράγοντας της πλοκής -στο παρόν αυτή τη φορά, αφού οι είναι καταδότες σύγχρονοι -να εισβάλλει στο έργο. Ο Συγγραφέας είναι εξοργισμένος γιατί έτσι διακόπτουν τη ροή της αφήγησης του S., ακυρώνουν τη μαρτυρία του· επιβάλλουν τη σιωπή, από την οποία δεν κινδυνεύει πλέον η «κοινή ησυχία». Σιωπή, η οποία στο συγκεκριμένο πλαίσιο αποτελεί μάλλον μετωνυμία της Λήθης, της «ησυχίας» εκείνων ο οποίοι δεν θέλουν να γνωρίζουν, είτε επειδή κρύβουν ένα ένοχο μυστικό -π.χ. ίσως σφετερίστηκαν περιουσίες εκτοπισμένων Εβραίων, καταδίδοντάς τους- είτε απλώς πιστεύουν ότι το θέμα δεν τους αφορά.

**Autore:** *Si può sapere cosa sta succedendo?*

**Carabiniere 1:** *Chi è Lei? Un parente?*

**Autore:** *No, sono l'autore e non capisco cosa state facendo.*

**Carabiniere 1:** *Disturbo della quiete pubblica. Il qui presente deve seguirci in caserma.*

[...]

**Autore:** *Ma l'avete ascoltato? L'avete ascoltato<sup>733</sup>?*

Ο «Συγγραφέας» -όπως περιφρονητικά τον αποκαλεί ο αστυνομικός- αντιμετωπίζεται με ειρωνεία, συλλαμβάνεται με την κατηγορία της περιύβρισης Αρχής και οδηγείται στο στρατόπεδο (!) των καραμπινιέρων. Καταλήγει μαζί με την ιστορία του σε ένα στρατόπεδο. Το δικό του «παράπτωμα» είναι ότι θέλει να διατηρήσει τη μνήμη ζωντανή, να διασώσει τη μαρτυρία. Η απορία του 2<sup>ου</sup> Αστυνομικού «*Ma... in caserma?*» δηλώνει το παράλογο της σύλληψης, και αναπόφευκτα τη συνδέει με τον G. και τους

---

<sup>733</sup>BA. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 28.

υπόλοιπους εκτοπισμένους πολιτικούς κρατούμενους. Και πάλι η εξουσία κρίνει κάποιον επικίνδυνο εξαιτίας των απόψεών και της στάσης ζωής του. Εξάλλου η ίδια η λέξη *caserma* και η επανάληψή της συνειρμικά παραπέμπει σε ένα άλλο είδος στρατοπέδων, τα Λάγκερ.

**Carabiniere 1:** (con disprezzo) *Porta via anche "l' autore" qui...*

**Carabiniere 2:** *Ma... in caserma?*

**Carabiniere 1:** *In caserma certo, così vediamo se parla ancora.*

**Carabiniere 2:** *Ma... (sottovoce) con che accusa?*

**Carabiniere 1:** *Metti ... oltraggio a pubblico ufficiale<sup>734</sup>.*

Σε όλη τη διάρκεια της Σκηνης της σύλληψής του ο S. παραμένει σιωπηλός, χωρίς την παραμικρή αντίδραση σε ό,τι συμβαίνει γύρω του. Ο συγγραφέας τον υπερασπίζεται, εκπληρώνοντας με τον τρόπο αυτό τη σημαντική αποστολή του Θεάτρου, αλλά και γενικότερα της Τέχνης: γίνεται η φωνή εκείνων που δεν μπορούν να ακουστούν.

---

<sup>734</sup>Βλ. Pillon, Stefania. *Binario morto...* ό.π. σ. 29





Η μορφή της Οβρίας στον *Βασιλικό*  
του Αντωνίου Μάτση



Πηγή φωτογραφιών:  
[http://www.biblionet.gr/author/54820/Αντώνιος\\_Σ.\\_Μάτεσις](http://www.biblionet.gr/author/54820/Αντώνιος_Σ._Μάτεσις)

## Η μορφή της Οβρίας στον Βασιλικό του Αντωνίου Μάτεση

Ο Αντώνιος Μάτεσης<sup>735</sup>, γιος του Δημητρίου και της Βεατρικής, το γένος Τερτσέτη, καταγόταν από εύπορη οικογένεια, αριστοκρατικής καταγωγής. Γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1794 και πέθανε στη Σύρο το 1875. Σπούδασε στο νησί του, κοντά σε δασκάλους όπως ο Αντώνιος Μαρτελάος<sup>736</sup> υπό την επίδραση του οποίου ενστερνίζεται προοδευτικές και κοινωνικά φιλελεύθερες ιδέες<sup>737</sup>. Ο Μάτεσης ανήκε στον κύκλο του Διονυσίου Σολωμού και υπήρξε μέλος της Φιλικής Εταιρίας. Έγραψε ποίηση και μετέφρασε Φώσκολο, Μίλτον, Τερέντιο, Βοκκάκιο, Αλφιέρι, Πετράρχη, Σαπφώ, Ευριπίδη, Κικέρωνα<sup>738</sup>, καθώς και ποιήματα του Σολωμού από τα ιταλικά. Ακολουθώντας τα βήματα του πατέρα του -ο οποίος διετέλεσε μέλος της τακτικής κυβέρνησης της Ζακύνθου επί Αγγλικής Προστασίας- έλαβε μέρος στην τοπική αυτοδιοίκηση του νησιού<sup>739</sup>.

Ο Μάτεσης έγραψε τον *Βασιλικό* το 1829· ανέβηκε στη σκηνή στη Ζάκυνθο το 1832<sup>740</sup> και εκδόθηκε το 1859<sup>741</sup>. Όσον αφορά το είδος στο οποίο

---

<sup>735</sup>Βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=520>

<sup>736</sup>Η επιλογή ενός δασκάλου όπως ο Μαρτελάος δηλώνει ότι -παρά την αριστοκρατική της καταγωγή- η οικογένεια συμμερίζεται τις φιλελεύθερες ιδέες του, την πίστη του στις αξίες του Διαφωτισμού και το ισχυρό πατριωτικό του πνεύμα. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Ρίζες και άνθη του Επτανησιακού Θεάτρου. Ο Βασιλικός του Αντωνίου Μάτεση», στον τόμο *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το Ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σ. 19.

<sup>737</sup>Ο *Βασιλικός* αποτελεί την πρώτη διαμαρτυρία για τη θέση των γυναικών στην εποχή του. Στο έργο τις καταπιεσμένες γυναίκες αντιπροσωπεύουν η σύζυγος και η κόρη του Δαρείου Ρονκάλα, οι οποίες χωρίς δικαίωμα να ορίζουν τη ζωή τους, ζουν υποταγμένες στη θέληση ενός αυταρχικού *pater familias*. Βλ. Μελάς, Σπύρος. "Αντώνιος Μάτεσης, ένας πρόγονος του Ελλ. κοινωνικού θεάτρου." *Ελληνική Δημιουργία*. 108 (1952): 133-5, σ. 135.

<sup>738</sup>Για το μεταφραστικό έργο του Αντωνίου Μάτεση, βλ. Μπουμπουλίδης, Φαίδων Κ. "Αι υπό των Επτανησίων νεοελληνικά μεταφράσεις κλασικών συγγραφέων", σσ. 497-499. [http://epet.nlg.gr/db/icon/a1963/a63\\_27.pdf](http://epet.nlg.gr/db/icon/a1963/a63_27.pdf).

<sup>739</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Ρίζες και άνθη[...]». ό.π. σ. 20.

<sup>740</sup>Την παράσταση της Ζακύνθου ανέβασε ερασιτεχνικός θίασος. Βλ. Σιδέρης, Γιάννης. "Ο ρομαντισμός στο ελληνικό θέατρο." *Νέα Εστία* 110. 1307 (1981), σ. 53.

Οι σπουδαστές της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου -η οποία ιδρύθηκε το 1923 από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών- ανέβασαν το έργο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη.

ανήκει ο *Βασιλικός*, ο συγγραφέας στην *Προειδοποίησίν του* -ένα είδος εισαγωγής- αναφέρει: «*Το παρόν όθεν δύναται μάλλον να ονομασθή ιστορική μυθιστοριογραφία δραματικώς παριστανομένη ή κωμωδία και τούτου ένεκα τω απέδωκα το γενικόν όνομα Δράματος*<sup>742</sup>».

Το έργο χωρίζεται σε πέντε Πράξεις και είναι γραμμένο σε πεζό λόγο και σε γλώσσα δημοτική γι' αυτό και ο *Βασιλικός* -όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ- αποτελεί μάλλον εξαίρεση στη δραματολογία και λογοτεχνία των Επτανήσων<sup>743</sup>.

Έχουν διατυπωθεί πολλές και διαφορετικές απόψεις για το είδος στο οποίο ανήκει το έργο. Καθώς ασκεί κοινωνική κριτική στο παρηκμασμένο φεουδαρχικό σύστημα έχει θεωρηθεί πρόδρομος του θεάτρου ιδεών, αλλά και του ηθογραφικού δράματος του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα, λόγω των γραφικών ζακυνθινών τύπων όπως η Εβραία μαμή, οι υπηρέτες, οι κανταδόροι, οι πλανόδιοι έμποροι. Άλλοι μελετητές το κατατάσσουν στα ιστορικά δράματα, επειδή η δράση τοποθετείται στη βενετοκρατούμενη Ζάκυνθο το 1712<sup>744</sup>.

---

Πρόκειται για την πρώτη παράσταση του *Βασιλικού* από επαγγελματίες ηθοποιούς, η οποία μάλιστα γνώρισε μεγάλη επιτυχία, αφού παιζόταν από το 1927 έως το 1929.

Βλ. Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα. «'Θέατρον επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το δημόσιον.' Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου.», στο Σπάθης, Δημήτρης - Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα - Γεωργουσόπουλος, Κώστας - Μανασσή, Αντιγόνη. *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια. (1930-1941)*. Αθήνα: ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, 2013, σ. 37. Για τις μεταγενέστερες παραστάσεις, βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «*Ρίζες και άνθη*[...]» ό.π. σσ. 42-43.

<sup>741</sup>Πρόκειται για την έκδοση: Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο Βασιλικός: δράμα εις 5 πράξεις*. Τα αναφερόμενα υποθέτονται ότι εσυνέβησαν εις την Ζάκυνθον κατά τα 1712 περί τα τέλη Σεπτεμβρίου. Παρά του Α. Μ. Ζακυνθίου εν έτει 1829-1830 εν Ζακύνθω, τυπογραφείον Ο Ζάκυνθος, Κωνσταντίνου Ρωσσολίμου, 1859. Η έκδοση είναι διαθέσιμη στον ιστότοπο: <http://digital.lib.auth.gr/record/148999/files/1.pdf>

Ακολουθούν και άλλες εκδόσεις όπως εκείνη του 1881 στη Ζάκυνθο, αλλά και αρκετές ακόμη τα επόμενα χρόνια στην Αθήνα. Η εκδοτική επιτυχία που γνώρισε το έργο είναι μεγαλύτερη από τη σταδιοδρομία του στο θέατρο. Βλ. Πούχνερ, Βάλτερ. *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματολογίας*. τ. Β'. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2006, σ. 81.

<sup>742</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. Αθήνα: Εστία, 2011, σ. 1. Από τη συγκεκριμένη έκδοση προέρχονται τα αποσπάσματα που παρατίθενται στην ανάλυση του έργου.

<sup>743</sup>Βλ. Πούχνερ, Βάλτερ. *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματολογίας*. ό.π. σ. 77.

<sup>744</sup>Βλ. ό.π. σσ. 77-78. Πρόκειται -όπως αναφέρει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος- για την 2<sup>η</sup> περίοδο της ενετοκρατίας όταν η Γαληνοτάτη αρχίζει να βρίσκεται ήδη σε παρακμή. Ο Βενετός

Ο Βασιλικός -επισημαίνει η Άννα Ταμπάκη- όπως εξάλλου συμβαίνει με την επτανησιακή λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δέχεται τις γόνιμες -σε επίπεδο αισθητικής και ιδεολογίας- επιδράσεις της Δύσης, ενώ ταυτόχρονα μας προσφέρει μια γλαφυρή εικόνα των τοπικών κοινωνιών και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους<sup>745</sup>.

Το έργο χαρακτηρίζεται από τον Άγγελο Τερζάκη ως ένα άρτιο κοινωνικό και ιδεολογικό δράμα με πολλές αρετές όπως «δομή τέλεια, δράση σφιχτή, πορεία ανοδική, διαγραφή χαρακτήρων έντονη, ατμόσφαιρα πυκνά αυθεντική [...]»<sup>746</sup>, ενώ ο Κωστής Παλαμάς θεωρούσε πως ο Βασιλικός και η Ερωφίλη αποτελούν «τη μόνη γνήσια κι αξιοσέβαστη αρχή του θεάτρου μας»<sup>747</sup>.

Ο Λέων Κουκούλας τονίζει πως η εξέταση των εξελικτικών σταδίων του ευρωπαϊκού θεάτρου την εποχή που γραφόταν ο Βασιλικός θα αναδείκνυε την «τεράστια προδρομική σημασία» του, όχι μόνο για το νεοελληνικό, αλλά και για το παγκόσμιο θέατρο, καθώς -χάρη στον ηθογραφικό του ρεαλισμό- το έργο προοιωνίζει το νεότερο ρεαλιστικό δράμα<sup>748</sup>.

Έχει επίσης διατυπωθεί η άποψη ότι δεν θα πρέπει θεωρείται άδικα το καλύτερο έργο του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου - την περίοδο ανάμεσα στο

---

Προβλεπτής, «πτωχός και διεφθαρμένος ευπατριδίσκος στελλόμενος εις τας κτήσεις δια να πλουτήσει, επώλει την διακαισύνην του εις τον πλειοδοτούντα», υπέθαλπε τον ανταγωνισμό μεταξύ των ντόπιων ευγενών. Η Βενετία ανεχόταν την κατάσταση αυτή, διότι μόνο μέσω του διαίρει και βασίλευε μπορούσε να κρατήσει πλέον τις κτήσεις της. Κυριαρχούσαν η διαφθορά, η αδικία, ατιμωρησία· οι μπράβοι των ευγενών ήταν ο φόβος και ο τρόμος του νησιού και αν τυχόν κάποιος Βενετός Προβλεπτής ήταν τίμιος και ενεργούσε σύμφωνα με το αίσθημα του δικαίου, σύσσωμοι οι ευγενείς φρόντιζαν για την απομάκρυνσή του. Βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος. «Ο "Βασιλικός" του Μάτεση.» *Ελληνική Δημιουργία*. 108 (1952), σ. 144-145.

<sup>745</sup>Βλ. Ταμπάκη, Άννα. «Από τον Βασιλικό του Α. Μάτεση στη Στέλλα Βιολάντη του Γρ. Ξενόπουλου: Θεματικές επιβιώσεις και κοινωνικές ανατροπές.» *Πρακτικά ΙΑ' Πανιονίου Συνεδρίου*, τ. ΙΙΙ, σσ. 451-458. Επιμ. Ηλίας Τουμασάτος. Αργοστόλι, 2019, σ. 451.

<sup>746</sup>Βλ. ό.π. σσ. ι'-ια'.

<sup>747</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Ρίζες και άνθη[...]». ό.π. σ. 20.

<sup>748</sup>Βλ. τα Προλεγόμενα του Λ. Κουκούλα στην έκδοση Μάτεση, Αντώνιος. *Ο βασιλικός: δράμα εις πέντε πράξεις συνταχθέν εν έτει 1829-1830*. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γεωργίου Παπαδημητρίου, 1953, σσ. 16 και 19.

1821 και στο 1900- καθώς είναι «μεστό από φως και αλήθεια, έντονες αληθινά ανθρώπινες δραματικές σκηνές, χωρίς να του λείπει το πηγαίο χιούμορ<sup>749</sup>».

Αντιθέτως, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος δεν θεωρεί ότι ο Βασιλικός είναι ένα εξαιρετικό θεατρικό έργο. Έχει βέβαια αρετές ως δράμα (προσεγμένη πλοκή και γνήσιους χαρακτήρες), αλλά και ως ιστορική μελέτη με «γνώσιν της τοπικής ιστορίας ζηλευτήν». Εντοπίζει όμως σημαντικά ελαττώματα όπως είναι οι μακροσκελείς διάλογοι και η έλλειψη ποικιλίας την οποία θα έπρεπε να διαθέτει ένα έργο το οποίο προορίζεται για σκηνική αναπαράσταση<sup>750</sup>. Βέβαια ο Μάτεσης στην Προειδοποίησίν του δηλώνει την πρόθεσή του όχι μόνο να τέρψει, αλλά και να ωφελήσει τους αναγνώστες του έργου του, επισημαίνοντας μάλιστα ότι «ο ηθικός σκοπός γίνεται δήλος εις τον αναγνώστην άνευ προοιμοειδών ειδοποιήσεων<sup>751</sup>».

Ο Βασιλικός παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία, αλλά και διαφορές με το αστικό δράμα. Η υπόθεση αφορά μεν τη ζωή μιας οικογένειας, η οποία όμως δεν είναι αστική· επίσης η σκηνική δράση δεν περιορίζεται μόνο στο εσωτερικό του σπιτιού της οικογένειας των ευγενών. Το έργο έχει επίσης χαρακτηριστεί ως σοβαρή κωμωδία, καθώς οι κωμικές σκηνές δεν λειτουργούν απλώς ως μέσο αποφόρτισης της έντασης, αλλά διαδραματίζουν καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης<sup>752</sup>.

Θα πρέπει ακόμη να επισημανθεί ότι ο Βασιλικός έχει δεχθεί έντονα την επίδραση των Ομιλιών· το καρναβάλι (περίοδος κατά την οποία

---

<sup>749</sup>Βλ. Λιδωρίκης, Αλέκος "Το Νεοελληνικό Θέατρο." *Περίπλους*. 19 (1988), σ. 151

<sup>750</sup>Βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος. "Ο "Βασιλικός" του Μάτεση." *ό.π.* σσ. 143.

Η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη επισημαίνει ότι -παρά την κριτική που ασκεί ο Ξενόπουλος στον Βασιλικό- και ο ίδιος υιοθέτησε, την κομεντί, το δράμα με ευτυχές τέλος, άρα έχει δεχτεί ειδολογική επίδραση από τον Μάτεση. Βλ. Γεωργιάδη, Κωνσταντίνα. "Συνομιλίες με το παρελθόν: Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και οι δραματολογικές του αναφορές στον Βασιλικό του Αντώνιου Μάτεση." *σκηνή*. 7 (2015), 311. Ο Ξενόπουλος μάλιστα θα παραδεχτεί -επίσημα, στον πρόλογο της *Κοντέσσας Βαλέραινας*- ότι ο Βασιλικός, το πρώτο «ελληνικό οικογενειακό δράμα», αποτελεί τον πρόγονο αυτού του έργου του. Βλ. Ρώμας, Διονύσιος. "Η επιστροφή του Γρηγ. Ξενόπουλου στη Ζάκυνθο." *Νέα Εστία* 70. 815 (1961): 1103-07, σ. 1106.

<sup>751</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *ό.π.* σ. 2.

<sup>752</sup>Βλ. Μπλέσιος, Αθανάσιος Γ. *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματολογίας. Από τον Χορτάτση έως τον Καμπανέλλη*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2007, σσ. 134 και 137-138.

παρουσίαζαν τις Ομιλίες), η αναφορά στην προίκα, οι Μαρκουλίνοι (οι ενετοί στρατιώτες) αποτελούν εύγλωττα παραδείγματα. Μάλιστα ο Σπύρος Καββαδίας καταλήγει στο συμπέρασμα πως «αν ο Μάτεσης δεν είχε τη θεατρική εμπειρία των Ομιλιών, πιθανό να μην μας έδινε το Βασιλικό με τόσο προχωρημένες κοινωνικές ιδέες<sup>753</sup>».

Ο Γιάννης Σιδέρης τονίζει πως ο Βασιλικός δεν είναι μια ζακυνθινή ηθογραφία, αλλά πρόκειται για έργο το οποίο «φτάνει στο βάθος της ψυχής των προσώπων του και δημιουργεί πλάσματα ποιητικά<sup>754</sup>». Αναμφισβήτητα το έργο περιέχει άφθονα ηθογραφικά στοιχεία, αλλά -όπως τονίζει ο Άγγελος Τερζάκης- ο συγγραφέας εστιάζει στο «ανθρώπινο δράμα, στους χαρακτήρες στην κοινωνική και ψυχολογική περίπτωση<sup>755</sup>».

Η υπόθεση του Βασιλικού έχει ως εξής: ο Φιλιππάκης Γιαργυρόπουλος, νέος από εύπορη, αλλά μη αρχοντική οικογένεια, είναι ερωτευμένος με τη Γαρουφαλιά, κόρη του άρχοντα Δαρείου Ρονκάλα. Στη διάρκεια του καρναβαλιού, μια νύχτα με δυνατή βροχή, ο Φιλιππάκης, μεθυσμένος, σε ένα απόμερο καλύβι βιάζει τη Γαρουφαλιά χωρίς να γνωρίζει την ταυτότητά της. Όταν εκείνη διαπιστώσει ότι είναι έγκυος, ο Φιλιππάκης για να αποφευχθεί το σκάνδαλο τη ζητά σε γάμο. Όμως, η καταγωγή του αποτελεί μεγάλο εμπόδιο· ο πατέρας της -μη γνωρίζοντας φυσικά για την εγκυμοσύνη της κόρης του- αρνείται την πρόταση, καθώς πιστεύει ότι ο νέος στοχεύει στην πλούσια προίκα της. Η μητέρα και ο αδελφός της νεαρής γυναίκας γνωρίζουν την αλήθεια και στηρίζουν τη Γαρουφαλιά, αλλά η προσπάθειά τους να μεταπείσουν τον Δαρείο αποβαίνει άκαρπη. Μάλιστα εκείνος

---

<sup>753</sup>Βλ. Καββαδίας, Σπύρος. "Η καταγωγή του Βασιλικού του Αντώνιου Μάτεση." *Περίπλους*. 2 (1984), σ. 112. Το έργο απηχεί τις ιδέες του Διαφωτισμού· φορέας αυτών των προοδευτικών ιδεών είναι ο Δραγανίγος, ο οποίος συγκρούεται με τον αυταρχικό πατέρα του. Πρόκειται για ένα πρόσωπο το οποίο αντιμάχεται τις απαρχαιωμένες αντιλήψεις του Ρονκάλα, υποστηρίζει την κοινωνική δικαιοσύνη και την ισότητα των γυναικών. Ο Δραγανίγος θα δώσει αίσιο τέλος στο έργο. Βλ. Πούχνης, Βάλτερ. *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*. ό.π. σσ. 77-78.

<sup>754</sup>Βλ. Σιδέρης, Γιάννης. ό.π. σ. 53.

<sup>755</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. ό.π. σ. ιη'.

σκεφτόταν να κλείσει την κόρη του σε μοναστήρι, ώστε να μη χρειαστεί να δώσει ως προίκα τμήμα της έγχειας ιδιοκτησίας του<sup>756</sup>. Επίσης, σχεδιάζει το φόνου του Φιλιππάκη εξαιτίας μίας παρεξήγησης η οποία αφορά μια γλάστρα με βασιλικό, που ένα βράδυ δύο μεθυσμένοι επιχειρούν να κλέψουν από το παράθυρο της Γαρουφαλιάς. Ο ένας από τους δύο τραυματίζεται από το όπλο ενός υπηρέτη του Ρονκάλα και ο δράστης εσφαλμένα πιστεύει πως το θύμα είναι ο Φιλιππάκης. Όταν ο Δαρειός Ρονκάλας μαθαίνει την αλήθεια για την εγκυμοσύνη, επιτίθεται οργισμένος στη γυναίκα και στην κόρη του, αλλά τις σώζει η παρέμβαση του γιου του. Τέλος, ο αυταρχικός Ρονκάλας, ηττημένος, υποχρεώνεται να συναινέσει στο γάμο της κόρης του, και έτσι λοιπόν η Γαρουφαλιά και ο Φιλιππάκης -το κλασικό το ζεύγος των *innamorati*<sup>757</sup>- καταφέρνουν να σμίξουν.

Την περίοδο που η οικογένεια Ρονκάλα ζει το δικό της δράμα, στη Ζάκυνθο λαμβάνουν χώρα έκτροπα κατά του εβραϊκού πληθυσμού του νησιού<sup>758</sup> τα οποία σχετίζονται με την υπόθεση του «σταυρωμένου παιδιού».

---

<sup>756</sup>Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας έλκει την καταγωγή του από τον Πανταλόνε και αποτελεί τη μετεξέλιξη του στον τύπο του *pater familias*. Βλ. Ανδριανού, Έλσα. "Από το Χάση στον Βασιλικό." *Πόρφυρας* ΚΕ'.111-114 (2005): 657-66, σ. 661. Ο τύπος του δεσποτικού, φιλάργυρου είναι επίσης πρωταγωνιστική μορφή, στο έργο της Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, ο *Φιλάργγυρος*, έργο το οποίο -όπως επισημαίνει η Άννα Ταμπάκη- εντάσσεται επίσης στο ηθικοδιδασκτικό πλαίσιο του Διαφωτισμού. Ο βάρβαρος και σκληρός Ρονκάλας του Μάτεση έχει κοινά χαρακτηριστικά με τον Σέλημο της Μαρτινέγκου. Βλ. Ταμπάκη, Άννα. "Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο." στον τόμο *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος- 20ός αι.) Επιστημονικές επιμορφωτικές διαλέξεις*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1996, σ. 51.

Έχει υποστηριχθεί ότι ο Μάτεσης έχει δεχτεί την επίδραση της *Πενθεράς* του Τερέντιου, αλλά και του Diderot (ο οποίος έχοντας το έργο αυτό ως πρότυπο εγκαινίασε στη Γαλλία το οικογενειακό κοινωνικό δράμα με τα έργα του *Le père de famille* και *Le fils naturel*). Βλ. Πρωτόπαπα-Μπουμπουλίδου, Γλυκερία. *Αντώνιος Μάτεσης: (1794-1875)*. Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, 1968, σ. λγ'.

<sup>757</sup>Βλ. Ανδριανού, Έλσα. ό.π. 661-662.

<sup>758</sup>Πιθανολογείται ότι Εβραίοι είχαν εγκατασταθεί στη Ζάκυνθο ήδη από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά δεν υπάρχουν επαρκείς πηγές που να πιστοποιούν το γεγονός. Οι πρώτες σημαντικές πληροφορίες σχετικά με την εγκατάσταση Εβραίων αφορούν τον 15<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Σπυρίδων Δε Βιάζης στη μελέτη του για τους Εβραίους του νησιού αναφέρει ότι δεν μπορεί να αποφανθεί για τη χρονολογία εγκατάστασής τους, αλλά ούτε και για την προέλευσή τους. Το 1522 ζούσαν στο νησί περίπου τριάντα Εβραϊκές οικογένειες. Το βέβαιο είναι ότι η μεγαλύτερη πληθυσμιακά ομάδα προερχόταν από την Κρήτη ύστερα από την κατάληψη του νησιού από τους Οθωμανούς το 1669. Το 1702 η Εβραϊκή Κοινότητα διέθετε δύο συναγωγές, τη



Το κείμενο ανώνυμου ζακυνθινού με τίτλο « *Διήγησις περί της ρεμπελιός εναντίον των Εβραίων*<sup>759</sup>» καταγράφει όλα εκείνα τα οποία συνέβησαν το Πάσχα του 1712. Στις 13 Απριλίου 1712, Κυριακή των Βαΐων, εξαφανίστηκε ο εξαχρονος Νικολής Βαλσαμάκης. Με την ανεύρεση του πτώματος του παιδιού -το οποίο έφερε τραύματα στο κεφάλι, στα χέρια και στα πόδια- όπως είναι φυσικό, διαδόθηκε η φήμη πως το σκότωσαν οι Εβραίοι του νησιού για να φτιάξουν τα άζυμά τους. Οι ζακυνθινοί -ιδίως οι χωρικοί- είναι πεπεισμένοι πως πρόκειται για τελετουργική θυσία, παρά την ιατροδικαστική γνωμάτευση σύμφωνα με την οποία ο θάνατος του παιδιού οφείλεται σε πνιγμό και τα σημάδια στον τραυματισμό του στα βράχια. Η οργή των ποπολάρων και των χωρικών στρέφεται φυσικά κατά των Εβραίων. Η άρχουσα τάξη του νησιού εξέδωσε ψήφισμα σύμφωνα με το οποίο οι Εβραίοι έπρεπε πλέον να κατοικούν σε συγκεκριμένη περιοχή και έτσι δημιουργήθηκε το Γέτο, από το οποίο οι κάτοικοι του δεν μπορούσαν να εξέλθουν από τη Μεγάλη Πέμπτη έως και την Τρίτη της Διακαινησίμου<sup>760</sup>.

Η υπόθεση του «σταυρωμένου παιδιού» καθώς και τα όσα ακολούθησαν αποτέλεσαν το υλικό για τη σύνθεση ενός δημώδους στιχουργήματος, το οποίο αποτελείται από 44 τετράστιχες στροφές και αφηγείται το περιστατικό με κάθε λεπτομέρεια. Στο τέλος μάλιστα καλεί τους Εβραίους σε μετάνοια, βάπτισμα και στην αναγνώριση του πραγματικού Μεσσία<sup>761</sup>. Ένα πολύ μικρό απόσπασμα παραθέτει ο Μάτεσης

---

Ζακυνθινή και την Κρητική. Της έλευσης των προσφύγων από την Κρήτη είχε προηγηθεί η εγκατάσταση λιγοστών Εβραίων από την Πελοπόννησο -κυρίως από την Πάτρα- για λόγους εργασίας και εμπορίου.

Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σσ. 32-33 και <https://www.jewishmuseum.gr/zakynthos/>

<sup>759</sup>Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σσ. 84-86.

<sup>760</sup>Βλ. ό.π. σσ. 83-86

<sup>761</sup>Ο Σπυρίδων Δε Βιάζης αναφέρει ότι ο δημιουργός του τραγουδιού δεν ήταν ποιητής, αλλά κάποιος «κακόζηλος στιχουργός» ο οποίος πίστευε στην πρόληψη της ανθρωποθυσίας, γι' αυτό και δεν αρκείται στην καταγραφή των γεγονότων, αλλά αναφέρεται σε αντισημιτικά στερεότυπα όπως η φιλαργυρία και χρησιμοποιεί προσβλητικούς για τους Εβραίους χαρακτηρισμούς: «αχάριστοι», «καταφρονεμένοι» και «φύσιμα του Σατανά». Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σσ. 89-91.

στον Βασιλικό· το τραγουδά ένας από τη συντροφιά τριών κανταδόρων που περιδιαβαίνουν τα σοκάκια της πόλης κατά διάρκεια της νύχτας.

**2<sup>ος</sup> Τραγουδιστής:** Ξέρεις κάνε το τραγούδι του παιδιού που εσταυρώσανε;

**1<sup>ος</sup> Τραγουδιστής:** Μωρέ τι τρως τον κόσμο; Δεν ξέρω παρά τες πρώτες στροφές.

[...]

*Εις την γέμισιν σελήνης*

*φάσχα κάμουν νομικόν*

*οι Εβραίοι και πληρούσι*

*νόμον τον μωσαϊκόν.*

*Τα λιψά τους ετοιμάσαν*

*να τα φάσιν με τ' αρνί*

*ως διατί ελευθερωθήκαν*

.....<sup>762</sup>

Ένας γυναικείος χαρακτήρας, η ηλικιωμένη Εβραία Μαντζαρντό (η οποία συνήθως στο κείμενο αναφέρεται ως «Οβρία») είναι το μοναδικό πρόσωπο, με ουσιαστικό τουλάχιστον ρόλο, εβραϊκής καταγωγής στο έργο<sup>763</sup>. Ο Άγγελος Τερζάκης χαρακτηρίζει τη Σκηνή της Οβρίας ως «ένα αριστούργημα μέσα στο αριστούργημα<sup>764</sup>». Η Σκηνή αυτή -επισημαίνει ο Ηλίας Τουμασάτος- είναι από δραματουργική άποψη ένα από τα πολλά ιντερμέδια του έργου, το οποίο θα μπορούσε να λειτουργήσει αυτοτελώς ως επεισόδιο ζακυνθινής ομιλίας ή ως canovaccio μιας παράστασης Commedia dell' Arte<sup>765</sup>.

Η Οβρία είναι μαμή, αλλά και «μάγισσα», η οποία έχει προσκληθεί από τη Ρονκάλαινα για να βοηθήσει με τα γιατροσόφια της και να διακόψει

<sup>762</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. ό.π. σ. 59, Πράξη Γ', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>763</sup>Στη σκηνή -ανάμεσα στο πλήθος των λαϊκών ανθρώπων- εμφανίζονται ένας Εβραίος πλανόδιος τσαγκάρης και ένας τεχνίτης από εκείνους που έξαιναν το μαλλί με το οποίο γέμιζαν τα στρώματα. Βλ. ό.π. σ. 19, Πράξη Α', Σκηνή 5<sup>η</sup>.

<sup>764</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. ό.π. σ. ιζ'

<sup>765</sup>Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. "In cruce quia crucifixerunt - Ραχήλ του Γρηγορίου Ξενόπουλου." στον τόμο *Nulla dies sine linea, Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*. Επιμ. Γ. Π. Πεφάνης, Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη, 2007, σ. 516.

την εγκυμοσύνη της κόρης της. Μέσω του προσώπου αυτού ο συγγραφέας παρουσιάζει τα αντισημιτικά γεγονότα του 1712 στο νησί. Η γυναίκα φτάνει στο αρχοντικό λαχανιασμένη και φοβισμένη, συνοδευόμενη από έναν υπηρέτη της Ρονκάλαινας. Οι Εβραίοι παραμένουν κλεισμένοι στο γκέτο, καθώς δέχονται επιθέσεις από τους Χριστιανούς, ενώ την είσοδο και την έξοδο από αυτό επιβλέπει ο ραβίνος.

**Οβρία:** Αφήστε με, κυράδες μου, να καθίσω, γιατί κοντεύει να 'βγη η ψυχή μου, κοντεύει. Δεν μπορούμε οι κακορρίζικοι την ημέρα να ξεμουτρήσουμε· την ημέρα, κυράδες μου, που μας κτυπούν τα παιδιά και οι μεγάλοι ακόμη, μας ρίχνουν βρώμες επάνω μας, μας πετροβολούνε. Στοχάσου την νύχτα πως ετρέμανε τα γονατάκια μου καθώς ερχόμουνα. Διά μεγάλη σας αγάπη ήλθα, και άνοιξε κι ο Χαχάμης την πόρτα του Γέττου κ' εβγήκα, κ' εστεκόμουνα κοντά στον άνθρωπό σας, κυράδες μου. Αχ! (Κάθεται.)<sup>766</sup>

Ο φανατισμένος όχλος προχώρησε σε επιθέσεις, καταστροφές, λεηλασίες ακόμα και των φτωχικών σπιτιών στο γκέτο. Η αφήγηση της Οβρίας είναι ιδιαίτερα κατατοπιστική για την έκταση και την ένταση των γεγονότων.

**Οβρία:** Ακούω, κυρά μου, ακούω, μα να με συμπαθήσης αν σε σκοτίζω, γιατί δεν μας πειράζουν μοναχά εις τη στράτα, έρχονται κ' εις τα ίδια μας τα σπίτια και μας κτυπούν οι Χριστιανοί. Θυμάσαι εδώ κ' έξι μήνες, κυρά μου, που μας αδικόβαλαν πως εσκοτώσαμε το παιδί που βρέθηκε πνιμένο εις το περιγιάλι, εις του Νταβία, και μας εγδύσανε, που δεν μας αφήσανε σάλιο;... Μου πήραν κ' εμέ της δύστυχης, κυρά μου, μια ποδιά, το λυχνοστάτη μου και το δοξάρι μου, κ' επήρε και του γιου μου το τσαγκαρόσουγλο ένας χωριάτης, κ' ήθελε και με δαύτο να του βγάλη το μάτι – το μάτι του Γιοχανά μου! (Κλαφτά.)<sup>767</sup>

<sup>766</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. Ο βασιλικός. ό.π. σ. 41, Πράξη Β', Σκηνή 2η.

<sup>767</sup>Βλ. ό.π. σ. 42.

Η Οβρία με εμμονικό τρόπο παρακαλεί τη γυναίκα του άρχοντα Ρονκάλα να μιλήσει στο σύζυγό της να μεσολαβήσει στον Βενετό Προβλεπτή, ώστε να σταματήσουν τα έκτροπα κατά των Εβραίων. Εκείνη τη διαβεβαιώνει, αλλά η τρομαγμένη γυναίκα επαναλαμβάνει έξι φορές την παράκλησή της συνοδευοντάς τη με ευχές για το σπιτικό και την οικογένεια της Ρονκάλαινας<sup>768</sup>. Η επανάληψη αυτή συνιστά μεν διακωμώδηση του συγκεκριμένου χαρακτήρα, αλλά σίγουρα δηλώνει με σαφήνεια το γεγονός πως η Εβραϊκή Κοινότητα του νησιού βίωνε μια ιδιαίτερα δύσκολη καθημερινότητα<sup>769</sup>.

Η Οβρία -η οποία γνωρίζει διάφορα γιατροσόφια και θαυματουργές αλοιφές<sup>770</sup>, το αντίδοτο για όλα τα δηλητήρια, ακόμη και το ελιξίριο του έρωτα- έχει ήδη προμηθεύσει στη Ρονκάλαινα βότανα για τη διακοπή της ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης της κόρης της, αλλά χωρίς αποτέλεσμα.

**Ρονκάλαινα:** *Όλα εκείνα τα ποτά που έδωσες στην Γαρουφαλιά μου δεν ωφέλεψαν παντελώς, και ως τόσο ο καιρός περνάει και δεν ξέρω τι να κάμω και τι να μοιρασθώ.*

---

<sup>768</sup>Επίσης και κατά τη βιαστική αποχώρησή της, λόγω της ξαφνικής εμφάνισης του Δραγανίγου, η Οβρία αναφέρεται ακόμη μια φορά στη βίαση συμπεριφορά των Χριστιανών.

**Οβρία:** *Στάσου ήσυχη, κυρά μου. Προσκυνώ, καλή νύχτα, κυράδες μου, αφέντη μου, καλή νύχτα. Γιατί μας πειράζουν τους δύστυχους, μας πειράζουν. [...]*

Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. ό.π. σ. 46, Πράξη Β', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>769</sup>Αν και κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας οι Εβραίοι της Ζακύνθου απολαμβάνουν την προστασία των αρχών, η θρησκευτική μισαλλοδοξία και οι διώξεις που υφίστανται επιβάλλουν ένα πλήθος απαγορεύσεων και περιορισμών, μέσω της έκδοσης διαταγμάτων τα οποία ο Σπυρίδων Δε Βιάζης χαρακτηρίζει «υβριστικώτατα». Για παράδειγμα, εκτός της υποχρεωτικής εγκατάστασης σε ορισμένο χώρο, πρέπει να φέρουν κίτρινη ταινία στα καπέλα τους, απαγορεύεται να ξυρίζουν τη γενειάδα τους, επιβάλλεται περιορισμός στην ποσότητα κρέατος που μπορούν να αγοράσουν. Επίσης δεν επιτρέπεται να τελούν λιτανείες ή δημόσιες θρησκευτικές τελετές παρά μόνο στο εσωτερικό της Συναγωγής, και τέλος, δεν έχουν το δικαίωμα συμμετοχής σε λέσχες, χαρτοπαίγνια και δημόσιες εορταστικές εκδηλώσεις. Βλ. Δε Βιάζης, Σπυρίδων. "Η εβραϊκή κοινότης της Ζακύνθου επί Ενετοκρατίας." *Χρονικά*. 35 (1981). <https://kis.gr/scanned/T035.pdf>, σσ. 10-11.

<sup>770</sup>Όσον αφορά την εβραϊκή θεραπευτική παράδοση, στην Παλαιά Διαθήκη υπάρχουν πλήθος αναφορών για τις φαρμακευτικές ουσίες που χρησιμοποιούσαν οι Εβραίοι, όπως μύρο, φυτικές δρόγες, ρητίνες. Οι Εβραίοι αναμφίβολα είχαν τις απαραίτητες γνώσεις για την παρασκευή σύνθετων φαρμακευτικών προϊόντων. Βλ. Μητουλάκης, Δημήτρης. ό.π. σσ. 39-42.

**Οβρία:** *Τι σου φταίω εγώ, αρχόντισσά μου και κυρά μου; Αλλα από τούτα δεν έχω, ξέταξε αν έχω άλλα! Ψέματά μου, έχω το ελιζίρ της αγάπης, που όποιονε θέλω τον κάνω να αγαπήση μια κόρη και ας την εμίσαε πρωτύτερα·[...] έχω την αλοιφή τη βασιλικιά, που γιατρεύει από κάθε κακό· [...] έχω το χώρο του που χαλάει όλα τα φαρμάκια και άλλα ακόμη έχω, μα όλα τούτα δεν είναι δια τη δουλειά μας. Εκείνα που εκάνανε τα μεταχειρίστηκα<sup>771</sup>.*

Οι γνώσεις της όμως δεν περιορίζονται στα βότανα, αλλά και σε αυτό που ονομάζει «τέχνη», αναφερόμενη δηλαδή στα ξόρκια και στην πρακτική της μαγείας. Όταν όλα τα υπόλοιπα μέσα αποτυγχάνουν μόνο η μαγεία μπορεί να επιφέρει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Μάλιστα, η Οβρία αναφέρει πως οι Εβραίοι είχαν μαθητεύσει κοντά στους Χαλδαίους<sup>772</sup>, δηλώνοντας έτσι πως -ως συνεχιστές μιας μακραίωνης παράδοσης- η ίδια και άλλοι ομόθρησκοί της γνωρίζουν πολύ καλά τα μυστικά της μαγικής τέχνης. Προσπαθεί να εντυπωσιάσει την εύπιστη και χωρίς μόρφωση Ρονκάλαινα για να εκμεταλλευτεί οικονομικά την αφέλειά της<sup>773</sup>.

Η Μαντζαρντό, παραθέτοντας κάποια μόνο από τα «υλικά» που χρειάζονται για την εκτέλεση της διαδικασίας που θα φέρει το πολυπόθητο

---

<sup>771</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. ό.π. σ. 43, Πράξη Β', Σκηνή 2η.

<sup>772</sup>Οι Χαλδαίοι ήταν λαός σημιτικής καταγωγής, συγγενικός με τους Αραμαίους. Αρχικά κατοικούσαν στην αραβική χερσόνησο, αλλά -άγνωστο πότε- εγκαταστάθηκαν στην περιοχή ανάμεσα στους ποταμούς Τίγηρ και Ευφράτη. Αν και κατακτητές της περιοχής γρήγορα ταυτίστηκαν με τη Βαβυλώνα και την κουλτούρα της. Οι Πέρσες τους θεωρούσαν δασκάλους τους στην ανάγνωση, στη γραφή, αλλά και στην τέχνη της μαγείας. Στη Βίβλο αναφέρονται ως λαός που ασχολήθηκε με την αστρονομία και την αστρολογία. (*Δανιήλ 4, 7*): *καὶ εἰσεπορεύοντο οἱ ἑπαυδοὶ, μάγοι, γαζαρηνοὶ, Χαλδαῖοι.*

Βλ. <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/4213-chaldea> και

[http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Danahl.asp&main=danahl&file=49.4.htm](http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Danahl.asp&main=danahl&file=49.4.htm)

<sup>773</sup>Ο Δραγανίγος επιπλήττει τη μητέρα του για την επίσκεψη της Μαντζαρντό στο σπίτι τους, όχι όμως λόγω της εβραϊκής της καταγωγής, αλλά εξαιτίας της ενασχόλησής της με τη μαγεία και τα ξόρκια.

**Δραγανίγος:** *(Υστερα από λίγην σιωπή.) Εἰς τούτο, μάννα, δεν ἔχει δίκιο και ο πατέρας μου; Αυτές οι γυναίκες δεν πρέπει να ἔρχονται ἐδῶ τέτοια ὥρα. Δεν ἔρχονται ποτέ δια καλό.*

Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. ό.π. σ. 47, Πράξη Β', Σκηνή 3η.

αποτέλεσμα, αναφέρεται σε πράγματα εξωφρενικά, απίθανα· έκδηλη είναι στο σημείο αυτό η σαρκαστική διάθεση του -επηρεασμένου από τα προοδευτικά διδάγματα του Διαφωτισμού- συγγραφέα απέναντι σε τέτοιες πρακτικές, στην αμάθεια και σε προκαταλήψεις που καθιστούν τους ανθρώπους θύματα «μάγων» και τσαρλατάνων.

**Οβρία:** Πρέπει, κυρά μου και αρχόντισσά μου, να εύρουμε μία γάτα πρώτη φορά γκαστρωμένη, που να έχη πιασμένον ένα ποντικό θηλυκό, μόνον πρώτη φορά εγκαστρωμένον, και με αυτά, και με κάποια άλλα είδη του τόπου μας που δεν μπορώ να μελετήσω, μέλλει να συγυρίσω το γήτι, και ευθύς έπειτα μονημερής η αρχοντοπούλλα σου θέλει ελευθερωθή<sup>774</sup>.

Καθώς η μητέρα της Γαρουφαλιάς δεν έχει τα χρήματα που απαιτεί η Οβρία για να εκτελέσει το ξόρκι το οποίο θα ελευθερώσει την κόρη της από την ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη, αποφάσισε να βάλει για ενέχυρο ένα δαχτυλίδι της. Η Μαντζαρντό της προτείνει να το δώσουν σε μια γειτόνισσά της η οποία δανείζει με μικρό επιτόκιο. Έχουμε λοιπόν τη μάλλον ασυνήθιστη περίπτωση μιας γυναίκας τοκογλύφου. Η Οβρία για να διαφημίσει τις «υπηρεσίες» της γειτόνισσάς της δεν παραλείπει να αναφέρει πως οι άλλοι Εβραίοι δανειστές παίρνουν ένα χάλκινο νόμισμα την ημέρα για κάθε βενετσιάνικο χρυσό νόμισμα. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε ένα αναμφισβήτητο φαινόμενο της εποχής, σε αυτό της τοκογλυφίας, η οποία κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας είχε λάβει μεγάλες διαστάσεις, γι' αυτό οι Βενετοί ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, μέσω αυστηρών νομοθετικών ρυθμίσεων, είχαν προσπαθήσει να περιορίσουν τον δανεισμό με υψηλό επιτόκιο<sup>775</sup>.

---

<sup>774</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. Ο βασιλικός. ό.π. σ. 44, Πράξη Β', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>775</sup>Συχνά οι Εβραίοι τοκογλύφοι δανείζοντας με πολύ υψηλό τόκο έπαιωναν όλη τη σοδειά των αγροτών (κρασί, λάδι, σταφίδα, βαμβάκι, σιτηρά). Τους απαγορεύτηκε λοιπόν να εμπορεύονται τα προϊόντα αυτά και έπρεπε να κρατούν μόνο τις απαραίτητες για την οικογένειά τους ποσότητες. Επίσης επιβλήθηκε ανώτατο όριο στον τόκο, ο οποίος δεν θα έπρεπε να ξεπερνά το 15%, διαφορετικά οι παραβάτες θα έπρεπε να εγκαταλείψουν το νησί. Τέλος, οι όροι των δανείων θα έπρεπε να επιβλέπονται από κάποιον επόπτη. Βλ. Βίτσος, Διονύσης. Οι ζακυνθινοί Εβραίοι (15ος-20ός αι.) & η διάσωσή τους από τους Ναζί. Αθήνα: Περίπλους, 2019, σσ. 51-52.

**Οβρία:** *Μη φοβάσαι, κυρά μου, μη φοβάσαι το βάνω σε χέρια καλά της γειτόνισσάς μου της Συμιχάς, που κάνει σημάδια και παίρνει λίγο διάφορο, κυρά μου, με λίγο διάφορο. Ένα κατρίνι την ημέρα το κάθε τσεκίνι, ένα κατρίνι μονάχα, που άλλοι παίρνουνε μια γάστα<sup>776</sup>.*

Αναμφίβολα ο Μάτεσης δεν απαρνείται το αναγνωρίσιμο και διαδεδομένο στερεότυπο της Εβραίας που ασκεί την πρακτική της μαγείας· όμως, δεν είναι αυτός ο στόχος του, καθώς η τελική εντύπωση που απομένει είναι η αδικία που υφίσταται η ίδια και οι ομόθρησκοί της από τη βάρβαρη συμπεριφορά των Χριστιανών του νησιού. Το ότι πρόκειται για μια φτωχή γυναίκα προερχόμενη από τα λαϊκά στρώματα είναι αναπόφευκτη επιλογή, καθώς οι ελάχιστοι εύποροι Εβραίοι του νησιού προφανώς δεν αντιμετωπιζόταν με τον ίδιο τρόπο. Σύμφωνα με την Έφη Βαφειάδη, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το στερεότυπο «με ευφυή τρόπο ώστε ο αναγνώστης ή ο θεατής του Βασιλικού να μην παρασυρθεί από το προφανές, αλλά να προσλάβει, αντιστρόφως, το λανθάνον νόημα<sup>777</sup>». Στη Σκηνή με την Εβραία ο συγγραφέας επιτυγχάνει να συνδυάσει, το κωμικό με το δραματικό στοιχείο: από τη μια πλευρά τα μαγικά τεχνάσματα της Μαντζαρντό και από την άλλη όλη η αγωνία της εγκλωβισμένης στον γκέτο Εβραϊκής Κοινότητας<sup>778</sup>.

Όσον αφορά την τυπολογία της Οβρίας, έχει επισημανθεί η συγγένεια του συγκεκριμένου χαρακτήρα με τις ρουφιάνες της Κρητικής κωμωδίας «στην ηπιότερη και αμβλυμένη ηθικά εκδοχή τους», με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την Πετρού στον Φορτουνάτο<sup>779</sup>.

Ο Ηλίας Τουμασάτος παραλληλίζει την Οβρία με τον σεξπηρικό Σάιλοκ· και οι δύο τους είναι «αναγκαίο κακό», καθώς θεωρούνται απεχθείς,

---

<sup>776</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. ό.π. σ. 46, Πράξη Β', Σκηνή 2η.

<sup>777</sup>Βλ. Βαφειάδη, Έφη. ό.π. σ. 4.

<sup>778</sup>Βλ. Πρωτόπαπα-Μπουμπουλίδου, Γλυκερία. ό.π. σ. Α'.

<sup>779</sup>Βλ. Ανδριανού, Έλσα. ό.π. σ. 662 και σ. 666, σημ. 29.

αλλά και απαραίτητοι για τις «υπηρεσίες» που προσφέρουν<sup>780</sup>. Η ηλικιωμένη «μάγισσα» Μαντζαρντό, έρχεται στο αρχοντικό του Ρονκάλα νύχτα, κρυφά για να επιτελέσει ένα έργο το οποίο είναι μεν απολύτως καταδικαστέο, αλλά θα σώσει την τιμή της οικογένειας, γλιτώνοντας τη Γαρουφαλιά από την κοινωνική κατακραυγή και φυσικά από την οργή του πατέρα της.

Ο Μάτεσης αναφέρεται ακόμη μια φορά στα αντισημικά γεγονότα μέσα από τα λόγια -ενός μη Εβραίου χαρακτήρα αυτή τη φορά- του Γερασιμάκη, "φαττόρου" του Προβλεπτή. Αφορμή -κατά τη διάρκεια της συζήτησης του Γερασιμάκη με τον Ρονκάλα- αποτελεί η είδηση της δολοφονίας κάποιου Ντουρά, ο οποίος ήταν ανάμεσα σε εκείνους που βρήκαν το πτώμα του πνιγμένου παιδιού, αλλά του τρύπησαν τα χέρια και τα πόδια με σκοπό να παρουσιάσουν τον θάνατο του παιδιού ως συνέπεια τελετουργικής θυσίας. Ο συγγραφέας, ενάντια σε κάθε ανόητη προκατάληψη όπως αυτή της ανθρωποθυσίας, υπερασπίζεται την αθωότητα της Εβραϊκής Κοινότητας και προβάλλει την πραγματική διάσταση των γεγονότων: ορισμένα κακοποιά στοιχεία εκμεταλλεύτηκαν το ατύχημα του παιδιού για να προβούν σε λεηλασίες και βανδαλισμούς στο γκέτο.

**Γερασιμάκης:** *Τον έσωσαν φαίνεται οι κατάρες των Οβραίων, διατί ήταν ένας απ' εκείνους, καθώς η εκλαμπρότης της σου που θα γνωρίζης, που ηύραν την απερασμένη Λαμπρή το παιδί πνιμένο εις το περιγιάλι [...] του ετρούπησαν τα χέρια και τα πόδια, κ' ύστερα το επήγαν εις το Κάστρο φωνάζοντες πως το εσταυρώσαν οι Οβραίοι, για να έβρουνε αφορμή να κτυπήσουνε το Γέττο να τους διαγουμήσουν. [...]*<sup>781</sup>

Την περίοδο συγγραφής του έργου τα Επτάνησα βρίσκονται κάτω από αγγλική κατοχή η οποία διήρκεσε από το 1809 έως το 1864, δηλαδή το έτος της Ένωσης με την Ελλάδα. Ο Εβραϊκός πληθυσμός του νησιού την περίοδο εκείνη δεν ξεπερνά τα 274 άτομα, ενώ το σύνολο των κατοίκων της

---

<sup>780</sup>Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. ό.π. σ. 517.

<sup>781</sup>Βλ. Μάτεσης, Αντώνιος. Ο βασιλικός. ό.π. σ. 27, Πράξη Α', Σκηνή 7<sup>η</sup>.



Ζακύνθου υπολογίζεται περίπου στις 33.000. Οι επαγγελματικές ασχολίες των Εβραίων δεν διαφέρουν από την περίοδο της Ενετοκρατίας· υπήρχαν κάποιες ελάχιστες εξαιρέσεις πλουσίων μεγαλεμπόρων, αλλά στην πλειοψηφία τους ήταν φτωχοί και ζούσαν υποχρεωτικά μέσα στα όρια του Γέτου. Οι Εβραίοι υποβαθμίζονται πολιτικά, χάνοντας όλα τα εκείνα τα δικαιώματα που είχαν αποκτήσει κατά την περίοδο των Γάλλων Δημοκρατικών<sup>782</sup>. Τα αντισημιτικά έκτροπα δεν λείπουν ούτε στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η κατάσταση που παρουσιάζει ο συγγραφέας στον *Βασιλικό*, δεν αφορά αποκλειστικά το 1712, αλλά στην ουσία ο Μάτεσης αναπαριστά και το κλίμα της εποχής του. Θύτες και θύματα προέρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα των δύο κοινοτήτων· οι φτωχοί<sup>783</sup> Εβραίοι είναι εκείνοι που δέχονται οι ύβρεις, εξευτελισμούς, λιθοβολισμούς<sup>784</sup>. Ο συγγραφέας, υποστηρικτής φιλελεύθερων ιδεών, προφανώς καταδικάζει τη στέρηση των δικαιωμάτων<sup>785</sup> της Εβραϊκής Κοινότητας και η αναφορά σε μια εποχή στην οποία συνέβησαν τόσο δραματικά γεγονότα του δίνει την ευκαιρία να προχωρήσει σε μια έμμεση σύγκριση ανάμεσα στο παρόν και το

---

<sup>782</sup>Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σσ. 108-111.

<sup>783</sup>Τα έκτροπα εις βάρος της εβραϊκής κοινότητας -όπως εκείνα του 1891- παρά τον θρησκευτικό τους χαρακτήρα έχουν ως βαθύτερη αιτία τον οικονομικό ανταγωνισμό ανάμεσα σε εύπορους Χριστιανούς και Εβραίους εμπόρους ή δανειστές κεφαλαίων. Η «συκοφαντία του αίματος» αποτελεί μόνο την αφορμή. Βλ. Pierron, Bernard. *Εβραίοι και Χριστιανοί στη νεότερη Ελλάδα: Ιστορία των διακοινοτικών σχέσεων από το 1821 ως το 1945*. Μτφρ. Γιώργος Σαρατσιώτης. Αθήνα: Πόλις, 2004, σ. 40.

Ο αντισημιτισμός στα Επτάνησα όπως θα εκδηλωθεί και πάλι στα έκτροπα του 1891 διαφέρει από τον αντισημιτισμό των Χριστιανών στον ελλαδικό χώρο που στο παρελθόν ανήκε στην οθωμανική αυτοκρατορία. Εκεί η στάση των νομοταγών Εβραίων υπηκόων ερμηνεύτηκε ως στάση ανθελληνική. Στα Επτάνησα η Ένωση και η Ισοπολιτεία έδιναν πλέον στους Εβραίους προνόμια και τους καθιστούσαν δυνάμει ανταγωνιστές στην πολιτική ζωή, αλλά και στην τοπική οικονομία. Βλ. Αμιλήτου, Ευτυχία. "Έρωτας και θάνατος στο γκέτο - Η άλλη Ζάκυνθος του Γρηγορίου Ξενόπουλου." *Νέα Εστία* 150. 1738 (2001), σσ. 411-412.

<sup>784</sup>Βλ. Λιάτα, Ευτυχία Δ. *Η Κέρκυρα και η Ζάκυνθος στον κυκλώνα του αντισημιτισμού. Η "συκοφαντία για το αίμα" του 1891*. Αθήνα: ΙΝΕ/ΕΙΕ, 2006, σ. 109 και σημ. 167.

<sup>785</sup>Οι Εβραίοι στερήθηκαν το δικαίωμα ψήφου, αποκλείστηκαν από όλες τις δημόσιες θέσεις και επίσης, απαγορεύτηκε στους Εβραίους δικηγόρους να παρίστανται στα δικαστήρια. Ο Bernard Pierron θεωρεί πως η ευθύνη δεν βαρύνει μόνο την αγγλική διοίκηση, αλλά και οι τοπικές κοινωνίες - ιδίως στα μεγαλύτερα νησιά, Κέρκυρα και Ζάκυνθο- έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην επιβολή αυτών των περιορισμών. Βλ. Pierron, Bernard. ό.π. σ. 40.

παρελθόν, δηλώνοντας ότι όχι μόνο δεν έχουν γίνει βήματα προόδου, αλλά πρόκειται για οπισθοδρόμηση. Σίγουρα, δεν είναι εύκολη η συνύπαρξη των ευγενών φεουδαρχών με τους αστούς και τα λαϊκά στρώματα και μάλιστα η κατάσταση είναι ιδιαίτερα προβληματική όταν υπεισέρχονται και άλλοι παράγοντες όπως τα φυλετικά στερεότυπα· ο συγγραφέας δεν διστάζει να αναφερθεί σ' αυτή την ιδιαίτερα δύσκολη πτυχή της κοινωνίας της εποχής του<sup>786</sup>. Αυτό πιθανόν εξυπηρετεί η Σκηνή με την Οβρία· διαφορετικά, αυτή η μαμή που γνωρίζει από βότανα και ξόρκια κάλλιστα θα μπορούσε να είναι κάποια Χριστιανή της Ζακύνθου. Σε αυτή την περίπτωση βέβαια θα απουσίαζε η αφήγηση για τα αντισημιτικά έκτροπα. Εξάλλου, δεν είναι η μοναδική περίπτωση στην οποία ο Μάτεσης χρησιμοποιεί το ιστορικό πλαίσιο των αρχών του 18<sup>ου</sup> αιώνα για να παραπέμψει στην εποχή του: χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σύγκρουση ανάμεσα στον πατέρα και τον γιο, τονίζοντας έτσι την αντίθεση ανάμεσα στον κόσμο που φεύγει και εκείνον που έρχεται<sup>787</sup>. Όπως συνοψίζει ο Γιώργος Πεφάνης στη μελέτη του για το Βασιλικό «ο Μάτεσης, χωρίς να αδιαφορεί για τη βενετοκρατούμενη Ζάκυνθο, χρησιμοποιεί τα ιστορικά δεδομένα για να καταλάβει καλύτερα τη δική του κοινωνία, την οποία ανατέμνει έτσι σε βάθος, αλλά επιπλέον προσεγγίζει και την ίδια την κίνηση της ιστορίας<sup>788</sup>».

---

<sup>786</sup>Βλ. Luciani, Cristiano. "Κοινωνικές καταγγελίες στο Βασιλικό του Α. Μάτεσης (1794-1875)." Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011). Επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014, σ. 756.

<sup>787</sup>Βλ. Μελάς, Σπύρος. ό.π. σ. 135.

Θα επίσης πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι οι Άγγλοι προσπάθησαν να επαναφέρουν στα Επτάνησα το φεουδαρχικό καθεστώς. Ο συγγραφέας καταδικάζει αυτήν την πολιτική, χρησιμοποιεί όμως ως ιστορικό πλαίσιο την περίοδο της Ενετοκρατίας, ώστε να αποφύγει τυχόν αντιδράσεις ή και την πιθανή δίωξή του. Βλ. Luciani, Cristiano. ό.π. σ. 754.

Η Γλυκερία Πρωτόπαπα-Μπουμπουλίδου θεωρεί ότι η τοποθέτηση της δράσης στα 1712 επιβάλλεται για λόγους δραματολογικούς, αφού στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο - δηλαδή μια περίοδο στην οποία κυριαρχεί η διαφθορά και η ανομία- δικαιολογείται ο εκ προ μελέτης φόνος, με θύμα έναν άνθρωπο του λαού που επιχειρεί να κλέψει μια γλάστρα με βασιλικό από το παράθυρο ενός αρχοντικού. Βλ. Πρωτόπαπα-Μπουμπουλίδου, Γλυκερία. ό.π. σ. κε'.

<sup>788</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. ό.π. σ. 75.



Πηγή φωτογραφιών:  
<https://srv-web1.parliament.gr/main.asp?current=6645882>

## Η αντισημιτική υστερία του 19<sup>ου</sup> αιώνα: δύο θεατρικά έργα της Μαρίας Π. Μηχανίδου

Η Μαρία Μηχανίδου γεννήθηκε στη Μεσσήνη, κατά πάσα πιθανότητα το 1855<sup>789</sup>, ή το 1838 όπως αναφέρει στο φύλλο της 25<sup>ης</sup> Ιουλίου 1898 η εφημερίδα *Θόρυβος*, αναγγέλλοντας -με μάλλον σκωπτική διάθεση- την είδηση του θανάτου της: «Περίεργος γυναικείος τύπος, ιστορική προσωπικότης εξέλιπε χθες η συγγραφέυς Μαρία Μηχανίδου. Είναι ο βίος της ιδιόρρυθμος δια τας κατά των Εβραίων συγγραφάς και καταδιώξεις μετά λύσσης ήν θα εξήλευεν ο δεινότερος αντισημιτιστής». Το άρθρο της εφημερίδας μας πληροφορεί ότι έζησε τα παιδικά και νεανικά της χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, όπου και σπούδασε<sup>790</sup>.

Το γεγονός ότι ασχολείται με τη συγγραφή -και μάλιστα σε μια εποχή όπου οι περισσότερες γυναίκες ήταν αναλφάβητες- μας οδηγεί προφανώς στο συμπέρασμα ότι η Μηχανίδου ανήκε σε εύπορη οικογένεια<sup>791</sup>. Επίσης κάποια από τα έργα της είναι αφιερωμένα σε γνωστές πολιτικές

---

<sup>789</sup>Σύμφωνα με τη Σοφία Ντενίση το επώνυμο «Μηχανίδου» αποτελεί μάλλον λογοτεχνικό ψευδώνυμο. Επίσης είναι πιθανόν η συγγραφέας να έζησε για αρκετά χρόνια στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Βλ. Ντενίση, Σοφία. "Οι λόγιες Ελληνίδες στα χρόνια του ελληνικού Ρομαντισμού (1830-1880). Μια πρώτη προσέγγιση." *Διαβάζω*. 335-347 (1994), σ. 17 και σημ. 47. <https://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/5584/1509.pdf>

Η Ντενίση ανέσυρε τη συγγραφέα από τη λήθη αφιερώνοντάς της ένα κεφάλαιο στον τόμο Ντενίση, Σοφία - Αράγης, Γιώργος - Αλισανδράτος, Γιώργος. *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο: 1830-1880*. Αθήνα: Σοκόλης, 1996, σ. 240-251.

<sup>790</sup>Πρόκειται για ένα μικρής έκτασης μονόστηλο στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας με τίτλο «Μαρία Μηχανίδου», συνοδευόμενο από το σκίτσο μιας αυστηρής, ηλικιωμένης γυναικείας μορφής, κάτω από το οποίο υπάρχει σε παρένθεση το σχόλιο «η εβραιοφάγος». Με το παρωνύμιο αυτό -σημειώνει στη συνέχεια ο συντάκτης του άρθρου- ήταν ευρύτερα γνωστή η Μαρία Μηχανίδου! Βλ. Εφημ. *Θόρυβος*, (Σάββατο 25 Ιουλίου 1898), <https://srv-web1.parliament.gr/main.asp?current=6645882>

<sup>791</sup>Η ίδια αναφέρει ότι η μητέρα της καταγόταν από την Πελοπόννησο, ενώ ο πατέρας της από τη Ρωσία. Βλ. Μηχανίδου, Π. Μαρία. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις. Δράμα απολήγον εις κωμωδίαν, εις πράξεις πέντε, εις τεύχη δύο*. Αθήνα: Τύποις Γεωργίου Ν. Ναντάκη, 1891, σ. ξστ'.

προσωπικότητες της εποχής, στοιχείο που ενισχύει την προηγούμενη υπόθεση<sup>792</sup>.

Τη γραφή της Μαρίας Μηχανίδου χαρακτηρίζει ο «κοινωνικοπολιτικός (προσανατολισμένος αρχικά στο χώρο του Ορθόδοξου κλήρου) προβληματισμός, με έμφαση στη ζωή του ελληνισμού των παροικιών (Αίγυπτος, Μασσαλία), αλλά και των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης<sup>793</sup>». Να σημειωθεί πως η συγγραφέας δεν είδε ποτέ κάποιο από τα θεατρικά της έργα στη θεατρική σκηνή<sup>794</sup>.

### Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος, ένας σύγχρονος «Ιούδας»

Στην Αίγυπτο εξέδωσε το 1874 την τραγωδία της *Ο προδότης ιερέυς*<sup>795</sup>, έργο το οποίο αποτελεί και την πρώτη εμφάνισή της ως συγγραφέα.

---

<sup>792</sup>Βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=528>

<sup>793</sup>Η Μαρία Π. Μηχανίδου, εκτός από τα αντισημιτικού περιεχομένου έργα -*Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος* και *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*- έγραψε επίσης τα θεατρικά *Ο προδότης ιερέυς* (Αλεξάνδρεια, 1874), *Η εσχάτη ένδεια, η ελληνική αριστοκρατία και ο βρυκόλακας* (Αλεξάνδρεια, 1879), *Νέα εφεύρεσις γάμου* (Κωνσταντινούπολη, 1881). Έγραψε επίσης το μυθιστόρημα *Η καρτερία του Παύλου* (Αθήνα, 1875), το οποίο είναι πιθανόν το πρώτο μυθιστόρημα Ελληνίδας συγγραφέως, το διήγημα *Η ωραία Οθωμανίς. Ανατολικόν πρωτότυπον διήγημα* (Αθήνα, 1888) και το πεζογράφημα *Η εβραϊκή σύμπνοια: Αληθής ιστορία πρωτότυπος* (Αθήνα, 1893).

Βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=528>, και επίσης Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Διά τον φόβον των Ιουδαίων": παιδοκτονία, καννιβαλισμός και έμφυλος λόγος. Ένα σενάριο για τη Μαρία Π. Μηχανίδου.» *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*. Αθήνα: Σοκόλης, 2005, σ. 25 και σημ. 2, σ. 41.

<http://rdo.upatras.gr/v1/public/files/440/file166.PDF> και Ιωαννίδου, Μαριέττα. *Γράφουσες Ελληνίδες τον 19<sup>ο</sup>-αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, Η περίπτωση της Ευγενίας Ζωγράφου (1878-1963): Μια συμβολή στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Rijksuniversiteit Groningen, 2001, σσ. 36-37. <http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/1508>

Ο Κ. Δ. Καπράλος αναφέρει μία ακόμη κωμωδία της με τίτλο *Η εξηκοντούτις χήρα μελλόνυμφος, κωμωδία πρωτότυπος*, η υπόθεση της οποίας εξελίσσεται στον Πειραιά.

Βλ. Καπράλος, Κ. Δ. "Εν τω Πλημμελειοδικείω." *Παρνασσός* ΙΖ'. 1 (1894), σ. 121.

<sup>794</sup>Βλ. Βαφειάδη, Έφη. ό.π. 7.

<sup>795</sup>Βλ. Μηχανίδου, Π. Μαριγώ. *Ο προδότης ιερέυς· τραγωδία εις πέντε πράξεις*. Αλεξάνδρεια, 1874. Θέμα του δραματικού αυτού έργου -η υπόθεση του οποίου εκτυλίσσεται στην Τραπεζούντα- είναι ο προδοτικός ρόλος κάποιων Ορθόδοξων ιερέων. Η Σοφία Ντενίση χαρακτηρίζει το έργο άτεχνο και απλοϊκό, αλλά διακρίνει σε αυτό ορισμένα θετικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα την κριτική στάση της Μηχανίδου απέναντι στον Ορθόδοξο κλήρο. Επίσης η Μηχανίδου αναγνωρίζει ότι άτομα, ηθικά και μη, υπάρχουν εξίσου ανάμεσα και σε

Διασκευή της τραγωδίας αυτής αποτελεί το δράμα *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος*<sup>796</sup>, το οποίο εκδόθηκε στην Αθήνα το 1886· τον τίτλο<sup>797</sup> συνοδεύει η επεξηγηματική φράση «*πρωτότυπον δράμα εις πράξεις πέντε*».

Στην εισαγωγή<sup>798</sup> του δράματος -με ημερομηνία 6 Σεπτεμβρίου 1886- πληροφορούμαστε ότι η συγγραφέας κατοικεί στον Πειραιά<sup>799</sup>, εκεί όπου -όπως επισημαίνει ο Γιώργος Μαργαρίτης- «είχε μεταφέρει την αντιεβραϊκή υστερία της Αιγύπτου<sup>800</sup>». Η διασκευή στην οποία ο Ορθόδοξος προδότης

---

Έλληνες και σε Τούρκους. Τα στοιχεία αυτά «προαναγγέλλουν την κριτική ματιά που θα αναπτύξει η συγγραφέας στα μεταγενέστερα έργα της». Η διασκευή του 1886 (ως *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος*) κατέστησε -σύμφωνα με τη Σοφία Ντενίση- το έργο αληθοφανέστερο. Βλ. Ντενίση, Σοφία." Οι λόγιες Ελληνίδες στα χρόνια του ελληνικού Ρομαντισμού (1830-1880). ό.π. σ. 14.

Η Ντενίση επισημαίνει πως η Μηχανίδου αγάπησε πολύ αυτό το πρωτόλειο έργο της, αφού αφενός φρόντισε να μεταφραστεί στα γαλλικά το 1877 και αφετέρου το εξέδωσε διασκευασμένο το 1886. Βλ. Ντενίση, Σοφία. *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή. Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού - Ρομαντισμού*. Αθήνα: Νεφέλη, 2014, σ. 287. Τον Προδότη *ιερέα* η συγγραφέας υπογράφει ως Μαριγώ Π. Μηχανίδου και τον αφιερώνει «*τω ευγενεστάτω και φιλομούσω κυρίω Δρανέτ Μπέη*». Στο δισέλιδο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης -με τίτλο *Δύο λέξεις και ημερομηνία Εν Αλεξανδρεία, 1873-* επισημαίνει ότι σκοπός της είναι να καταδικάσει την προδοσία και να εκφράσει την «*αποστροφήν και βδελυγμία διά την αισχράν εκείνην και ταπεινήν κακίαν, αφ' ης μετ' αηδίας και φρίκης πας Έλλην αποστρέφει το πρόσωπον*».

<sup>796</sup>Βλ. Μηχανίδου, Π. Μαρία. *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος. Πρωτότυπον δράμα εις πράξεις πέντε*. Αθήνα: Εκ του Τυπογραφείου Α. Καστριώτου, 1886.

<sup>797</sup>Παρατηρούμε μάλιστα, ότι στον τίτλο η λέξη «*Ιουδαίος*» δεσπόζει, ελκύοντας την προσοχή του αναγνώστη, καθώς η γραμματοσειρά της λέξης είναι αρκετά μεγαλύτερου μεγέθους από ό,τι στη λέξη «*ψευδοϊερέυς*». Η επιλογή αυτή ακόμη και αν πρόκειται για απόφαση του εκδότη-τυπογράφου, συνάδει απόλυτα με το πνεύμα του έργου και τις αντισημιτικές ιδέες της συγγραφέα.

<sup>798</sup>Βλ. το εισαγωγικό σημείωμα με τίτλο «*Τοις Αναγνώσταις*», *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος* ό.π. σσ. ε'-ζ'.

<sup>799</sup>Βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=528>

<sup>800</sup>Βλ. Μαργαρίτης, Γιώργος. "Ελληνικός αντισημιτισμός: Μια περιήγηση, 1821, 1891, 1931." στον τόμο *Ο ελληνικός εβραϊσμός*. Αθήνα: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1998, σ. 19.

Με την ευκαιρία θα πρέπει να παραθέσουμε ορισμένα στοιχεία για την εβραϊκή παρουσία στην Αίγυπτο την περίοδο κατά την οποία ζούσε στην Αλεξάνδρεια η Μηχανίδου. Οι Εβραίοι εντάσσονται στο ευρύτερο μεταναστευτικό ρεύμα που γνώρισε η χώρα -για οικονομικούς κυρίως λόγους- κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Παρόλο που δεν υπάρχουν ακριβείς πληροφορίες και ασφαλή δημογραφικά στοιχεία, υπολογίζεται ότι στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα ζούσαν στην Αίγυπτο περίπου 7000 Εβραίοι, κυρίως στην Αλεξάνδρεια και στο Κάιρο, καθώς και ελάχιστες οικογένειες σε άλλες περιοχές. Παράγοντας που έδωσε επίσης ώθηση στην εγκατάσταση Εβραίων στη χώρα ήταν οι διώξεις στην ανατολική Ευρώπη και στο Μαρόκο. Στα τέλη του αιώνα ο πληθυσμός τους υπολογίζεται γύρω στις 25.000. Όσον αφορά την κοινωνική τους κατάσταση και την οικονομική τους επιφάνεια υπήρχαν αρκετοί

ιερέας αντικαθίσταται από έναν Εβραίο ίσως να οφείλεται -σύμφωνα με τη Σοφία Ντενίση- στη συντηρητική στροφή της Μαρίας Μηχανίδου με το πέρασμα των χρόνων. Επίσης, είχε δεχθεί σκληρή κριτική για την επίθεσή της στον Ορθόδοξο κλήρο στην πρώτη εκδοχή του έργου και -μέσω αυτής της διασκευής- θέλησε πιθανόν να αμβλύνει τις αρνητικές εντυπώσεις του παρελθόντος. Επίδραση άσκησαν προφανώς και τα γεγονότα του 1880 και 1881 στην Αλεξάνδρεια, τα οποία σχετίζονται με θανάτους παιδιών· στα πλαίσια του έντονου αντισημιτικού κλίματος, αναπόφευκτα τα συμβάντα

---

εύποροι, αλλά και πολλοί άποροι. Ήταν τραπεζίτες, «σαράφηδες», αργυροχόοι και χρυσοχόοι, μικροπωλητές, μεσίτες, ιδιοκτήτες καταστημάτων στις τοπικές αγορές, αλλά ήταν σχεδόν αποκλεισμένοι από το ευρωπαϊκό εμπόριο το οποίο μονοπωλούσαν οι Χριστιανοί. Στο δεύτερο μισό του αιώνα -λόγω της διεύρυνσης της εκπαίδευσης των παιδιών τους- επιλέγουν επαγγέλματα όπως υπάλληλοι σε εμπορικές εταιρείες, σε προξενεία ή δημόσιες υπηρεσίες.

Παρόλη την οικονομική τους ευμάρεια, ο περίγυρός τους -ιδίως οι Κόπτες με οποίους υπάρχει έντονος οικονομικός ανταγωνισμός- δεν παύει να τους θεωρεί κατώτερους. Ένας επιπλέον λόγος είναι πιθανόν ότι οι Εβραίοι πλήρωναν κάποιο φόρο στην αιγυπτιακή κυβέρνηση για να απαλλαγούν από τη στρατιωτική τους θητεία. Όσον αφορά το μουσουλμανικό πληθυσμό, ο οποίος αποτελούσε βέβαια την πλειοψηφία, τόσο οι ιδιώτες όσο και οι αρχές δεν είχαν εγκαταλείψει την «παραδοσιακή περιφρόνηση» των Μαμελούκων και των Οθωμανών απέναντι στους Εβραίους. Αξίζει να αναφερθεί -ως εύγλωττο παράδειγμα- το γεγονός ότι η έκφραση «*Ibn Yehudi* (για τον Εβραίο)», αποτελεί για τους Μουσουλμάνους περιφρονητικό και υβριστικό χαρακτηρισμό. Βλ. Jacob, Landau M. *Jews in nineteenth-century Egypt*. New York: Routledge, 2016, σσ. 3-19.

Μάλιστα, σύμφωνα με τη Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, πλήθος μαρτυριών επιβεβαιώνουν το γεγονός ότι σε πόλεις όπως η Αλεξάνδρεια ο οικονομικός ανταγωνισμός ανάμεσα στο ελληνικό και το εβραϊκό στοιχείο που ήταν τα «*πιο δυναμικά και φιλομαθή*» υπήρξε ιδιαίτερα έντονος. Αξίζει να σημειωθεί πως και οι δύο εθνότητες κατηγορήθηκαν πως ασχολούνταν με την τοκογλυφία. Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Διά τον φόβον των Ιουδαίων" [...]» ό.π. σ. 29.

Επίσης, προς την Αίγυπτο κυρίως μετανάστευσαν και πολλοί Έλληνες Εβραίοι από τα Επτάνησα μετά τα δραματικά γεγονότα του 1891, τα «εβραϊκά» της Κέρκυρας. Βλ. Μαργαρίτης, Γιώργος ό.π. σ. 21. Στο έντονο αντισημιτικό κλίμα που επικράτησε στην Κέρκυρα και επεκτάθηκε σε Λευκάδα και Ζάκυνθο ίσως συνέβαλαν και τα κείμενα της Μηχανίδου. Βλ. Καβάλα, Μαρία. *Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)*. Αθήνα: ΣΕΑΒ, 2015, σ. 135.

Ο Bernard Pierron επισημαίνει πως μετά τα γεγονότα διακόσιοι πενήντα Εβραίοι από την Κέρκυρα ετοιμάζονται να εγκαταλείψουν το νησί με προορισμό την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου και την Τυνησία. Βλ. Pierron, Bernard. ό.π. σ. 51.

Αυτή λοιπόν η Αίγυπτος -πόλος έλξης για διάφορες εθνότητες λόγω της άνθησης του εμπορίου- αποτελεί το περιβάλλον στο οποίο εξελίσσεται η υπόθεση της δίτομης συλλογής διηγημάτων της Μηχανίδου με τίτλο *Τα φάσματα της Αιγύπτου* (Αθήνα 1873) Βλ. Ντενίση, Σοφία. "Οι λόγιες Ελληνίδες στα χρόνια του ελληνικού Ρομαντισμού (1830-1880). ό.π. σ. 13.



αυτά συνδέθηκαν με τη «συκοφαντία του αίματος» και δράστες θεωρήθηκαν οι Εβραίοι της πόλης<sup>801</sup>.

Η υπόθεση εξελίσσεται στα 1824 στη Νέα Έφεσο της Μικράς Ασίας. Τα πρόσωπα του δράματος είναι ο Μουσταφάς, πασάς σε κάποια περιφέρεια της Μικράς Ασίας, ο γιος του, Αλή-Βέης, ο Θεόδωρος, πρόκριτος των Χριστιανών και φίλος του Μουσταφά, η σύζυγος του Θεόδωρου, Κλεάνθη, η κόρη τους, Αγλαΐα<sup>802</sup>, ο μνηστήρας της, Αλέξανδρος. Ο Εβραίος που προσποιείται τον Χριστιανό ιερέα φέρει το όνομα Ιερώνυμος. Υπάρχουν ακόμη η Αϊσέ, μια μουσουλμάννα υπηρέτρια στο σπίτι του Θεόδωρου, και ο Νετζίπ «Εφένδης», ο αστυνόμος. Τέλος, τα δευτερεύοντα πρόσωπα: τρεις πρόκριτοι Χριστιανοί, ένας Μουσουλμάνος ιερέας, τρεις επίσης Μουσουλμάνοι νεαροί, φίλοι του Αλή-Βέη, τρεις φίλοι του Αλέξανδρου, στρατιώτες, κλητήρες, υπηρέτες, λαός.

Στο εισαγωγικό σημείωμα απευθυνόμενη στους αναγνώστες της η Μηχανίδου τους πληροφορεί ότι στην 1<sup>η</sup> Πράξη παραθέτει σχεδόν αυτούσια αποσπάσματα από το Κοράνι, πρώτον «προς πλείονα τέρψιν των φιλομούσων κ.κ. αναγνωστών» και δεύτερον για να δώσει την ευκαιρία στους αναγνώστες εκείνους οι οποίοι «δεν έλαβον μέχρι τούδε την περιέργειαν να αναγνώσωσι το περιεργώτατον τούτο βιβλίον (ίνα) σχηματίσωσιν ιδέαν τινά περί Κορανίου». Ασκεί κριτική στο κείμενο του Κορανίου, εστιάζοντας στο γεγονός ότι «διδάσκει τον φόνον των απίστων<sup>803</sup>», αναγνωρίζοντας όμως το έξοχο ύφος

---

<sup>801</sup>Βλ. Ντενίση, Σοφία. *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή*. ό.π. σ. 288 και σημ. 122 και σ. 289.

<sup>802</sup>Η Αγλαΐα είναι ευσεβής, σεμνή, πρόσχαρη, καλλίφωνη και πανέμορφη. Η εξαιρετική ομορφιά της θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης. Γι' αυτό και το στοιχείο αυτό τονίζεται ιδιαίτερα από τη συγγραφέα:

**Αγλαΐα:** Θεέ μου! είναι δυνατόν να είμαι τόσο ωραία απόψε ! (φωνάζει) Αϊσέ!

**Αγλαΐα:** (ευθύμως) Αγαπητή μου Αϊσέ! Συ λέγεις πάντοτε την αλήθειαν και ουδέποτε συνειθίζεις να κολακεύης! Ειπέ μοι λοιπόν είμαι τόσο ωραία όσο με δεικνύει ο καθρέπτης μου;

Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος, Πράξη Β', Σκηνή 7<sup>η</sup> και 8<sup>η</sup>. ό.π. σ. 34.

<sup>803</sup>Ο Μωάμεθ δεν αμφισβήτησε ποτέ την κοινή μονοθεϊστική βάση στην οποία στηρίζονταν η μουσουλμανική, η χριστιανική και η εβραϊκή θρησκεία γι' αυτό και δεν τέθηκε θέμα εξισλαμισμού των «λαών της Βίβλου» όταν αυτοί βρέθηκαν στην επικράτεια του ως

του κειμένου, καταλήγοντας ότι «υπό φιλολογικήν έποψιν το Κοράνιον είναι το ποιητικώτερον βιβλίον της Ασίας<sup>804</sup>».

Όμως, τα χωρία του Κορανίου στην 1<sup>η</sup> Σκηνή δεν συνδέονται απλώς με την πρόθεση της Μαρίας Μηχανίδου να διαφωτίσει τους αναγνώστες της σχετικά με το ιερό βιβλίο των Μουσουλμάνων. Εντάσσονται δραματουργικά σε μάθημα διδασκαλίας και κατήχησης στο οποίο συμμετέχουν ένας ιεροδιδάσκαλος και τέσσερεις νεαροί Μουσουλμάνοι, ένας από τους οποίους είναι ο γιος του Μουσταφά πασά. Η Σκηνή ολοκληρώνεται με τον όρκο των νέων να φονεύουν «ανεξαιρέτως άνδρας, γυναίκας και παρθένους, οίτινες θα γεννήσωσιν και αυξήσωσιν τον αριθμόν των απίστων<sup>805</sup>». Η Σοφία Ντενίση επισημαίνει ότι η Μηχανίδου «επηρεασμένη από την πρόσφατη μετάφραση του Κορανίου από τον αιγυπτιώτη Γεράσιμο Πεντάκη, παρέχει μια ιδεολογική βάση θρησκευτικού φανατισμού στον πρωταγωνιστή της<sup>806</sup>».

Το κήρυγμα μίσους κατά των απίστων, το οποίο προηγήθηκε στην 1<sup>η</sup> Σκηνή, και η εντολή που λαμβάνει ο Αλή Βέης από τον ιεροδιδάσκαλο, να παραμείνει στην πόλη και να «εκτελεί τις εντολές του Προφήτη» μας προετοιμάζουν για τη συνέχεια. Η πόλη είναι ανάστατη, εξαιτίας ενός κακούργου ο οποίος διαπράττει βιαιότητες κατά των Χριστιανών υπηκόων. Έχει διαδοθεί η φήμη ότι ο μυστηριώδης δράστης είναι Άραβας. Ο Μουσταφά πασάς<sup>807</sup> είναι εξοργισμένος και κάνει τα πάντα για να ανακαλύψει τον

---

συνέπεια των κατακτήσεών του. Ο Peter F. Sugar επισημαίνει ότι στους στίχους 190-193 του δεύτερου κεφαλαίου από το Κοράνι γίνεται λόγος για αμυντικό και όχι επιθετικό πόλεμο κατά των εχθρών. Όμως η αναφορά στον «πόλεμο κατά των απίστων» αποτέλεσε τη βάση της ιδέας του ιερού πολέμου η οποία «κατέληξε να αποτελεί τον αναγνωρισμένο λόγο ύπαρξης (*"raison d' être"*) της οθωμανικής αυτοκρατορίας.» Βλ. Sugar, F. Peter. *Η νοτιοανατολική Ευρώπη κάτω από οθωμανική κυριαρχία (1354-1804)*. τ. Α'. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη, 1994. σσ. 23-25 και 29-30.

<sup>804</sup>Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος ό.π. σσ. ε'-ζ'. Στο τέλος του εισαγωγικού σημειώματος ζητά την επιείκεια των αναγνωστών της οι οποίοι θα πρέπει να λάβουν υπόψη τους ότι «γυνή τυγχάνει η συγγράφουσα»!

<sup>805</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Α', Σκηνή 1<sup>η</sup> σ. 20.

<sup>806</sup>Βλ. Ντενίση, Σοφία. *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή*. ό.π. σ. 288.

<sup>807</sup>Ο Μουσταφά πασάς, δίκαιος και ανθρωπίνος, δεν συμερίζεται καθόλου τις απόψεις του γιου του και νοιώθει απίστευτη θλίψη για όλα αυτά που συμβαίνουν. Τα εγκλήματα μίσους

ένοχο, χωρίς να γνωρίζει βέβαια ότι πρόκειται για τον γιο του. Ο Αλή Βέης πέρα από τα εγκλήματα που διαπράττει εξαιτίας του φανατισμού του, στήνει ενέδρα και δολοφονεί τον αντεραστή του που τόσο μισεί, τον Αλέξανδρο<sup>808</sup>, έτσι ώστε να έχει πλέον το πεδίο ελεύθερο για να κατακτήσει την Αγλαΐα. Επισκέπτεται λοιπόν τη βυθισμένη στο πένθος Αγλαΐα, και της εκμυστηρεύεται τον έρωτά του, απειλώντας μάλιστα να τη σκοτώσει όταν εκείνη τον απορρίπτει. Η υπηρέτριά της, η Αϊσέ πέφτει νεκρή από το μαχαίρι του προσπαθώντας να υπερασπιστεί την κυρία της. Η Αγλαΐα τον παγιδεύει, και τελικά της εκμυστηρεύεται όχι μόνο το φονικό του Αλέξανδρου, αλλά και τη δράση του κατά των Χριστιανών. Ομολογεί ότι τα εγκλήματα τα διέπραξε μεταμορφωμένος σε Άραβα, με τη βοήθεια ενός μαγικού φίλτρου με το οποίο άλλαζε το χρώμα της επιδερμίδας του.

**Αλή:** *Θέλεις λοιπόν να το μάθης; Εγώ τον εφόνευσα!*

**Αγλαΐα:** *Ψεύδεσαι Αλή! Ο δολοφόνος ήτο Άραψ! Τούτο ήτο η τελευταία λέξις του Αλέξανδρου.*

**Αλή:** *(εξάγων του κόλπου του δύο μικράς φιάλας) Ιδού η απόδειξις! Η μία να κάμνει να μαυρίσω, όταν είνε ανάγκη, και η άλλη ν' ασπρίσω. Ιδού άλλη απόδειξις! (εξάγει κατάλογον των φονευθέντων υπ' αυτού) Ανάγνωσον!*

---

δεν δικαιολογούνται, γιατί -όπως επισημαίνει και στον γιο του- ο Θεός και όχι οι άνθρωποι τιμωρούν τους αμαρτωλούς. Στο πρόσωπό του η Μαρία Μηχανίδου παρουσιάζει τον τύπο του μη φανατικού Μουσουλμάνου, αλλά μάλλον πρόκειται για εξαίρεση, αφού παρά τις προσπάθειές του ο φανατισμός κυριαρχεί και οι Χριστιανοί είναι τα αθώα θύματα.

**Μουσταφάς:** *(Παρατηρώντας τον υιόν του απερχόμενον, ως είρηται, βραδέως μονολογών.) Πόσον είναι ωραίος και μεγαλοπρεπής! Αλλά και πόσο φανατικός! Α! αυτός ο φανατισμός! Όχι μόνο ο υιός μου, αλλά και όλοι οι Μουσουλμάνοι! [...] οι δυστυχείς Χριστιανοί ένεκα του φανατισμού υποφέρουν τα πάνδεινα [...]*

Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος. ό.π. Πράξη Β', Σκηνή 6<sup>η</sup> σ. 33.

<sup>808</sup>Τα εχθρικά αισθήματα είναι αμοιβαία, γιατί και ο Αλέξανδρος απεχθάνεται τον Αλή Βέη εξαιτίας του φανατισμού του, όπως και όλους τους Τούρκους, εκτός από τον Μουσταφά πασά. Μάλιστα λέει μια χαρακτηριστική φράση, η οποία στην ουσία προοικονομεί τον θάνατό του:

**Αλέξανδρος:** *Ο μόνος Τούρκος, τον οποίον δεν μισώ! Όλους τους άλλους τους αποστρέφομαι, προ πάντων εκείνον τον Αλή! Οσάκις τον συναντήσω αιφνηδίως, φρικιώ! νομίζων ότι συναντώ τον Χάρον μου!*

Βλ. ό.π. Πράξη Γ', Σκηνή 2<sup>η</sup> σ. 47.

**Αγλαΐα:** (Αναγιγνώσκει μυχίως· φρίττουσα προς τον Αλή) *Θεέ μου! Θεέ μου! Είσαι εσύ λοιπόν ο κακούργος της πόλεώς μας*<sup>809</sup>;

Τέλος η Αγλαΐα, εκμεταλλεζόμενη το πάθος του για αυτήν, καταφέρνει με τέχνασμα να του αποσπάσει τα όπλα του και τον σκοτώνει. Το νεαρό κορίτσι σέρνει το πτώμα του και το ρίχνει μέσα στο πηγάδι! Οι δυνάμεις της την έχουν όμως πλέον εγκαταλείψει, και έτσι οι γονείς της βρίσκουν τη νεκρή Αϊσέ· η Αγλαΐα δεν θα αποκαλύψει την αλήθεια, αλλά θα ισχυριστεί ότι την κοπέλα σκότωσε ο «κακούργος Μαύρος» ο οποίος εισέβαλε στο σπίτι. Στο ίδιο πηγάδι θα καταλήξει τελικά και το πτώμα της νεαρής υπηρέτριας. Τις επόμενες μέρες η αναταραχή στην πόλη είναι μεγάλη εξαιτίας της εξαφάνισης του Αλή Βέη. Ο Θεόδωρος και η οικογένειά του επειδή είναι Μεγάλη Εβδομάδα αποφασίζουν να εξομολογηθούν στον Ιερώνυμο, ώστε να λάβουν τη Θεία Μετάληψη. Στο σημείο αυτό αρχίζει η ουσιαστική συμμετοχή του «ψευδοϊερέα» στην υπόθεση, αφού ως τώρα τον είδαμε για μία και μόνη φορά σε ένα αποκριάτικο γλέντι στο σπίτι του Θεόδωρου, να εγκωμιάζει τις ικανότητες της Αγλαΐας στο τραγούδι.

---

<sup>809</sup>Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος. ό.π. Πράξη Δ', Σκηνή 3<sup>η</sup> σ. 58. Το μοτίβο του ήρωα που αλλάζει το χρώμα του δέρματος του και δεν αναγνωρίζεται υπάρχει στον *Ερωτόκριτο* του Βιτσέντζου Κορνάρου. Μια μάγισσα του δίνει δύο φλασκιά με μαγικό υγρό, από τα οποία το ένα του μαυρίζει την όψη, ενώ το άλλο επαναφέρει την αρχική του μορφή. Πολύ πιθανόν η Μηχανίδου να δανείστηκε το συγκεκριμένο μοτίβο από το έργο Κορνάρου.

*Επήγεν ο Ρωτόκριτος, τη Μάισαν και βρίσκει,* 895

*με δόσα, και με πλέρωμα, και με καλό κανίσκι,*

*ζητά και κάνει τον νερό, το πρόσωπόν του πλύνει,*

*μαυρίζει, και μελαχρινός βαθειάς βαφής εγίνη.*

*Κ' έτοιμας λογής εσκήμισεν, έτοιμας λογής μανρίζει,*

*που η ίδια Μάνα αν τον-ε δει, ποιός είναι δε γνωρίζει.* 900

*Γίνεται μελανόμαυρος, που'τον ξαθός περίσσα,*

*και το νερό τα κάλλη του ήκαμε κι εσκημίσα'.*

*Σ' ένα φλασκάκι άλλο νερό του δίδει να φυλάξει,*

*και λέγει του, όντε του φανεί τη στόρηση ν' αλλάξει,*

*να'ρθει στην πρώτην του ασπριγιά, να'ρθει στα πρώτα κάλλη,* 905

*εκείνο το 'στερο νερό στο πρόσωπό του ας βάλη.*

Βλ. Κορνάρου, Βιτσέντζου. *Ερωτόκριτος*. Επιμ. Στυλιανός Αλεξίου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της ΕΣΤΙΑΣ. Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1997, σσ. 240-241.

Παρόλο που ο τίτλος του έργου αναφέρεται στον Εβραίο «ψευδοϊερέα», Ιερώνυμο, ο συγκεκριμένος ρόλος δεν θεωρείται ο πρωταγωνιστικός, τουλάχιστον όσον αφορά την έκτασή του και την παρουσία του συγκεκριμένου προσώπου στη σκηνή. Αποτελεί όμως τον καταλύτη στην εξέλιξη της υπόθεσης, καθώς είναι έμμεσα υπεύθυνος για μια σειρά ακόμη φόνων στο φινάλε του έργου: ο Θεόδωρος, ο Μουσταφάς, και η Αγλαΐα θα πέσουν διαδοχικά νεκροί. Το δικό του έγκλημα είναι βέβαια εκείνο που δίνει τον τίτλο στο έργο, δηλαδή η προδοσία του.

Πριν ακόμη αποκαλυφθούν οι προθέσεις και η ταυτότητά του κατά τη διάρκεια της εξομολόγησης της Αγλαΐας, η συγγραφέας μας προετοιμάζει γι' αυτό που πρόκειται να ακολουθήσει, καθώς η νεαρή γυναίκα αισθάνεται αποστροφή για αυτόν τον άνθρωπο, επειδή εγκωμίασε το τραγούδι της δανειζόμενος παραδείγματα από την αρχαία ελληνική μυθολογία «και τα τοιαύτα» και όχι από την Αγία Γραφή.

**Αγλαΐα:** [...] ομολογώ, μήτερ μου, ότι αισθάνομαι αποστροφή τινά εκ της ημέρας εκείνης των Απόκρεω ότε μοι ανέφερεν ως παράδειγμα επί του άσματος μου τας Σειρήνας και τον Ορφέα και τα τοιαύτα.

[...]

**Αγλαΐα:** [...] αλλά ηδύνατο νομίζω, καθό ιερέυς, αντί τούτων να αναφέρη ως παράδειγμα το άσμα και την κιθάρα του Προφητάνακτος Δανΐδ [...] <sup>810</sup>

Παρά τις επιφυλάξεις της -λόγω των τύψεων και των φρικτών ονείρων που τη βασανίζουν- αποφασίζει να εξομολογηθεί, καθώς «εις τοιαύτας περιστάσεις η θρησκεία είνε η μόνη παρήγορος<sup>811</sup>». Ο «ιερέας» στην προσπάθειά του να βρει λόγια παρηγοριάς στη θλίψη της για τον άδικο θάνατο του Αλέξανδρου, αναφέρεται στην ομορφιά της με τρόπο προφανώς ανάρμοστο, ο οποίος δεν γίνεται όμως αντιληπτός από την ταραγμένη Αγλαΐα:

---

<sup>810</sup>Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος. ό.π. Πράξη Δ', Σκηνή 5<sup>η</sup> σσ. 66-67.

<sup>811</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Δ', Σκηνή 5<sup>η</sup> σ. 68.

**Ιερώνυμος:** [...] *συ δε τόσον νεαρά και ωραιοτάτη δεν θα βραδύνης ν' αντικαταστήσης λάτρην του θείου κάλλους σου! Τις θνητός θ' αξιωθεί τοιαύτης ευτυχίας ν' απόλαυση τοιαύτα θέλγητρα*<sup>812</sup>!

Αφού η Αγλαΐα εξομολογείται με κάθε λεπτομέρεια τις συνθήκες του θανάτου του Αλή Βέη, ο καχύποπτος Ιερώνυμος αμφισβητεί την ειλικρίνειά της, θεωρώντας ότι η νέα ενέδωσε στις ερωτικές διαθέσεις του γι' αυτό στη συνέχεια τον φόνευσε, ώστε να μην αποκαλύψει σε κανέναν τη συνεύρεσή τους. Ερμηνεύει βέβαια τα πάντα μέσα από ένα και μοναδικό πρίσμα, αυτό της λαγνείας και του δικού του ερωτικού πάθους για την Αγλαΐα.

**Ιερώνυμος:** [...] *Ω δεν σε πιστεύω!... Αγλαΐα! ... μου υποκρύπτεις την αλήθειαν! Νέος τόσον ωραίος! Τόσον χαρίεις! Συ δε επίσης νεαρωτάτη και ωραιοτάτη! ηδυνήθης ν' ανθέξης εις τας ορμάς της νεότητος; Πέπεισμαι όθεν ότι αφού ενέδοσες ακολουθως τον εφόνευσες όπως καλυφθή το αίσχος! κακώς όμως έπραξες*<sup>813</sup>!

Στη συνέχεια της εξομολογείται τον έρωτά του προτείνοντάς της αρχικά να συνάψουν ερωτικές σχέσεις και, όταν εκείνη με αποτροπιασμό αναφωνεί «Α! θεέ μου! οποιόν τέρας κρύπτεται υπό το ιερόν τούτο σχήμα! ζητούν αναιδώς και επιμόνως να μου προσάψη ατιμίαν!»<sup>814</sup>, την απειλεί πως θα την καταδώσει. Παρόλο που ο Ιερώνυμος παραδέχεται ότι δεν είναι όμορφος και ίσως όχι αντάξιός της, της ζητάει να τον παντρευτεί αποκαλύπτοντάς της ότι δεν είναι πραγματικός ιερέας. Στο σημείο αυτό η Μηχανίδου μας δίνει προς το παρόν ορισμένα μόνο στοιχεία της ταυτότητάς του· όπως ο ίδιος δηλώνει στην Αγλαΐα είναι «Ελλην την καταγωγήν και εθνικότητα»<sup>815</sup>.

Ορφανός από την παιδική του ηλικία, ξόδεψε τη μικρή του περιουσία για σπουδές τόσο στον ελλαδικό χώρο, όσο και στο εξωτερικό. Επιστρέφοντας προσπάθησε μάταια να αποκατασταθεί επαγγελματικά, και

---

<sup>812</sup>Βλ. *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος*. ό.π. Σκηνή 6<sup>η</sup> σ. 69.

<sup>813</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Δ', Σκηνή 6<sup>η</sup> σ. 72.

<sup>814</sup>Βλ. ό.π. σ. 74.

<sup>815</sup>Βλ. ό.π. σ. 76.

παρόλο που είχε σπουδάσει Νομικά, κατέληξε γραμματέας κάποιου, αγράμματος ορθοδόξου αρχιερέα<sup>816</sup>. Βλέποντας λοιπόν τον τρυφηλό και πολυτελή τρόπο ζωής του εργοδότη του αποφάσισε τελικά να αυτοχειροτονηθεί! Περιοδεύοντας ως ιερέας πλέον στη Μικρά Ασία, εκμεταλλευόμενος τους απλοϊκούς και εύπιστους ανθρώπους απέκτησε αρκετά σημαντική περιουσία. Η Νέα Έφεσος ήταν ο τελευταίος σταθμός αυτής της σταδιοδρομίας. Επρόκειτο μάλιστα να την εγκαταλείψει για να εργαστεί σε άλλη, πιο μεγάλη πόλη ως δικηγόρος, όταν όμως γνώρισε την Αγλαΐα αποφάσισε να παραμείνει.

**Ιερώνυμος:** [...] εις την πόλιν ταύτην εσκόπουν να διατρίψω τελευταίον ως ιερεύς, εις ην μάλιστα δεν εσκεπτόμην να διαμείνω επί πολύν χρόνον, ότε ευτυχώς ή δυστυχώς σε είδον και εδεσμεύθην εκ του θείου κάλλους σου<sup>817</sup>.

Η Αγλαΐα τον αποκαλεί απατεώνα, απορρίπτει φυσικά την πρόταση γάμου, και θεωρεί φρικτό αμάρτημα τις πράξεις του, καθώς «ουδέποτε ηκούσθη Χριστιανός εκμεταλλευόμενος την ιεράν Θρησκείαν του Ιησού Χριστού και εμπαιζων την αγίαν Εκκλησίαν ασυνειδήτως χάριν του χρυσίου<sup>818</sup>». Του προτείνει λοιπόν, αφού τόσο πολύ τον ενδιαφέρουν τα χρήματα, αντί για τα χίλια φλουριά που προσφέρει ο πασάς σε όποιον δώσει πληροφορίες για τον εξαφανισμένο γιο του, να προτιμήσει τα διπλάσια που σίγουρα θα του δώσει ο πατέρας της για να μην αποκαλυφθεί το μυστικό της εξομολόγησης. Παίρνοντας τα χρήματα θα πρέπει να φύγει το ταχύτερο από

---

<sup>816</sup>Η συγγραφέας δεν παραλείπει να στηλιτεύσει τον τρόπο ζωής του, ανώτερου κυρίως κλήρου τον οποίο χαρακτήριζε η πολυτελής διαβίωση, η φιλοχρηματία και η ανηθικότητα. Όλα αυτά αποτέλεσαν παράδειγμα προς μίμηση και κίνητρο για έναν άνθρωπο χωρίς ενδοιασμούς, όπως ο Ιερώνυμος, ο οποίος αποφάσισε προσποιηθεί τον ιερέα.

**Ιερώνυμος:** [...] Μετ' απορίας δε μεγάλης παρετήρουν τον σκηρόν και σαρδανάπαλον βίον των ιερέων και την πλεονεξία αυτών προς το κερδοσκοπείν, καθώς και άλλα πολλά και διάφορα..... ουδόλως συμφωνούντα με τους θρησκευτικούς κανόνας. [...]

Βλ. Ο ψευδοϊερεύς Ιουδαίος. ό.π. σ. 77.

<sup>817</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Δ', Σκηνή 6<sup>η</sup> σ. 79.

<sup>818</sup>Βλ. ό.π.

την πόλη για να μην τον τιμωρήσει η Ιερά Σύνοδος για τα εγκλήματά του. Ομως η απάντησή του θα αποτελέσει μια μεγάλη και δυσάρεστη έκπληξη:

**Ιερώνυμος:** *Ούτε ανάγκην έχω των χρημάτων του πατρός σου, ούτε η Ιερά σας Σύνοδος δύναται να με τιμωρήσει, διότι δεν είμαι Χριστιανός.*

**Αγλαΐα:** (συμπλέκουσα τα χείρας και φρίττουσα) *Θεέ μου! αλλά τι είσαι λοιπόν; τι είσαι; Λέγε, προς Θεού! έχομεν και άλλο μυστήριο;*

**Ιερώνυμος:** *Ναι! μυστήριο, και σπουδαίον μάλιστα· είμαι Ιουδαίος· αλλά βαπτίζομαι, Αγλαΐα μου, και διά του βαπτίσματος απολύνω τα εγκλήματά μου (αν είναι εγκλήματα, όπως τα ονομάζεις), τι άλλο έχεις να ειπής<sup>819</sup>;*

Σε συνδυασμό με όσα έχουν ειπωθεί προηγουμένως για την ελληνική του καταγωγή αντιλαμβανόμαστε ότι δεν πρόκειται λοιπόν για κάποιον ξένο, για έναν «περιπλανώμενο Ιουδαίο», αλλά για ελληνόγλωσσο, κατά πάσα πιθανότητα ρωμανιώτη Εβραίο. Για τη Μαρία Μηχανίδου λοιπόν ο «εβραϊκός κίνδυνος» δεν είναι «ξένος», αλλά ελλοχεύει στις διάσπαρτες εβραϊκές κοινότητες, οι παλαιότερες από τις οποίες υπάρχουν στον ελλαδικό χώρο ήδη πριν από τον 1<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα<sup>820</sup>. Αυτή είναι η ιδέα που υποβάλλει η συγγραφέας: η μακραίωνη γειτνίαση με τους «επικίνδυνους και ανήθικους αυτούς ανθρώπους», τους Εβραίους, οι οποίοι ξεπληρώνουν με αχαριστία και αγνωμοσύνη τη φιλοξενία που τους προσφέρθηκε. Το ότι ο «προδότης» μιλάει ελληνικά και όχι λαντίνο<sup>821</sup> -άρα δεν ήταν εύκολο να αποκαλυφθεί η ταυτότητά του, και συνεπώς η απάτη του- υποδηλώνει ότι η «απειλή» δεν είναι πάντοτε ορατή.

Η απάντηση του Ιερώνυμου θα προκαλέσει ακόμη μεγαλύτερη φρίκη και αποστροφή στην Αγλαΐα. Το ότι ένας Εβραίος τόλμησε να «ενδυθή και να

---

<sup>819</sup>Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος. ό.π. σ. 80.

<sup>820</sup>Βλ. Ναφ, Αλμπέρτος. *Κειμένη επί της θαλάσσης: Μελέτες και άρθρα για την Εβραϊκή Κοινότητα της Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1997, σσ. 19-20.

<sup>821</sup>Λαντίνο: διάλεκτος των Εβραίων της Ισπανίας, μίξη ισπανικών και εβραϊκών. Μετά την εκδίωξη των σεφαραδιτών από την Ισπανία η διάλεκτος συνέχισε να ομιλείται στις νέες τους πατρίδες: στο Μαρόκο, στη Μέση Ανατολή, στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.

<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/8953-judaeo-spanish-language-ladino-and-literature>



διακωμωδήση τα ιερά ταύτα άμφια<sup>822</sup>» την εξοργίζει, και εκφράζει την απορία γιατί δεν αυτοχειροτονήθηκε ραβίνος για να διαπράξει τις απάτες του, εμπαιζοντας όμως τη δική του θρησκεία. Η αντίδρασή της, η γεμάτη περιφρόνηση για αυτόν τον άνθρωπο, τον «μιαρό Ιουδαίο» -όπως κατ' επανάληψη τον αποκαλεί<sup>823</sup>- ο οποίος τολμά να της «προσφέρει την μιανή και βέβηλον χείραν<sup>824</sup>» του, είναι αρκετή για να μεταβάλει το πάθος του σε άσπονδο μίσος, γι' αυτό και αποφασίζει να την εκδικηθεί, καταδίδοντάς την στον πασά. Τι αξία έχει τελικά για τον «φιλοχρήματο» Εβραίο η αγάπη για αυτήν την αλαζονική «Ναζωραία» μπροστά στα ακόμη περισσότερα χρήματα, τα οποία σε συνδυασμό με την επιλογή μιας όμορφης, αλλά Εβραίας νύφης θα του προσφέρουν την ευτυχία;

**Ιερώνυμος:** (δεικνύων την χείραν του) *Η χειρ αύτη, κυρία, ην σοι προσφέρω, είνε αγιωτέρα της ιδικής σου, διότι δεν είνε δολοφόνος. Ουαί όμως εις σε, Ναζωραία, διότι ο έρωσ μου ταύτην την στιγμήν μετεβλήθη εις άσπονδον μίσος<sup>825</sup>.*

[...]

**Ιερώνυμος:** (μόνος) *Μάτην ταραττεσαι, δεν με πτοείς, αλαζών, δε σε φοβούμαι Ναζωραία, κρατώ εις χείρας μου την ζωήν σου [...] εγώ είμαι πλούσιος, θα λάβω χίλια φλωρία και θα γίνω πλουσιώτερος. Μήπως δεν υπάρχουν ωραίοι κόραι Εβραίοι εξαισίον καλλονής, ίνα εκλέξω μιαν εξ αυτών δια σύζυγόν μου και να καταστώ ευτυχής, αφού μάλιστα είμαι και τόσον πλούσιος; Ω, ω! Δεν είμαι τόσον ανόητος, όπως μου διαφύγη τοιαύτη ευκαιρία<sup>826</sup>. [...]*

Βέβαια η τελική του απόφαση δεν έχει ως μοναδικό κίνητρο τα χρήματα, καθώς δεν επιλέγει τα διπλάσια που πιθανόν θα του προσέφερε ο

---

<sup>822</sup>Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος. ό.π. Πράξη Δ', Σκηνή 6<sup>η</sup> σ. 80.

<sup>823</sup>Βλ. ό.π. σ. 81.

<sup>824</sup>Βλ. ό.π. σσ. 80, 81.

<sup>825</sup>Βλ. ό.π. σ. 80.

<sup>826</sup>Βλ. ό.π. Σκηνή 7<sup>η</sup> σ. 81.

πατέρας της Αγλαΐας, αλλά σημασία έχει και η εκδίκηση· η Αγλαΐα πρέπει να πεθάνει αφού προτιμά «τον θάνατον αντί του έρωτός<sup>827</sup>» του.

Όταν ο Ιερώνυμος επισκέπτεται τον πασά -ο οποίος εν τω μεταξύ συλλαμβάνει, ανακρίνει και βασανίζει αδιακρίτως Χριστιανούς- για να του καταδώσει τη δολοφόνο, αποκαλύπτεται ακόμη μια πτυχή του χαρακτήρα του. Ο «φιλάργυρος και εκδικητικός» Εβραίος είναι εκτός των άλλων και παραδόπιτος, αφού πριν ολοκληρώσει την προδοσία ζητά να εξασφαλίσει εκ των προτέρων την αμοιβή του.

**Ιερώνυμος:** *Περίεργον! Πασά αυθέντα μου, Να μη ευρεθή τις να δώση εις υμάς πληροφορίας, αφού μάλιστα διεδόθη ότι δίδετε χίλια φλωρία αμοιβήν.*

**Μουσταφάς:** *Ιδού! όχι μόνον (δεικνύει έν χαρτίον) λέγουν, αλλά το δίδω και εγγράφως. [...]*

**Ιερώνυμος:** *(λαμβάνων το χαρτίον και παρατηρών αυτό) Μου επιτρέπετε, Πασά αυθέντα μου, να κρατήσω το έγγραφον τούτο<sup>828</sup>;*

Το τέλος είναι τραγικό. Ο πασάς εξοργισμένος πηγαίνει στο σπίτι του Θεόδωρου, βρίσκει το πτώμα του γιου του μέσα στο πηγάδι, και πριν προλάβει να του εξηγήσει ο εμβρόντητος Θεόδωρος, τον σκοτώνει. Μπαίνοντας βιαστική η Αγλαΐα δίνει τις απαραίτητες διευκρινίσεις και αποδείξεις στον Μουσταφά για τα εγκλήματα του Αλή Βέη. Βλέποντας όμως τον πατέρα της νεκρό πληγώνει θανάσιμα τον πασά, αλλά αμέσως μετά πέφτει και η ίδια νεκρή από το ξίφος ενός στρατιώτη. Χαρακτηριστικό είναι βέβαια ότι και οι δύο άνδρες πεθαίνουν λέγοντας περίπου τα ίδια λόγια: «θάνατος στον προδότη». Το ίδιο όμως φωνάζει το πλήθος λαού μαζί με τους στρατιώτες οι οποίοι ετοιμάζονται να αναζητήσουν τον Ιερώνυμο για να τιμωρηθεί.

---

<sup>827</sup>Βλ. Ο ψευδοϊερεύς Ιουδαίος. ό.π. Πράξη Δ', Σκηνή 7<sup>η</sup> σ. 81.

<sup>828</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Ε', Σκηνή 1<sup>η</sup> σσ. 82-83.

**Θεόδωρος:** (πίπτων) Μουσταφά!... σε συγχωρώ... ας όψονται... οι  
προδότες ... αδίκως... αποθνήσκω...<sup>829</sup>

[...]

**Μουσταφάς:** [...] θάνατος εις τον προδότην Ιερώννυμον, όστις επρόδωκε  
την εξομολόγησιν της Αγλαΐας! [...]

(**Στρατιώτες και λαός** τρέχουσι κραυγάζοντες).

Θάνατος εις τον προδότην Ιερώννυμον!<sup>830</sup>

Στην Πέμπτη Σκηνή της 5<sup>ης</sup> -και τελευταίας- Πράξης ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος τιμωρείται για τα εγκλήματά του. Έχει καταφύγει στα δάση και κρύβεται σε μια σπηλιά, από όπου έντρομος ακούει τους διώκτες του. Σύμφωνα με τις σκηνογραφικές οδηγίες της συγγραφέα «επί της αριστεράς αυτού ωμοπλάτης κρέμαται βαρύς σάκκος πλήρης χρυσίου, έχει δε την όψιν μελανωπήν και αγρίαν<sup>831</sup>».

**Ιερώννυμος:** (εξερχόμενος ήρεμα του σπηλαίου και ακροώμενος) Α!  
Ακούω κλαγγήν όπλων. Ιδού αστράπτουν αι λόχγαι! με ζητούν άρα γε;  
[...] Α! ερευνούν· ιδού βλέπω μαύρας σκιάς, είνε άρα γε οπταπάτη; α! όχι,  
φονάζουν. [...] Ω! Ναι, ο λαός φονάζει· Θάνατος εις τον προδότην  
Ιερώννυμον<sup>832</sup>! [...]

Ευτυχώς όμως για εκείνον δεν γίνεται αντιληπτός και έτσι το πλήθος που τον καταδιώκει απομακρύνεται. Τη στιγμή αυτή έχει ένα άλλο πρόβλημα να λύσει, αυτό της επιβίωσης, καθώς είναι μέσα στο σπήλαιο είκοσι τέσσερεις ώρες νηστικός. Χρήματα έχει, και μάλιστα πολλά, δεν είναι δύσκολο λοιπόν να βγει να αναζητήσει τροφή. Στο σημείο αυτό -που η ζωή του κινδυνεύει και τον βασανίζει η πείνα- η συγγραφέας ακόμη μια φορά εστιάζει στο βασικότερο χαρακτηριστικό του, την αγάπη για το χρήμα. Τον παρουσιάζει να θωπεύει χαμογελώντας τα χρυσά νομίσματα μέσα στο σάκο

---

<sup>829</sup>Βλ. Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος. ό.π. Πράξη Ε', Σκηνή 3<sup>η</sup> σσ. 89.

<sup>830</sup>Βλ. ό.π. Σκηνή 4<sup>η</sup> σσ. 90-91.

<sup>831</sup>Βλ. ό.π. Σκηνή 5<sup>η</sup> σ. 91.

<sup>832</sup>Βλ. ό.π. σσ. 91-92.

του, και να εκφράζει τη δυσαρέσκεία του που δεν κατάφερε να πάρει και τα χίλια φλουριά από τον Μουσταφά. Για τον Εβραίο της Μαρίας Μηχανίδου εκείνο που θεωρείται, παντού και πάντοτε, σημαντικότερο είναι ο πλούτος. Πρόκειται για το γνωστό στερεότυπο το οποίο αποτελεί το βασικό κίνητρο της συμπεριφοράς και των πράξεων του ψευδοϊερέα Ιουδαίου. Έχοντας προσπαθήσει επανειλημμένα να βγει από τη σπηλιά επιστρέφει σ' αυτήν τρομαγμένος, καθώς βλέπει τα «βουτηγμένα στο αίμα φαντάσματα» του Θεόδωρου και της κόρης του. Στο τέλος όμως συνέρχεται και αποφασίζει να βγει, γιατί δεν είναι δυνατόν να φοβάται τους νεκρούς και αρνείται να υποστεί, ενώ είναι τόσο πλούσιος, τον «εξ'ασιτίας θάνατον, ως ο Μίδα<sup>833</sup>». Λίγες γραμμές πριν τελειώσει το έργο η Μαρία Μηχανίδου, προβάλλει ένα ακόμη αντισημιτικό στερεότυπο, αυτό της «δειλίας»: είναι εξάλλου γνωστό σε όλους ότι «οι Εβραίοι είναι δειλοί».

**Ιερώνυμος:** *Οχι! όχι, θα προχωρήσω ίνα εύρω τροφήν· (προχωρεί τρέμων) ω! δεν είμαι δειλός, είμαι γενναίος! Και ας λέγουν ότι οι Εβραίοι είνε δειλοί<sup>834</sup>!*

Το τέλος που τον περιμένει είναι φρικτό, καθώς τον κατασπαράσσουν τα άγρια θηρία. Η αυλαία πέφτει με τον βίαιο και μαρτυρικό θάνατο, ενός προδότη, ενός ανθρώπου άξιου περιφρόνησης, στον οποίο τελικά δεν καν αξίζει να κριθεί από την ανθρώπινη δικαιοσύνη: «(Προχωρεί ταχεί βήματι εις το δάσος και γίνεται άφαντος από της σκηνής, ενώ μακρόθεν ακούεται μνηθμός άγριων θηρίων και σπαραξικάρδιαι κραυγαί του υπό τον άγριων θηρίων κατασπαρασσομένου Ιερωνύμου, ενώ το κατάβλημα πίπτει<sup>835</sup>.)»

Ποια είναι η χειρότερη από τις πράξεις του; Μα φυσικά η προδοσία. Ο Εβραίος προδίδει τους Χριστιανούς στους Οθωμανούς, στους εχθρούς και δυνάστες τους. Στη διάρκεια του έργου Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι

---

<sup>833</sup>Βλ. *Ο ψευδοϊερέας Ιουδαίος*. ό.π. Πράξη Ε', Σκηνή 5<sup>η</sup> σ. 93.

<sup>834</sup>Βλ. ό.π.

<sup>835</sup>Βλ. ό.π.

αλληλοφονεύονται, όμως ο Εβραίος αποτελεί το πραγματικό μίasma και δικαίως έχει το τέλος που του αρμόζει. Οι κραυγές του Ιουδαίου ψευδοϊερέα σκεπάζουν πλέον τα πάντα· με αυτήν την ηχητική εικόνα αφήνει τους αναγνώστες της η Μαρία Μηχανίδου.

Δεν θα ήταν άτοπο να θεωρήσουμε ότι ο Ιερώνυμος ταυτίζεται με το πρότυπο του Ιούδα· ο χρόνος της κορύφωσης των δραματικών γεγονότων, καθώς και οι πράξεις του μας επιτρέπουν την ταύτιση. Είναι Μεγάλη Εβδομάδα (Μεγάλη Τετάρτη) όταν η πιστή Χριστιανή Αγλαΐα εξομολογείται αποκαλύπτοντας το έγκλημά της και όταν ο Ιουδαίος την προδίδει με αντάλλαγμα τα χίλια χρυσά νομίσματα που προσφέρει ο Μουσταφά πασάς. Βέβαια ο Ιούδας της Μαρίας Μηχανίδου ούτε μετανοεί, ούτε δίνει ο ίδιος ο τέλος στη ζωή του, αλλά προσπαθεί να ξεφύγει έχοντας μαζί του τα «αργύρια» της προδοσίας του.

Ο Ιερώνυμος παραπέμπει αναπόφευκτα στον απατεώνα νεκρομάντη Iachelino, πρωταγωνιστή της κωμωδίας του Ludovico Ariosto *Il Negromante*<sup>836</sup>. Οι μεταξύ τους διαφορές είναι αρκετές, αλλά τα βασικά τους στερεοτυπικά χαρακτηριστικά είναι κοινά. Είναι και οι δύο Εβραίοι, ο Ιερώνυμος -πιθανόν- ρωμανιώτης, ο Iachelino σεφαραδίτης.

Και οι δύο έχουν σφετεριστεί μια ιδιότητα η οποία δεν τους ανήκει, εκμεταλλευόμενοι ο μιν «ψευδοϊερέας» το θρησκευτικό αίσθημα των απλοϊκών πιστών, και ο δε νεκρομάντης, αστρολόγος την ευπιστία και την αφέλεια των ανθρώπων.

Ο Εβραίος στην ιταλική κωμωδία προσποιείται ότι γνωρίζει την τέχνη της μαγείας, πράξης αντιχριστιανικής, συνδεδεμένης με τις δυνάμεις του κακού· αντίστοιχα ο Ιερώνυμος διαπράττει ένα έγκλημα εις βάρος της

---

<sup>836</sup>Βλ. το αντίστοιχο κεφάλαιο της Διατριβής με τίτλο «Ο Εβραίος “μάγος” Iachelino στο έργο του Ludovico Ariosto *Il Negromante*. Ένας “περιπλανώμενος Ιουδαίος”;

χριστιανικής θρησκείας, το οποίο είναι ίσως ακόμη πιο σοβαρό: προσποιείται τον ιερέα, φορώντας τα άμφια, διακωμωδώντας έτσι τα Ιερά Μυστήρια.

Ο χαρακτήρας του Ariosto είναι εντελώς αναλφάβητος, ενώ εκείνος της Μαρίας Μηχανίδου έχει σπουδάσει, όχι μόνο την ελληνική γραμματεία και τη γαλλική γλώσσα, αλλά και τη νομική επιστήμη.

Κίνητρο και των δύο είναι η αγάπη για το χρήμα· ο νεκρομάντης προσπαθεί να αποσπάσει όσο το δυνατόν περισσότερα χρήματα όχι μόνο από τους πλούσιους πελάτες του, αλλά και από τους φτωχούς χωρίς κανένα έλεος. Ο Ιερώνυμος για το χρυσάφι προδίδει και εξαιτίας του φονεύονται τόσοι άνθρωποι. Η τιμωρία είναι και για τους δύο η τελική κατάληξη, αναπόφευκτη συνέπεια και αναμενόμενη φυσικά εξέλιξη. Ο Iachelino φεύγει κρυφά από την πόλη για να αποφύγει τις συνέπειες των πράξεών του, ενώ ο «ψευδοϊερέυς» πεθαίνει με φρικτό -όπως προαναφέρθηκε- τρόπο.

Στον Ariosto δεν είναι εύκολο να διακρίνουμε αντισημιτικές προθέσεις, παρόλο που χρησιμοποιεί τα συνήθη στερεότυπα, καθώς διακρίνουμε ψήγματα συμπάθειας για τον ήρωά του. Αντίθετα, είναι απόλυτα προφανές το αντισημιτικό μένος της Μαρίας Μηχανίδου για την οποία είχε μάλιστα γραφτεί πως «ο θρησκευτικός φανατισμός της λογίας δεσποίνης είχε κατασταθεί ψύχωσης με τινες παραφοράς<sup>837</sup>».

### ***Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις: η συκοφαντία του αίματος***

Ο αντισημιτισμός της Μαρίας Μηχανίδου -γράφει η Σοφία Ντενίση- ο οποίος «όχι μόνο θα καταντήσει εμμονή, αλλά θα ξεφύγει από κάθε έλεγχο στη δεκαετία του 1890<sup>838</sup>» εκδηλώνεται απροκάλυπτα στο προτελευταίο<sup>839</sup> από

---

<sup>837</sup>Βλ. Εφημ. Θόρυβος. ό.π.

<sup>838</sup>Βλ. Ντενίση, Σοφία. *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή*. ό.π. σ. 289.

<sup>839</sup>Στο τελευταίο έργο της με τίτλο *Η εβραϊκή σύμπνοια* η Μαρία Μηχανίδου αναφέρεται στις αρνητικές αντιδράσεις που προκάλεσε η *Ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. Η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου χαρακτήρισε τόσο το πεζογράφημα, όσο και την εκτενέστατη εισαγωγή της

τα δημοσιευμένα έργα της με τίτλο *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*, το οποίο εκδόθηκε το 1891 στην Αθήνα.

Το βιβλίο -το οποίο μάλιστα «κοσμείται» από σχέδια που αναπαριστούν «περιστατικά ανθρωποθυσίας<sup>840</sup>»- στάθηκε αφορμή να οδηγηθεί η Μαρία Μηχανίδου ως κατηγορούμενη στο δικαστήριο. Ο Αρχιραβίνος της Εβραϊκής Κοινότητας στην Αθήνα διαμαρτυρήθηκε για την έκδοση του βιβλίου, η αστυνομία το κατέσχεσε και η Μηχανίδου σε μια τυχαία συνάντησή τους «του επετέθη δια του αλεξηλίου και ... της γλώσσης της <sup>841</sup>!» Το περιστατικό της δίκης καταγράφεται από τον Κ. Δ Καπράλο σε χιουμοριστικό κείμενο με τίτλο "Εν τω Πλημμελειοδικείω". Η Μηχανίδου περιγράφεται από τον αρθρογράφο ως «γυνή 40-45 ετών εύσαρκος, ασυμπαθής την μορφήν, λογία, αρκετά ευφυής, υπέρ το δέον πολύλαλος<sup>842</sup>».

Το έργο -η έκδοση του οποίου περιλαμβάνει δύο τεύχη- η Μηχανίδου το αφιερώνει «τω φιλολάω και φιλομούσω βασιλεί αυθέντη του Οθωμανικού Κράτους Σουλτάν Αβδούλ Χαμίτ Χαν<sup>843</sup>», τον οποίο «εκ μέρους μυριάδων φτωχού λαού» παρακαλεί να σώσει τα «κατασπαρασσόμενα τέκνα αυτών εκ των χειρών των μαιφόνων Ιουδαίων<sup>844</sup>».

Στο -έκτασης πέντε σελίδων- κείμενο της αφιέρωσης η Μαρία Μηχανίδου απευθυνόμενη στον Σουλτάνο υποστηρίζει ότι δεν πρόκειται για

---

*Ανθρωποθυσίας* ως «πρωτότυπο κράμα πολιτικού λιβελλογραφήματος και αυτοβιογραφικής αφήγησης». Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Διά τον φόβον των Ιουδαίων" [...]» ό.π. σ. 26.

<sup>840</sup>Μάλιστα ο Κ. Δ. Καπράλος, χαρακτηρίζει τον τίτλο του βιβλίου «αλλόκοτο» και γράφει σχολιάζοντας την τρίτη εικόνα του βιβλίου: «Το περίεργον βιβλίον περιέχει εικόνας μοναδικής ... αφιλοκαλίας, μία των όποιων εν τω εξωφύλλω υπάρχουσα παριστάνει τους Εβραίους θυσιάζοντας κοράσιόν τι με την εξής σημείωσιν κάτωθι: "η εν Ουγγαρία παρά των Εβραίων συσταθείσα κορασίς Τίζα Εσχαρ το 1882"». Βλ. Καπράλος, Κ. Δ. ό.π. σ. 120.

Όσον αφορά τη θυσία κοριτσιών η Μηχανίδου επισημαίνει ότι οι Εβραίοι προσφέρουν για ανθρωποθυσία κατά προτίμηση αγόρια, αλλά «εν ελείψει αρρένων προσφέρουσι και θήλεα έν όσω ταύτα εισί παρθένοι και πριν έτι φθάσωσιν εις την εφηβική ηλικίαν [...]». Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σ. κη'.

<sup>841</sup>Βλ. Καπράλος, Κ. Δ. ό.π. σσ. 120-121.

<sup>842</sup>Βλ. ό.π. σ. 120.

<sup>843</sup>Abdülhamid II (1842-1918): ο τελευταίος Σουλτάνος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (1876 - 1909). Βλ. <https://www.britannica.com/biography/Abdulhamid-II>

<sup>844</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σ. ε'.

συκοφαντία, αλλά τα εγκλήματα<sup>845</sup> για τα οποία κατηγορούνται τα «οι αιμοδιψείς Εβραίοι» έχουν όντως διαπραχθεί. Οι δράστες καταφέρνουν «πότε μεν μετ' άκρας υποουλότητος, πότε δε δι' εκατομμυρίων» όχι μόνο να καλύπτουν τα φρικτά τους εγκλήματα, αλλά και να επιβληθεί -από τις τοπικές Αρχές- η σιωπή στους γονείς των αθών θυμάτων. Αναφέρει μάλιστα δύο συγκεκριμένα περιστατικά που συνέβησαν το πρώτο στην Αλεξάνδρεια το 1880 και το δεύτερο στη Δαμασκό τον Απρίλιο του 1890<sup>846</sup>.

---

<sup>845</sup>Το χρονικό πλαίσιο στο οποίο η κατηγορία της ανθρωποθυσίας εμφανίζεται με μεγαλύτερη ένταση και συχνότητα είναι φυσικά η Μεγάλη Εβδομάδα, καθώς συνδέεται με την κατηγορία της «θεοκτονίας». Το αίμα των αθών Χριστιανών παραπέμπει στο αίμα του Χριστού. Το γεγονός ότι το Εβραϊκό και το Χριστιανικό Πάσχα συχνά συνέπιπταν βοήθησε στην παγίωση της ιδέας, ότι οι Εβραίοι χρησιμοποιούσαν το αίμα των θυμάτων τους για τα άζυμά τους. Ο «φόνος» λάμβανε είτε τη μορφή της σταύρωσης, είτε της πλήρους αφαιμάξης. Ο «φόνος μέσω αφαιμάξης» χαρακτηρίζεται ως «τελετουργικός κανιβαλισμός» και δεν αποτελεί μεμονωμένο περιστατικό βίας και πράξη συγκεκριμένων ατόμων, αλλά δράστες θεωρούνται όλοι οι Εβραίοι, καθώς πρόκειται για μια ιεροτελεστία επαναλαμβανόμενη, την οποία «επιβάλλει ο εβραϊκός Νόμος»! Βλ. Foa, Anna. *Ebrei in Europa*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2014, σ. 11.

<sup>846</sup>Στην Αλεξάνδρεια -γράφει η Μηχανίδου- ο Έλληνας πρόξενος με την απειλή φυλάκισης επέβαλε σιωπή στον Εμμανουήλ Πουλιάδη, για να μην καταγγείλει τον θάνατο του δωδεκάχρονου γιου του Μιχαήλ. Στη Δαμασκό οι αρχές επέβαλαν σιωπή στη Σεμιλέ Αβδελνού, μητέρα ενός επτάχρονου θύματος ανθρωποθυσίας, του, απειλώντας τη με εξορία. Μάλιστα δεν της επέτρεψαν να πλησιάσει καν τον τάφο του παιδιού της, τον οποίο φρουρούσαν στρατιώτες. Παρόλο που δεκαοκτώ γιατροί διαφόρων εθνικοτήτων απέδειξαν ότι «ο θάνατος του παιδός προήλθεν εξ αφαιμάξεως» η μητέρα δεν κατάφερε να βρει το δίκιο της, γι' αυτό και απευθύνθηκε με επιστολή της στον Γάλλο δημοσιογράφο Εδουάρδο Δρυμόν «όστις εσχάτως εξέδωκε βιβλίον περιγράφων και αποδεικνύων και ούτος την ανθρωποθυσίαν παρ' Ιουδαίους». Την επιστολή αυτή (με ημερομηνία 10<sup>η</sup> Μαΐου 1890) παραθέτει η Μαρία Μηχανίδου στο τέλος του κειμένου της αφιέρωσης. Βλ. ό.π. σσ. στ'-θ'.

Ο Εδουάρδος Δρυμόν (Édouard Drumont) το 1886 είχε εκδώσει βιβλίο με τίτλο *La France Juive* στο οποίο αφενός επισήμανε τον κίνδυνο της «εβραϊκής κυριαρχίας» στη Γαλλία και αφετέρου περιέγραφε και αποδείκνυε τις ανθρωποθυσίες που τελούν οι Εβραίοι πριν από το δικό τους Πάσχα. Βλ. Corcos, Alain F. *The Myth of the Jewish Race: A Biologist's Point of View*. Bethlehem: Lehigh University Press, 2005, σσ. 55-56.

Ο Μιχαήλ Πουλιάδης σκοτώθηκε πέφτοντας από το δώμα ενός σπιτιού κοντά στη Συναγωγή λίγο πριν από το Πάσχα. Τα αίτια του θανάτου του διαπιστώθηκαν εξαρχής, αλλά το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε διευκόλυνε τη σύνδεση του ατυχήματος με τη «συκοφαντία του αίματος». Βέβαια η Μηχανίδου υποστηρίζει ότι ένας πλούσιος Εβραίος της Αλεξάνδρειας, ο Μενάς Εφένδης, εξαγόρασε τις ελληνικές Αρχές. Η ιατροδικαστική έκθεση αναφέρει κρανιοεγκεφαλικές κακώσεις που προκλήθηκαν από πτώση και φυσιολογική όψη του δέρματος, γεγονός το οποίο αποδεικνύει ότι το σώμα δεν υπέστη καμία αφαιμάξη. Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Διά τον φόβον των Ιουδαίων" [...]» ό.π. σ. 28.

Η Μαρία Μηχανίδου υποστηρίζει ότι η έκθεση είναι απολύτως ψευδής ώστε να ηρεμήσουν τα πνεύματα, καθώς πλήθος «Ελλήνων και των Ιθαγενών, ανέμενε μετ' αγωνίας έξωθι του Ελληνικού Νοσοκομείου [...] έχον ετοιμάσει κιβώτια πετρελαίου, ίνα κατακαύσωσι



Το αφιερωματικό κείμενο ακολουθεί πρόλογος (με ημερομηνία 20 Νοεμβρίου 1890)<sup>847</sup> στον οποίο η Μαρία Μηχανίδου εκφράζει την αποστροφή της για το φρικτό έγκλημα της ανθρωποθυσίας και επισημαίνει ότι ο σκοπός της συγγραφής και της έκδοσης του συγκεκριμένου πονήματος είναι φιλανθρωπικός. Επιδιώκει αφενός να αποδείξει πως οι κατηγορίες είναι απολύτως βάσιμες και αφετέρου τα χρήματα που θα κερδίσει από τις πωλήσεις του βιβλίου θα τα δαπανήσει «εις ίδρυσιν Σχολής απόρων παιδων αρρένων και θηλέων» στον Πειραιά. Μάλιστα συγκρίνει τον εαυτό της με τον Εδουάρδο Δρυμόν, ο οποίος, ενώ εισέπραξε οκτακόσιες χιλιάδες φράγκα από το δικό του βιβλίο, δεν τα δαπάνησε για κανέναν φιλανθρωπικό σκοπό<sup>848</sup>.

Το πρώτο τεύχος περιλαμβάνει εκτενέστατο κείμενο το οποίο η συγγραφέας χαρακτηρίζει ως «προεισαγωγή» (με ημερομηνία 26 Σεπτεμβρίου 1890<sup>849</sup>), μέσω του κειμένου αυτού υποστηρίζει την άποψη ότι στην Παλαιά Διαθήκη υπάρχουν αδιάψευστες αποδείξεις για το ότι οι Εβραίοι θυσιάζουν παιδιά Χριστιανών χρησιμοποιώντας το αίμα τους για τα άζυμά τους.

Παραθέτει χωρία στα οποία δίνει τις δικές της ερμηνείες, ενώ ταυτόχρονα επιχειρηματολογεί με παραδείγματα όπως η θυσία του Αβραάμ, υποστηρίζοντας ότι το φρικτό αυτό εβραϊκό έθιμο έχει πανάρχαιες καταβολές<sup>850</sup>.

Οι περιγραφές της είναι λεπτομερείς και ανατριχιαστικές. Αναφέρει τον ακριβή τρόπο με τον οποίο «θυσιάζονται» τα παιδιά ανάλογα με την

---

τας Εβραϊκάς Συνοικίας και τας Συναγωγάς αυτών». Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σσ. λγ'-λδ'.

<sup>847</sup>Μάλιστα, στο τέλος του προλόγου επικαλείται την επιείκεια των λογίων για τις τυχόν ελλείψεις και ατέλειες οι οποίες δικαιολογούνται «αφού είναι γυναίκα η συγγραφέας». Εκφράζει μάλιστα την ελπίδα να εμπνευστούν και άλλοι συγγραφείς και να εκδώσουν παρόμοιο έργο, το οποίο όμως εύχεται να είναι «σπουδαιότερον και τελειότερον προς όφελος της ανθρωπότητος». Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σ. ιγ'.

<sup>848</sup>Βλ. ό.π. σσ. ιβ'-ιγ'.

<sup>849</sup>Βλ. ό.π. σ. ση'.

<sup>850</sup>Βλ. ό.π. σ. κζ'.

ηλικία τους. Όταν πρόκειται για βρέφη χρησιμοποιούν ένα ειδικό όργανο αφαιμάξης, δηλαδή ένα «βαρέλιον κατασκευασμένο έσωθεν με ξυράφια κοπτερά, εντός του οποίου θέτουσιν το θύμα κυλίοντες αυτό ανηλεώς, όπως το αίμα ρεύσει αφθονώτερον». Όταν όμως πρόκειται για παιδιά μεγαλύτερης ηλικίας, τότε μεταχειρίζονται τη μέθοδο της φλεβοτομίας ή και τη σφαγή<sup>851</sup>. Παραθέτει διάφορες «γνωστές περιπτώσεις» ανθρωποθυσίας ή απόπειρας απαγωγής παιδιών από φτωχές χριστιανικές οικογένειες<sup>852</sup>.

Αναφέρεται επίσης σε όλες τις αντισημιτικές πολιτικές και τις διώξεις που υπέστησαν οι Εβραίοι στην Ισπανία, στη Ρωσία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, θεωρώντας το γεγονός δίκαιη τιμωρία για τα εγκλήματα που διέπραξαν σε βάρος χριστιανικών οικογενειών, θυσιάζοντας τα παιδιά τους ενόψει του εβραϊκού Πάσχα<sup>853</sup>. Επικροτεί το μέτρο που έλαβαν εις βάρος των Εβραίων σε Πολωνία και Λιθουανία τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, το οποίο υποχρέωνε άνδρες και γυναίκες να φορούν κίτρινα καλύμματα κεφαλής, ώστε να ξεχωρίζουν από τους Χριστιανούς<sup>854</sup>.

Η Μηχανίδου παρατηρεί ότι δυστυχώς σε χώρες όπως η Γαλλία οι Εβραίοι «κατέλαβον βαθμηδόν τας υψηλότερας βαθμίδας της πολιτείας<sup>855</sup>». Συνεπώς η χειραφέτηση των Εβραίων στη Δυτική Ευρώπη λαμβάνεται ως η απαρχή της «επικίνδυνης παγκόσμιας κυριαρχίας τους», ένα στερεότυπο το οποίο εγγράφεται στο πλαίσιο ενός νεωτερικού αντισημιτισμού. Ο Φίλιππος Κάραμποτ επισημαίνει ότι ανάλογου περιεχομένου δημοσιεύματα εμφανίζονται το 1890 στις αθηναϊκές εφημερίδες -την περίοδο δηλαδή που ιδρύεται Αδελφότητα στους κόλπους της Ισραηλιτικής Κοινότητας της

---

<sup>851</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σ. 1. Αυτές τις «τεχνικές αφαιμάξης» αναπαριστούν η πρώτη και η δεύτερη από τις τρεις εικόνες του βιβλίου (σσ. δ', ι').

<sup>852</sup>Βλ. ό.π. σσ. κστ'-κζ'.

<sup>853</sup>Βλ. ό.π.

<sup>854</sup>Βλ. ό.π. σ. κζ'.

<sup>855</sup>Βλ. ό.π. σ. κέ'.

Αθήνας<sup>856</sup>- παρόλο που η πλειοψηφία των Εβραίων που κατοικούν στην Αθήνα αποτελείται από φτωχούς βιοπαλαιστές<sup>857</sup>.

Η Μηχανίδου σαφώς και συμμερίζεται την ιδέα της διεθνούς εβραϊκής συνωμοσίας<sup>858</sup> με απώτερο στόχο την παγκόσμια κυριαρχία, την οποία μάλιστα συνδέει με τις τελετουργικές ανθρωποθυσίες. Οι τελετές αυτές εντάσσονται στο πλαίσιο της κατά γράμμα εκτέλεσης του Μωσαϊκού Νόμου «*ίνα δια τούτο τους ευλογήση ο Θεός και κυριαρχήσωσιν επί πάντων των εθνών της γης*<sup>859</sup>».

Η Μηχανίδου υποστηρίζει πως οι Εβραίοι αναζητούν διαρκώς νέα θύματα, καθώς το χριστιανικό αίμα δεν χρησιμοποιείται μόνο με αφορμή το εβραϊκό Πάσχα, αλλά και σε άλλες περιστάσεις όπως είναι η περιτομή, ο γάμος και ο θάνατος ενός ραβίνου<sup>860</sup>.

---

<sup>856</sup>Εκτός από τη Μηχανίδου στην αντισημιτική εκστρατεία πρωτοστατούν ο Αρχιμανδρίτης Ιωάννης Μαρτίνος και ο δημοσιογράφος Πέτρος Κασσιμάτης. Οι τρεις τους αποτελούν «*το τρίδυμο του δημόσιου λόγου περί αντισημιτισμού, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα*». Βλ. Κάραμποτ, Φίλιππος. "Η εβραϊκή παρουσία στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Από τον Μαξ Ρότσιλντ στην Ισραηλιτική Αδελφότητα." στον τόμο "Εβραϊκές κοινότητες ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, 15<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Ιωάννινα, 21-23 Μαΐου 2015). Ιωάννινα: Ισνάφι, 2016. σσ. 191-192 και Πατρικίου, Αλεξάνδρα. "Ο αντισημιτισμός στη νεότερη εποχή: η περίπτωση της Ελλάδας." στα Πρακτικά του 19<sup>ου</sup> Σεμιναρίου για εκπαιδευτικούς. Διδάσκοντας για το Ολοκαύτωμα στην Ελλάδα. Καρπενήσι, 2016, σσ. 20-21 και σ. 21, σημ. 26.

[https://www.jewishmuseum.gr/wp-content/uploads/2017/10/praktika\\_karpenisi\\_final.pdf](https://www.jewishmuseum.gr/wp-content/uploads/2017/10/praktika_karpenisi_final.pdf)

<sup>857</sup>Βλ. Κάραμποτ, Φίλιππος. "Μικρές ιστορίες με άρωμα νεωτερικότητας (1890-93): Η Ισραηλιτική Αδελφότης Αθηνών και «Η ανθρωποθυσία παρά τους Ιουδαίους»." στο *Η Ελλάδα της νεωτερικότητας. Κοινωνικές κρίσεις και ιδεολογικά διλήμματα (19<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας)*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2014, σσ. 127-128.

<sup>858</sup>Οι -τόσο προσφιλείς στη συγγραφέα- θεωρίες συνωμοσίας των Εβραίων ενάντια στους Χριστιανούς εμφανίστηκαν τον 14<sup>ο</sup> αιώνα στη Δυτική Ευρώπη και συνδέθηκαν με την κατηγορία της δηλητηρίασης των πηγαδιών, αλλά και με την επιδημία της πανώλης. Αυτές οι «συνωμοσίες» τοπικής εμβέλειας έλαβαν κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα τη μορφή μιας διεθνούς, μιας παγκόσμιας «εβραϊκής μεγα-συνωμοσίας», η οποία προϋποθέτει ότι οι Εβραίοι είναι αλληλέγγυοι μεταξύ τους. Η ιδέα της «εβραϊκής αλληλεγγύης» εμφανίζεται ήδη από το 59 π.Χ. στην αγόρευση του Κικέρωνα με τίτλο *Pro Flacco*. Βλ. Ταγκυέφ, Πιέρ-Αντρέ. ό.π. σσ. 41-43.

<sup>859</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τους Ιουδαίους*. ό.π. σ. με'.

<sup>860</sup>Βλ. ό.π. σσ. λζ'-λη'.

Μάλιστα με τη γιορτή του Πουρίμ<sup>861</sup> συνδέονται ορισμένοι από τους αγριότερους φόνους. Για την περίπτωση αυτή δεν φονεύουν αποκλειστικά παιδιά, αλλά άνδρες κάθε ηλικίας. Οι Ιουδαίοι «τα ανθρωπόμορφα τούτα θηρία» ορμούν με ρόπαλα, λόγχες για να διαμελίσουν το θύμα τους, προκαλώντας αλλεπάλληλα τραύματα όχι όμως θανατηφόρα, αφού σκοπός τους είναι «να παρατείνωσι την αγωνίαν και το μαρτύριον του θύματος». Το μίσος και το αντισημιτικό μένος της Μηχανίδου είναι τέτοιο, ώστε είναι πεπεισμένη ότι οι Εβραίοι έχουν τόσο άγρια ένστικτα, ώστε δεν αρκούνται στις τελετουργικές θυσίες, αλλά επιπλέον χαίρονται να βασανίζουν τα θύματά τους<sup>862</sup>!

Η Μηχανίδου βέβαια δεν παραλείπει -στο πλαίσιο των νοσηρών εμμονών της- να συνδέσει τη συμπεριφορά αυτή με φυλετικά χαρακτηριστικά, αφού -όπως επισημαίνει- πρόκειται για «αιμοβόρον έξιν». Όσοι μάλιστα δεν έχουν την «ευτυχία» να συμμετάσχουν σε μια τέτοια αποτρόπαια πράξη ικανοποιούν τον σαδισμό τους «συν γυναιξί και τέκνοις», υποβάλλοντας κάποιο ζώο σε μαρτυρικό, βίαιο θάνατο «αγαλλόμενοι υπέρ το δέον εις τους σπαραγμούς του ταλαιπώρου τούτου ζώου»<sup>863</sup>!

Το κείμενό της αποτελεί σωστό παραλήρημα<sup>864</sup>, καθώς περνώντας από το ένα θέμα σε άλλο, αναφέρεται στον «αιμοβόρο, αγύρτη, λούκουλο ψεύστη»

---

<sup>861</sup>Η γιορτή του Πουρίμ (Γιορτή των κλήρων) συνδέεται με την ανάμνηση της σωτηρίας των Εβραίων της Περσίας τον 5<sup>ο</sup> π.Χ. αιώνα, χάρη στην παρέμβαση της βασίλισσας Εσθήρ. Ο άρχοντας Αμάν ετοίμαζε σε βάρος τους σχέδιο εξόντωσης, ρίχνοντας κλήρο για την ημέρα που θα εκτελούσε το σχέδιο αυτό. Στη Συναγωγή αναγιγνώσκεται το βιβλίο της Εσθήρ, τα παιδιά μεταμφιέζονται και γίνεται ανταλλαγή γλυκών και δώρων. Είναι μια εύθυμη γιορτή που θυμίζει τις Απόκριες. Βλ. Εμμανουήλ, Άρης. ό.π. σ. 89.

<sup>862</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σ. μ'.

<sup>863</sup>Βλ. ό.π. σ. μβ'.

<sup>864</sup>Η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου θεωρεί ότι το αντισημιτικό μένος της Μηχανίδου δεν έχει κατά βάση χαρακτήρα θρησκευτικό, αλλά κυρίως εθνικιστικό και πολιτικό, καθώς «με τον ανορθολογισμό και τη μισαλλοδοξία της εκπροσωπεί μια μερίδα των συμπολιτών της που υποστηρίζουν την εθνική ανεξαρτησία και Παλιγγενεσία στο πλαίσιο μιας ανανεωτικής πολιτικής που επιβάλλει την εθνικάθαρση». Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Η συκοφαντία του αίματος" και οι Έλληνες συγγραφείς στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.» στον τόμο *Εβραϊκές κοινότητες ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, 15<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας: οικονομία, κοινωνία,*

Μωυσή<sup>865</sup>, στις περιπέτειες της οικογένειάς της, στον σεβαστό, «σοφώτατον πάντων προφητάνακτα Δαβίδ<sup>866</sup>», αλλά και στον Χαρίλαο Τρικούπη ο οποίος ως «νέος Μωυσής» (!) είναι ο καταστροφέας της Ελλάδας<sup>867</sup>.

Παραπέμποντας και σε άλλα χωρία της Παλαιάς Διαθήκης η Μηχανίδου υποστηρίζει ότι ο εβραϊκός λαός ήταν ανέκαθεν ανήθικος. Επιμένει δηλαδή στη στερεοτυπική, παράλογη σύνδεση της καταγωγής με το χαρακτήρα και τη συμπεριφορά. Η καταστροφή των Σοδόμων και των Γομόρων, το περαστικό με τον Λωτ και τις κόρες του, ο γάμος του Αβραάμ με την «αδελφήν του Σάρραν [...] διότι ο Νόμος τότε το επέτρεπε» αποτελούν ατράνταχτες αποδείξεις για το γεγονός<sup>868</sup>. Μάλιστα προβαίνει σε σύγκριση της εβραϊκής μυθολογίας (δηλ. του Βιβλίου της Πεντάτευχου) με την ελληνική μυθολογία. Η εβραϊκή είναι ένα «ανεπιτυχές συνονθύλευμα, μεστόν κακοηθείας και βαρβαρότητος», ενώ η ελληνική «βασίζεται επί ηθικών αρχών, και [...] περιέχει υψηλάς και αληθείς εννοίας<sup>869</sup>».

Οι Εβραίοι και η θρησκεία τους υστερούν ακόμη και σε σχέση με τους Μουσουλμάνους και το Ισλάμ. Ο Μωυσής διέπλασε έναν λαό ο οποίος σύμφωνα με τη συγγραφέα είναι «αιμοβόρος, ασελγής, δόλιος, ανανδρος, ασυνείδητος, μοχθηρός [...]», ενώ χάρη στο κήρυγμα του Μωάμεθ «διεπλάσθη λαός γενναίος, μεγαλοπρεπής, φιλόανθρωπος και ελεήμων<sup>870</sup>». Προφανώς τα κολακευτικά σχόλια για το Ισλάμ έχουν ως αποδέκτη τον σουλτάνο Αμπντούλ Χαμίντ, στον οποίο -όπως προαναφέρθηκε- η Μηχανίδου αφιερώνει το έργο, παρακαλώντας τον ταυτόχρονα να πράξει όπως ο

---

πολιτική, πολιτισμός. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Ιωάννινα, 21-23 Μαΐου 2015). Ιωάννινα: Ισνάφι, 2016, σ. 82.

<sup>865</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σσ. μστ'-μζ'.

<sup>866</sup>Ο Δαβίδ συγκатаλέγεται ανάμεσα στους μεταγενέστερους Ιουδαίους οι οποίοι μάταια «εδοκίμασαν να θέσωσιν φραγμόν δια τας προσεφερομένας τότε θυσίας (ζώων)». Βλ. ό.π. σ. μδ'.

<sup>867</sup>Βλ. ό.π. σ. νη'.

<sup>868</sup>Βλ. ό.π. σσ. ξβ'-ξγ'.

<sup>869</sup>Βλ. ό.π. σ. ξστ'.

<sup>870</sup>Βλ. ό.π. σ. ξθ'.

παππούς του σουλτάνος Μαχμούτ<sup>871</sup> και να αναλάβει δράση κατά των «αιμοβόρων Ιουδαίων»<sup>872</sup>. Στο τέλος του κειμένου της «προεισαγωγής» η Μαρία Μηχανίδου καλεί τα «απολωλότα πρόβατα» τους Ιουδαίους -που περιμένουν ακόμη τον Μεσσία- να μετανοήσουν και να ζητήσουν συγγνώμη από τον Ιησού «τον οποίο εκείνοι σταύρωσαν». Αφού λοιπόν έχει αναφερθεί στην κατηγορία της «θεοκτονίας» η Μηχανίδου εύχεται να είναι το 1890 το έτος κατά το οποίο θα αρχίσουν επιτέλους να διάγουν «βίον ανθρώπινον και ουχί θηριώδη ως μέχρι σήμερον»<sup>873</sup>.

Το δεύτερο τεύχος της έκδοσης περιλαμβάνει το κείμενο του θεατρικού έργου. Η υπόθεση -η οποία αφορά την «θυσία» του μικρού Μιχαήλ Πουλιάδη- εξελίσσεται στην Αλεξάνδρεια τον Απρίλιο του 1880. Την, επί σκηνης, οικογένεια του θύματος αποτελούν η μητέρα του Σταματούλα και η αδελφή του Ειρήνη. Στην αναζήτηση του παιδιού τις συνοδεύουν οι Βασίλειος, Ιωάννης, Νικόλαος και Γεώργιος, συγγενείς τους, η Μαγκαφούλα, φίλη της μητέρας, και ο Κλήμης, σύζυγός της. Στη Συναγωγή τον Αρχιραβίνο Αβραμικό<sup>874</sup> πλαισιώνουν τέσσερεις ραβίνοι. Υπάρχει ακόμη ένας βαθύπλουτος Ιουδαίος προστάτης των Ιουδαίων, ο Μενάς Εφέντης, μαζί με τους υπηρέτες του Ρηχάβ, Σίβα και τον θυρωρό του Μουχαμέτ. Με χιουμοριστική διάθεση η Μηχανίδου δίνει τα ονόματα Άργος και Πυθίας σε δύο πολίτες, Πήγασος, Βουκέφαλος σε δύο δημοσιογράφους, Μίδας, Πολύφημος και Μαρούσας σε τρεις αριστοκράτες. Υπάρχουν ακόμη δυο αριστοκρατίσες με τα ονόματα Ευλαβία και Θέμις, καθώς και άλλες

---

<sup>871</sup>Το περιστατικό στο οποίο αναφέρεται η συγγραφέας περιέχεται στο μυθιστόρημα του Στέφανου Ξένου *Ο Διάβολος εν Τουρκία, ήτοι Σκηναί εν Κωνσταντινοπόλει*. Βλ. ό.π. σ. ζ'. Το έργο κυκλοφόρησε το 1861 στα αγγλικά, και το 1862 στα ελληνικά. Ο Ξένος θα διαφημίσει το θεατρικό της έργο σε άρθρο του, παρόλο που, σε αντίθεση με τη Μηχανίδου, εκείνος υποστηρίζει πως ανθρωποθυσίες τελεί μόνο μια εβραϊκή αίρεση φανατικών, και όχι οι εύποροι των ανώτερων τάξεων. Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Διά τον φόβον των Ιουδαίων" [...]» ό.π. σ. 34 και σ. 42, σημ. 21.

<sup>872</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σ. η'.

<sup>873</sup>Βλ. ό.π. σ. οζ'.

<sup>874</sup>Η χρήση του υποκοριστικού «Αβραμικός» αντί του ονόματος «Αβραάμ» για έναν Αρχιραβίνο αποτελεί ίσως απόπειρα διακωμώδησης του χαρακτήρα από τη συγγραφέα.

ανώνυμες Χριστιανές και Εβραίες που ανήκουν στην ίδια κοινωνική τάξη, δύο γιατροί κι ένας πάμπλουτος Μουσουλμάνος ιερέας, ο Σαμτάλας. Ένας πολύ μικρός ρόλος είναι αυτός της Έστερ, συζύγου του Γεδεών, του καντηλανάφτη της Συναγωγής. Τον θίασο συμπληρώνουν πλήθος ντόπιων γυναικών, Άραβες λεμβούχοι και Έλληνες ναύτες.

Στην Α΄ Πράξη το σκηνικό αναπαριστά την προκυμαία της Αλεξάνδρειας. Ορισμένοι Έλληνες και Άραβες ναύτες διαπληκτίζονται ανταλλάσσοντας ύβρεις. Ένας Άραβας κατεβάζει την ελληνική σημαία από τον ιστό ενός πλοίου, τη σχίζει σε μικρά κομμάτια τα οποία μοιράζει σε ντόπιες γυναίκες, πλανόδιες πωλήτριες τροφίμων, οι οποίες «εκραγείσαι εις σφοδροτάτους γέλωτας σχηματίζουσι κύκλον ορχούμεναι και άδουσαι αραβικά άσματα ποιούσαι και εντραπέλους ακισμούς<sup>875</sup>».

Με αφορμή το περιστατικό αυτό η Μηχανίδου παρουσιάζει τον μικρό Μιχαήλ, ο οποίος ορμά σε γειτονικό πλοίο και «ταχύς ως αστραπή» ανεβάζει μια ελληνική σημαία στον ιστό φωνάζοντας «ζήτω η Ελλάς! Ζήτω ο Βασιλεύς Γεώργιος! ζήτω ο διάδοχος Κωνσταντίνος! ζήτω η Βασίλισσα Όλγα!» και «Γιούχα τους Αράπηδες, γιούχα τους στραβοφελλάχους»<sup>876</sup>. Η συγγραφέας λοιπόν μας συστήνει το «θύμα» των Εβραίων το οποίο είναι ένα θαρραλέο Ελληνόπουλο, ενώ ταυτόχρονα αναφέρεται στις ιδιαίτερα εχθρικές σχέσεις, τουλάχιστον όσον αφορά τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, ανάμεσα στους Έλληνες και τους Άραβες της Αλεξάνδρειας.

Στην 1<sup>η</sup> Σκηνή της Β΄ Πράξης παρακολουθούμε την αγωνιώδη αναζήτηση του Μιχαήλ από τη μητέρα του και τους συγγενείς τους. Βρίσκονται έξω από την πόρτα της Συναγωγής, σίγουροι ότι εκεί μέσα βρίσκεται το παιδί. Ακούγονται οι Εβραίοι, οι οποίοι φωνάζουν «σαν δαιμονισμένοι», απόδειξη ότι θυσιάζουν τον μικρό Μιχαήλ.

---

<sup>875</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Α΄ Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 4.

<sup>876</sup>Βλ. ό.π. σσ. 4-5.

**Ιωάννης:** *Ναι, ναι. Εγώ σας λέω ότι παιδί τώρα το θυσιάζουν. Τι καρτερούμε; Δεν ακούτε τους Εβραίους που φωνάζουν σαν δαιμονισμένοι<sup>877</sup>; [...]*

**Ιωάννης:** *Εμένα δεν μου βγάζει κανένας από το κεφάλι ότι για να φωνάζουν τόσο πολύ οι Εβραίοι απόψε το παιδί θα σκοτώνουνε· αύριο έχουμε Πάσχα και κάθε Πάσχα σκοτώνουνε παιδιά<sup>878</sup>.*

Ο πατέρας του παιδιού απουσιάζει· πρόκειται για δραματουργικό εύρημα το οποίο προφανώς έχει σκοπό να αυξήσει τη δραματική ένταση εστιάζοντας στη μορφή της δυστυχισμένης μητέρας, η οποία αναζητά τον εξαφανισμένο γιο της χωρίς τη συνδρομή του συζύγου της. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η συγγραφέας παραπέμπει έμμεσα στο πρόσωπο της Σεμιλέ Αβδελνού, τη μητέρα που μόνη αναζητούσε τη δικαίωση για την «θυσιασμένη από Εβραίους» κόρη της, την περίπτωση της οποίας -όπως αναφέρθηκε- η Μηχανίδου παρουσιάζει με λεπτομέρειες στο κείμενο της αφιέρωσης.

Πάντως τα «θύματα των εβραϊκών ανθρωποθυσιών» είναι συνήθως παιδιά φτωχών οικογενειών, και κυρίως παιδιά χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα και προστασία<sup>879</sup>. Μάλιστα, ο μικρός Μιχαήλ βοηθάει συχνά τον καντηλανάφτη της Συναγωγής στα καθήκοντά του<sup>880</sup>. Ίσως αυτό δηλώνει αφενός πως το αγόρι έκανε «θελήματα» αντί μικρού αντιτίμου και αφετέρου ο συγχρωτισμός του ελληνικού με το εβραϊκό στοιχείο ήταν αρκετά συνήθης.

Πολύ κοντά στο κτίριο της Συναγωγής βρίσκεται το σπίτι του φιλικού ζευγαριού της οικογένειας, της Μαγκαφούλας και του Κλήμη, οι οποίοι δεν ξυπνούν παρόλη τη φασαρία. Η εξήγηση είναι «απλή»: είτε οι πανούργοι

---

<sup>877</sup>Βλ. ό.π. Β' Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 7.

<sup>878</sup>Βλ. ό.π. σ. 9.

<sup>879</sup>Η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου σημειώνει ότι αυτό έχει αποδείξει η ιστορική έρευνα για τα δύο περιστατικά της Αλεξάνδρειας που αναφέρει η Μηχανίδου, του οκτάχρονου Βαγγέλη Φουρναράκη το 1881 και του δωδεκάχρονου Μιχαήλ Πουλιάδη Κάσσιου.

Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «Διά τον φόβον των Ιουδαίων» [...]» ό.π. σσ. 28-29 και σ. 38.

<sup>880</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Β' Πράξη, 4<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 17.



Εβραίοι τους έδωσαν υπνωτικό για να μην ακούσουν τις φωνές του παιδιού, είτε τους δωροδόκησαν!

**Χρήστος:** *Μωρέ να μην το δώσανε οι Εβραίοι κανένα υπνωτικό και κοιμούνται τόσο βαρεία, για να μην ακούουν ταις φωναίς του παιδιού; Ίσως φωνάζει το κακόμοιρο, μα πώς ν' ακουσθή η φωνή του, μ' αυτό το κακό που κάνουνε; Ξέρεις τι πονηροί είναι αυτοί οι τσιφούτηδες;*

**Βασίλειος:** *Μα να σου πω μια τέτοια δουλειά θα είναι [...] ή τους αγόρασαν κι αυτούς, όπως αγοράζουν και τόσους άλλους<sup>881</sup>.*

Η Μαρία Μηχανίδου αναπτύσσει λοιπόν την κυριότερη κατηγορία της για τους Εβραίους -εκείνη της τελετουργικής θυσίας- με ταυτόχρονη αναφορά στα διαβόητα αντισημιτικά στερεότυπα της φιλαργυρίας<sup>882</sup> -τους αποκαλεί τσιφούτηδες- και της πονηριάς.

Το παιδί βρίσκεται όντως στα χέρια των Εβραίων, αφού «εν μέσω του αλαλαγμού διακρίνεται ασθενής η φωνή του Μιχαήλ<sup>883</sup>», αλλά δυστυχώς δεν καταφέρνουν να την αναγνωρίσουν με σιγουριά. Η πρόταση να απευθυνθούν στις τοπικές Αρχές δεν βρίσκει ανταπόκριση, αφού η διαφθορά είναι τόσο μεγάλη ώστε πολύ εύκολα μπορούν να εξαγοραστούν από τους Εβραίους· δεν αποκλείεται λοιπόν από καταγγέλλοντες να καταλήξουν αυτοί στη φυλακή. Επισημαίνεται βέβαια ότι το ίδιο βέβαια ισχύει για τις ελληνικές Αρχές της πόλης. Φεύγουν για να αναζητήσουν τον Μιχαήλ στο λιμάνι και στην πόλη παίρνοντας μαζί τους και τη μητέρα η οποία με δυσκολία πείστηκε να εγκαταλείψει την εξώθυρα της Συναγωγής. Η Μηχανίδου -ασκεί κοινωνική κριτική- και προφανώς δεν αρκείται στο να αποδώσει την επιτυχία των φρικτών σχεδίων των Εβραίων μόνο στην

---

<sup>881</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Β' Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 6.

<sup>882</sup>Πρόκειται για παγιωμένο στερεότυπο, την *avaritia* -συσσώρευση πλούτου, χωρίς περαιτέρω επένδυσή του- την οποία απέδιδαν στους Εβραίους οι φραγκισκανοί μοναχοί. Βλ. Caffiero, Marina. "Lo stereotipo dell'ebreo usuraio e truffatore." *L'Uomo e il denaro*. Milano: Associazione per lo Sviluppo degli Studi di Banca e Borsa/Università Cattolica del Sacro Cuore, 2013, σ. 25.

<sup>883</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Β' Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 7.

πανουργία τους, αλλά και στη διαφθορά των τοπικών αρχών, οι οποίοι καθίστανται έτσι συνένοχοί τους.

**Βασίλειος:** [...] *Περίμενε από Αράπικη αρχή να βρης δικαιοσύνη, θα φάνε κάμποσες λίρες και έπειτα αντί να τιμωρήσουν τους Εβραίους, θα καθήσουν εμάς εις την φυλακήν. Αν ήτουν κανένα αρχοντόπουλο..... τότε μάλιστα, κάτι θα εγένετο.*

**Χρήστος:** *Ναι, γιατί οι δικοί μας οι φαγάδες είναι καλλίτεροι*<sup>884</sup>. [...]

Στην 2<sup>η</sup> Σκηνή μεταφερόμαστε στο εσωτερικό της Συναγωγής, στην οποία βρίσκεται ο Αρχираβίνος, τέσσερεις ραβίνοι και πολλοί Εβραίοι που προσεύχονται αλαλάζοντας. Στις σκηνογραφικές οδηγίες η Μηχανίδου δεν παραλείπει να αναφερθεί στην «απαστράπτουσα μάχαιρα» η οποία θα χρησιμοποιηθεί στη θυσία. Το αγόρι εισέρχεται στη σκηνή, και μάλιστα «ανθίσταται γενναίως προς τους σύροντας αυτόν<sup>885</sup>». η συγγραφέας τονίζει ιδιαίτερα τη γενναιότητά του, καθώς απαιτούνται συνολικά τέσσερα άτομα για να τον οδηγήσουν στον χώρο της θυσίας. Ο Αρχираβίνος δεν προκρίνει τη σφαγή του παιδιού, επειδή το αναζητούν και αν συλληφθούν επ' αυτοφώρω «η σφαγίασις θα προκαλέσει φοβεράν εντύπωσιν<sup>886</sup>», γι' αυτό και επιλέγεται ως κατάλληλη λύση η φλεβοτομία!

Σημασία πάντως έχει να μην βρεθεί το παιδί ζωντανό. Την ιδιαίτερα ανατριχιαστική σκηνή περιγράφει η Μαρία Μηχανίδου, επισημαίνοντας μάλιστα ότι ο «δήμιος» ραβίνος χρησιμοποιεί «λεπτότατον και κοπτερόν εργαλείον<sup>887</sup>». το αίμα του παιδιού συλλέγεται σε δύο λεκάνες. Την αγριότητα της Σκηνής -την οποία η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου χαρακτηρίζει ως «ελάχιστα πειστική και μάλλον [...] βλαχογοτθική<sup>888</sup>»- ολοκληρώνουν οι αντιδράσεις των εκστασιασμένων από τη θέα του αίματος Εβραίων.

---

<sup>884</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Β' Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή, σσ. 8-9.

<sup>885</sup>Βλ. ό.π. Β' Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 10.

<sup>886</sup>Βλ. ό.π. σ. 11.

<sup>887</sup>Βλ. ό.π.

<sup>888</sup>Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Διά τον φόβον των Ιουδαίων" [...]» ό.π. σ. 39.

Όσον αφορά τους οικείους του παιδιού<sup>889</sup> έχουν επιστρέψει άπρακτοι έξω από τη Συναγωγή, αλλά τουλάχιστον με τις φωνές τους καταφέρνουν να ξυπνήσουν τη Μαγκαφούλα και τον σύζυγό της. Η γυναίκα τους πληροφορεί ότι είδε το αγόρι «εις την ταρατζα και πετούσε τον αετό του με ένα άλλο παιδί<sup>890</sup>». Στην προκειμένη περίπτωση η Μαρία Μηχανίδου χρησιμοποιεί αυτό το δραματουργικό εύρημα, δηλαδή τη μαρτυρία της Μαγκαφούλας, ώστε να δοθεί ένα αληθοφανές έρεισμα στην επίσημη -και ψευδή κατά τη συγγραφέα- αιτιολογία θανάτου του παιδιού (υπενθυμίζουμε πως σύμφωνα με την ιατροδικαστική έκθεση ο μικρός σκοτώθηκε από πτώση). Επομένως, εκείνοι που ήθελαν να καλύψουν το «ειδεχθές έγκλημα», εκμεταλλεύτηκαν προφανώς το γεγονός πως κάποιος είχε δει το παιδί στο δώμα ενός σπιτιού. Η οικογένεια σπεύδει λοιπόν να ερευνήσει γύρω από το συγκεκριμένο σπίτι, αλλά χωρίς αποτέλεσμα.

Η Σκηνή ολοκληρώνεται με την εμφάνιση της Έστερ<sup>891</sup>, συζύγου του Γεδεών, καντηλανάφτη της Συναγωγής, η οποία δηλώνει άγνοια για το αγόρι. Η συμπεριφορά της πάντως μοιάζει παράξενη: πλησιάζοντας επιδεικνύει «επίπλαστον αδιαφορίαν» για τα όσα συμβαίνουν έξω από το κτίριο της Συναγωγής, φαίνεται φοβισμένη και δίνει την εντύπωση ότι σκοπός της ήταν να τους κατασκοπεύσει.

Τελικά αποφασίζουν να ειδοποιήσουν τις Αρχές, καθώς διστάζουν να εισβάλουν στη Συναγωγή· κάποιοι θα μείνουν όμως έξω από το κτίριο για να

---

<sup>889</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Πράξη Β', 3<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 14.

<sup>890</sup>Βλ. ό.π. Β' Πράξη, 4<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 15.

<sup>891</sup>Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο μιλά ελληνικά η Έστερ: χωρίς σωστή σύνταξη, γραμματική, δομή και προφορά. Προφανώς η Μηχανίδου θέλει να δώσει έναν κωμικό χαρακτήρα, εκείνον μιας αγράμματης λαϊκής γυναίκας, που προσπαθεί να μιλήσει σε μία γλώσσα που δεν είναι η μητρική της.

**Έστερ:** *Τι το τέλει το Γεντεών; Εκείνο κοιμάται. Είναι κουρασμένο. Όλο το νύκτα έχει πολλή ντουλειά στο Χάβρα.*

Βλ. ό.π. σ. 17.

αποφευχθεί ο κίνδυνος να φυγαδεύσουν το πτώμα του Μιχαήλ από τη Συναγωγή για να το εξαφανίσουν<sup>892</sup>.

Παρόλο που οι Εβραίοι προσπαθούν να δράσουν με κάθε μυστικότητα, η προσπάθειά τους να απομακρύνουν το πτώμα γίνεται αντιληπτή από έναν μουσουλμάνο ιερέα, τον Σέχα (ή Σαμτάλα), ο οποίος κατοικεί απέναντι από τη Συναγωγή και εμβρόντητος βλέπει ότι από παράθυρο του κτιρίου «φαίνεται καταβιβαζόμενος ήρεμα όγκος τις δεμένος δια σχοινίου και τετυλιγμένος εις ψάθην [...]»<sup>893</sup>. Εξοργισμένος καθυβρίζει τους «κατηραμένους» Εβραίους, οι οποίοι «δίκαια λοιπόν διώκονται σε όλες τις χώρες, εξαιτίας των μιαρών τους θυσιών». Σύμφωνα λοιπόν με τη Μηχανίδου το μίσος -όχι μόνο των Χριστιανών, αλλά και των Μουσουλμάνων- ενάντια στους Εβραίους δεν αποτελεί έκπληξη, αλλά ένα είδος θεϊκής τιμωρίας. Ο ιερέας παρουσιάζεται ιδιαίτερα ευσεβής και συμπονετικός για το αθώο θύμα. Η οργή του είναι απολύτως δικαιολογημένη και παρόλο που σε όλη του τη ζωή απεχθανόταν τη βία δηλώνει: «ήθελον λάβει όπλον εις χείρας και εφόνεον οιονδήποτε Ιουδαίον ήθελον συναντήσσει<sup>894</sup>». Άρα -όπως δηλώνει ρητά στην ουσία η συγγραφέας- δεν πρόκειται απλώς για πράξεις κάποιων συγκεκριμένων ανθρώπων, αλλά για συλλογικό έγκλημα, το οποίο βαρύνει τον εβραϊκό λαό στο σύνολό του. Ο Σέχας σπεύδει λοιπόν να ειδοποιήσει τις Αρχές, βέβαιος ότι κανείς δεν θα αμφισβητήσει τη μαρτυρία του, όπως κανείς μέχρι τώρα δεν αμφισβήτησε την τιμιότητα και την ειλικρίνειά του.

**Σέχας:** Ω κατηραμένη γενεά παρά Θεού και ανθρώπων, δικαίως λοιπόν σας μισεί ο Πανάγαθος Θεός, καθώς και όλα τα έθνη, αφού ανθρώπινο αίμα μεταχειρίζεσθαι εις τας ιεροτελεστίας σας! Ω ναι, σήμερα έχουν

---

<sup>892</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. σσ. 17-18.

<sup>893</sup>Βλ. ό.π. Β' Πράξη, 5<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 18.

<sup>894</sup>Βλ. ό.π. σ. 19.

*Πάσχα και εχρειάσθησαν αίμα ανθρώπινον! κατηραμένα όντα! Εμιάνατε την συνοικίαν άπασαν με το φοβερό τούτον κακούργημα.<sup>895</sup> [...]*

Γύρω από το πτώμα του παιδιού έχουν συγκεντρωθεί οι δικοί του, εκπρόσωποι των ελληνικών και τοπικών αρχών, δύο γιατροί, πλήθος κόσμου, καθώς και φρουρά που φυλάσσει τη σορό. Η μητέρα και η αδελφή του θρηνούν και μέσα από τα λόγια τους οι Μαρία Μηχανίδου έχει την ευκαιρία να επαναλάβει τη διαβόητη κατηγορία της «θεοκτονίας», παραλληλίζοντας τον Μιχαήλ με τον σταυρωμένο Ιησού.

**Ειρήνη:** *Αχ αδελφάκι μου μαρτυρημένο! που σε μαρτυρήσανε τα θηρία οι Εβραίοι, σαν τον Χριστό, που δεν θα ξαναϊδώ<sup>896</sup>.*

Οι γιατροί υποστηρίζουν ότι το σώμα του παιδιού φέρνει εμφανή σημάδια φλεβοτομίας, ενώ οι τοπικές Αρχές το αρνούνται και κάνουν λόγο για αμυχές που προήλθαν από την πτώση του παιδιού από το δώμα. Ο λαός επιδοκιμάζει την πρόταση των γιατρών για διενέργεια νεκροψίας και ο Πρόξενος δίνει εντολή να μεταφερθεί η σορός του Μιχαήλ στο Ελληνικό Νοσοκομείο<sup>897</sup>.

Με την προσπάθεια των Εβραίων να καλύψουν το «έγκλημά τους» ξεκινά η Γ' Πράξη του έργου. Ο Αρχισαβίνος Αβραμικός, πανικόβλητος, επισκέπτεται τον βαθύπλουτο Εβραίο Μενά Εφέντη και του διηγείται πως, εξαιτίας της θυσίας του Μιχαήλ, οι Χριστιανοί «οι κατηραμένοι ούτοι Ναζωραίοι ως λυσσώντες κύνες» επιτίθενται εξοργισμένοι σε όποιον Εβραίο συναντήσουν. Η ιδέα πως η νεκροτομή θα αποδείξει την πραγματική αιτία θανάτου του παιδιού, τον γεμίζει τρόμο, αφού το πλήθος είναι αποφασισμένο να κάψει τις Συναγωγές και όλες τις εβραϊκές συνοικίες. Ο Μενάς τον διαβεβαιώνει πως θα ενεργήσει όπως και όλες τις προηγούμενες

---

<sup>895</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Β' Πράξη, 5<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 19.

<sup>896</sup>Βλ. ό.π. Β' Πράξη, 6<sup>η</sup> Σκηνή, σ. 20.

<sup>897</sup>Βλ. ό.π. σσ. 20-21.

φορές: θα στείλει επιστολές σε όλους τους αρμόδιους και θα τους δωροδοκήσει με άφθονο χρυσάφι.

**Αβραμίκος:** Έχει καλώς. Αλλά εις τας επιστολάς όχι μόνον αβροφροσύνας, αλλά και οι υποσχέσεις δι' αρκετήν ποσότητα χρυσίου· με ηννόησας;...

**Μενάς:** Μήπως είναι η πρώτη φορά πάτερ μου, δια να μη σας εννοήσω<sup>898</sup>;

Βέβαια η μαρτυρία του ντόπιου μουσουλμάνου ιερέα Σέχα περιπλέκει αρκετά τα πράγματα· αλλά ο Μενάς βρίσκει τη λύση: θα πρέπει απλώς να διπλασιαστούν τα χρήματα για τις τοπικές Αρχές, έτσι ώστε να καταφέρουν να του επιβάλλουν σιωπή.

**Μενάς:** (έντρομος) *A! A! τούτο είναι σπουδαία απόδειξις. Αν ήτο Ναζωραίος ευκόλως ηθέλομεν τον διαψεύσει, αλλά τοιούτου σεβασμίου και σπουδαίου ατόμου μαρτυρία, και μάλιστα Ιθαγενούς, ευκόλως δεν διαψεύδεται!! (μετά μικράν σκέψιν της) αλλ' ησυχάσατε πάτερ μου, εάν δεν κατορθώσωμεν να τον διαψεύσωμεν θα κατορθώσωμεν, διπλασιάζοντες το χρυσίον ημών προς την τοπικήν αρχήν, να του επιβάλη τη σιωπή<sup>899</sup>.*

Ο Μενάς διατάσσει τους Εβραίους υπηρέτες του, αλλά και τον μουσουλμάνο θυρωρό του να παραδώσουν τις επιστολές στους αρμόδιους. Στο σημείο αυτό η Μηχανίδου παρουσιάζει τον Αρχιραβίνο ιδιαίτερα κυνικό, καθώς παραδέχεται ότι θυσιάζουν κατ' ανάγκη και παιδιά Μουσουλμάνων, όταν δεν βρίσκουν μικρούς Χριστιανούς.

**Αβραμίκος:** (προς τον Μενάς μειδιών ειρωνικώς) *Αν εγνώριζε άρα γε ούτος ότι και τα ιδικά των τέκνα θυσιάζομεν ελλείψει χριστιανοπαίδων ήθελεν υπηρετεί μετά τσαύτης προθυμίας<sup>900</sup>;*

---

<sup>898</sup>Βλ. Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις. ό.π. Γ' Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή σ. 24.

<sup>899</sup>Βλ. ό.π.

<sup>900</sup>Βλ. ό.π. 4<sup>η</sup> Σκηνή σσ. 25-26.

Ο κυνισμός των Εβραίων, η σκληρότητά τους, η ροπή τους στις συνωμοσίες και η επιθυμία τους να κυριαρχούν και να ελέγχουν τους πάντες, είναι εμφανείς στη συζήτηση ανάμεσα στον πλούσιο Μενά Εφέντη και τον Ραβίνο. Όχι μόνο διεφθαρμένοι, αλλά και αφελείς δημόσιοι λειτουργοί σε καίριες θέσεις -όπως για παράδειγμα ο Έλληνας πρόξενος στην Αλεξάνδρεια- αποτελούν την εγγύηση για την επιτυχία των σχεδίων τους. Μάλιστα ο Μενάς Εφέντης με ένα ειρωνικό χαμόγελο χαρακτηρίζει τους Εβραίους ως «συκοφαντημένα αθώα θύματα» και δηλώνει πως σκοπεύουν να κατηγορήσουν τους Χριστιανούς ως κακοποιά στοιχεία.

**Αβραμίκος:** *Χα, χα, χα! φαντάζομαι τι κούφος θα είναι αφού δεν έχει ιδίαν θέλησιν, αλλ' άγεται και φέρεται κατ' αρέσκειαν άλλων. Εν τούτοις δι' ημάς είναι καταλληλότατος· τοιούτοι μωροί μας χρειάζονται· δεν έχει ούτως τέκνον μου;*

[...]

**Μενάς:** [...] *Εις την τοπικήν αρχήν συνιστώ την προσοχήν αυτής επιμόνως προς τους ταραξίας και κακοποιούς Ναζωραίους κατά των αθών Ισραηλιτών (μειδιών ειρωνικώς) δια την νέαν και πάλιν ταύτην συκοφαντίαν περί ανθρωποκτονίας και ότι οι αρμόδιοι θα αμειφθούν γενναίως παρ' εμού του ιδίου<sup>901</sup>!*

Δεν θα πρέπει λοιπόν να ανησυχούν για τους τρεις (από τους πέντε) Χριστιανούς γιατρούς οι οποίοι θα διενεργήσουν τη νεκροτομή, γιατί σίγουρα δεν θα μπορέσουν να αντισταθούν στα άφθονα χρήματα με τα οποία θα τους δωροδοκήσουν. Η Μαρία Μηχανίδου βρίσκει ακόμα μια αφορμή να αναφερθεί στην «θεοκτονία», μέσα από την κυνική παραδοχή των ίδιων των Εβραίων: ακόμη κι αν ο Χριστός επέστρεφε στη Γη θα έβρισκαν πολλούς «Ιούδες» να τους τον παραδώσουν για τον ξανασταυρώσουν, χωρίς μάλιστα κανέναν ίχνος μετάνοιας. Οι «θεοκτόνοι» λοιπόν Εβραίοι, όπως επισημαίνει

---

<sup>901</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Γ' Πράξη, 5<sup>η</sup> Σκηνή σ. 27.

ο Pierre-André Taguieff, «ενσαρκώνουν τον εκλεκτό λαό του μίσους, τον λαό που έχει επιλεγεί από το μίσος και για το μίσος», αφού όντας υπεύθυνοι για τον θάνατο του Θεανθρώπου έχουν διαπράξει διπλό αμάρτημα· αφενός ενάντια στον Θεό και αφετέρου ενάντια στην ανθρωπότητα<sup>902</sup>.

**Μενάς:** [...] ο αρχίατρος και άλλοι δύο, Ναζωραίοι· ώστε αμφιβολία δεν υπάρχει ότι, άμα ιδωσι τοσούτον χρυσίον, θα σιωπήσουν, και όχι μόνον αυτό αλλά και ο Ιησούς αυτός ο Ναζωραίος, τον οποίον εσταύρωσαν το πάλαι οι πατέρες ημών [...] ημείς οι απόγονοι ηθέλομεν εύρει εκ των ψευδοχριστιανών τούτων πολλούς Ιούδας να μας παραδώσουν αυτόν ίνα σταυρώσωμεν και δευτέραν φοράν, χωρίς μάλιστα να μετανοήσουν όπως ο Ιούδας μετενόησεν<sup>903</sup>. [...]

Τα λόγια του πολύ γρήγορα επαληθεύονται, καθώς καταφθάνουν οι απαντητικές επιστολές από τον αρχίατρο<sup>904</sup>, αλλά και από τον αρχηγό της αστυνομίας οι οποίοι διαβεβαιώνουν ότι όλα θα γίνουν όπως πρέπει· μάλιστα έχει δοθεί διαταγή οι ταραχοποιοί «Νουστράνιδες», δηλαδή οι Χριστιανοί, να συλλαμβάνονται και να οδηγούνται στη φυλακή<sup>905</sup>.

Οι δύο άνδρες καγχάζουν ειρωνικά στην ανάγνωση της επιστολής του Έλληνα Πρόξενου ο οποίος δηλώνει ότι θα προσπαθήσει με κάθε δύναμη να καταστείλει την οργή του λαού και να αποδείξει σαφέστατα «την αθωότητα των Ισραηλιτών<sup>906</sup>». Για τη Μαρία Μηχανίδου αυτοί οι δημόσιοι λειτουργοί έχουν καταστεί υποχείρια των Εβραίων και των συμφερόντων τους. Η συγγραφέας σχολιάζει την παντοδυναμία του «εβραϊκού χρυσού» ο οποίος εξαγοράζει συνειδήσεις, προσφέροντας έτσι την πολυπόθητη προστασία και κάλυψη των τρομερών τους εγκλημάτων.

---

<sup>902</sup>Βλ. Taguieff, Pierre-André. Ο μύθος των «Σοφών της Σιών». Αθήνα: Πόλις, 2006, σ. 14.

<sup>903</sup>Βλ. Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις. ό.π. Γ' Πράξη, 5<sup>η</sup> Σκηνή σ. 28.

<sup>904</sup>Βλ. ό.π. Γ' Πράξη, 6<sup>η</sup> Σκηνή σσ. 29-30.

<sup>905</sup>Βλ. ό.π. Γ' Πράξη, 7<sup>η</sup> Σκηνή σ. 30.

<sup>906</sup>Βλ. ό.π. Γ' Πράξη, 8<sup>η</sup> Σκηνή σ. 31.



**Μενάς:** [...] (Αποπερατών την ανάγνωσιν ανακαγχάζει χα χα χα!) Ως μαγική ράβδος ηλέκτρισεν άπαντας το χρυσίον μας.

**Αβραμικός:** (Ανακαγχάζων και ούτος) Τι κούφοι<sup>907</sup>!

Δύο είναι τα μέσα -και αυτό είναι κάτι το οποίο επαναλαμβάνει συνεχώς η Μηχανίδου- τα οποία μεταχειρίζονται οι παιδοκτόνοι Εβραίοι: η ευφυής υποκρισία τους (να παριστάνουν τα δήθεν αθώα θύματα συκοφαντίας) και βέβαια το άφθονο χρήμα που ξοδεύουν για να δωροδοκήσουν τους αρμόδιους. Δυστυχώς τα μέσα αυτά δεν είναι επαρκή για να προστατευτούν από τη δίκαιη οργή του λαού, αφού οι απλοί άνθρωποι γνωρίζουν πολύ καλά ότι αφενός ανάμεσα σε αυτούς αναζητούν τα θύματά τους και αφετέρου ότι ο Νόμος δεν είναι με το μέρος τους.

Η δοξασία της συνωμοσίας σύμφωνα με το εβραϊκό σχέδιο για μελλοντική κυριαρχία στον κόσμο, συμπληρώνεται από μια σημαντική λεπτομέρεια: τη λυσσαλέα διάθεση για εκδίκηση εκ μέρους των Εβραίων για τις διώξεις που -δικαίως σύμφωνα με τη Μηχανίδου- έχουν υποστεί ανά τους αιώνες.

**Αβραμικός:** [...] δεν θα παρέλθη πολύς χρόνος και ο Κύριος θα παραδώση εις τας χείρας ημών όλα έθνη, και τότε., Ω τότε θα ανταποδώσωμεν εις αυτά τα χιλιαπλάσια μαρτυρία αφ'όσα υπέστη στην εξ αυτών το ημετέρον έθνος [...] <sup>908</sup>.

Η εβραϊκή κυριαρχία δεν θα επιτευχθεί μόνο μέσω της οικονομικής παντοδυναμίας τους, αλλά και μέσω των μικτών γάμων. Η Μαρία Μηχανίδου, «κρούοντας τον κώδωνα του κινδύνου», κάνει λόγο για την «εβραιοποίηση» του πληθυσμού της Ευρώπης, την «αιμομιξία» όπως την αποκαλεί, αναφερόμενη στην «μίξη του αίματος» Εβραίων και Χριστιανών. Φυσικά όπως κάθε υποστηρικτής ρατσιστικών θεωριών «που σέβεται τον εαυτό του» συνδέει βιολογικά χαρακτηριστικά με συμπεριφορές, ακόμη και

---

<sup>907</sup>Βλ. Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις. ό.π. Γ' Πράξη, 8<sup>η</sup> Σκηνή σ. 31.

<sup>908</sup>Βλ. ό.π. σ. 32.

με την έννοια της εθνικής συνείδησης. Η Μηχανίδου -στην οποία τελικά αρέσει τόσο πολύ να αναφέρεται στο αίμα- μέσα στον αντισημιτικό παροξυσμό της μας πληροφορεί ότι υπάρχει και «χριστιανικό αίμα» σε αντιδιαστολή με εκείνο των Εβραίων, εκλαμβάνοντας έτσι τη θρησκεία ως βιολογικό χαρακτηριστικό.

**Μενάς:** [...] αναμφίβολως θα εύρωμεν ότι πλησιάζομεν να είμεθα ισάριθμοι με τα άλλα έθνη διότι εις όλα τα ευρωπαϊκά κράτη, όπου το εβραϊκό στοιχείο πλεονάζει, ολίγαι μητέρες Χριστιαναί εγέννησαν και γεννούν υιούς και θυγατέρες με γνήσιον χριστιανικόν αίμα [...] Οποίους αγλαούς καρπούς θα επιφέρη εις ημάς, και οίαν καταστροφήν εις τους Ναζωραίους η αιμομιξία αύτη [...] διότι τις τούτων, έχων αίμα εβραϊκό εις τας φλέβας του, δεν θα εμφορήται υπό εβραϊκού αισθήματος<sup>909</sup>; [...]

Η Μηχανίδου επιδίδεται σε μια προσπάθεια ανάλυσης της παγκόσμιας οικονομίας, παρουσιάζοντας τους Εβραίους ως κοσμοκράτορες σε οικονομικό επίπεδο, καθώς κυριαρχούν τόσο στο εμπόριο, όσο και στη βιομηχανία. Επιπλέον οι κυβερνήσεις παγκοσμίως είναι καταχρεωμένες στο εβραϊκό κεφάλαιο. «Απαντα τα μωρά ταύτα έθνη<sup>910</sup>» οδεύουν προς την κατάρρευση, αφού αντί να στηρίζουν την οικονομία δαπανούν τεράστια ποσά σε στρατιωτικούς εξοπλισμούς. Η μεταξύ τους διχόνοια αποτελεί μέγιστη βοήθεια στα εβραϊκά συμφέροντα, αφού οι Εβραίοι ζουν «εν αδελφική ομονοία, ενώ ούτοι τρώγονται ως κύνες, καθώς τώνοντι είναι κύνες<sup>911</sup>». Η ολοκληρωτική τους υποταγή και εξάρτηση είναι μια απολύτως προδιαγεγραμμένη πορεία.

Η συγγραφέας αναλύει την ιδιαίτερα πλεονεκτική θέση που έχουν οι Εβραίοι στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, ιδίως σε σχέση με το παρελθόν. Η δύναμη που έχουν αποκτήσει τους είναι πλέον τέτοια, ώστε η χώρα κάλλιστα

---

<sup>909</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Γ' Πράξη, 8<sup>η</sup> Σκηνή σσ. 32-33.

<sup>910</sup>Βλ. ό.π. σ. 33.

<sup>911</sup>Βλ. ό.π. σ. 34.

θα αποτελέσει ορμητήριο των κατακτήσεών τους. Το παράδειγμα της Ιερουσαλήμ των Βαλκανίων, της Θεσσαλονίκης αποτελεί απόδειξη της τεράστιας επιρροής που έχουν αποκτήσει, αφού στην πόλη όχι μόνο κανείς δεν τολμά να τους αντισταθεί, αλλά επιπλέον οι Οθωμανοί υποχωρούν σε όλες τις απαιτήσεις τους.

**Αβραμικός:** [...] προ πενήντα ετών μάλιστα εις τοιούτον βαθμόν είμεθα περιφρονημένοι, και μάλιστα εις την Ανατολήν και εις άπασαν την Τουρκίαν, ώστε [...] παντού και πάντοτε μας απεκάλουν με το υβριστικόν επίθετον τσιφούτηδες και γιαχουντήδες [...] νυν όμως η θέσις μας και η υπόληψις ημών διαφέρει πάρα πολύ, αφού και εις αυτήν την Τουρκίαν έχομεν επιρροήν, και εξ αυτής μάλιστα θα αρχίσομεν τας κατακτήσεις ημών· από σήμερον είμεθα εμέσως κάτοχοι της Θεσσαλονίκης<sup>912</sup>.

Η Αγγλία, σε αντίθεση με την «αλαζονική Ρωσία», αποτελεί μια ιδιαίτερα ευχάριστη περίπτωση εβραϊκής κυριαρχίας, αφού εκεί, όπως σχολιάζει με ικανοποίηση ο Ραβίνος, «μετά μεγίστης ευχαριστήσεως παρατηρούμεν τιτλούχους, παρασημοστολίστους, λόρδους, βουλευτάς, βαρώνους, μαρκησίους και λοιπά, αφού και πρωθυπουργός ο ημέτερος Βηκονσφήλδ<sup>913</sup>».

Οι Εβραίοι της Μηχανίδου δεν είναι μόνο εκδικητικοί, αλλά επιπλέον υπέρμετρα φιλόδοξοι, ύπουλοι και αλαζόνες. Ονειρεύονται «κατακτήσεις» και επιβολή σε όλα τα έθνη του κόσμου, αλλά αυτό θα γίνει σταδιακά και χωρίς να προκαλέσει αντιδράσεις. Τα μέσα με τα οποία θα το πετύχουν -το επαναλαμβάνει συνεχώς- είναι ο πλούτος, η ευφυΐα και η υποκρισία τους.

Οι συνωμότες Εβραίοι της ιστορίας μας έχουν δύο ισχυρούς συμμάχους πέρα από τις αρμόδιες Αρχές: τους αριστοκράτες και τους

---

<sup>912</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Γ' Πράξη, 8<sup>η</sup> Σκηνή σ. 34.

<sup>913</sup>Βλ. ό.π. σ. 35. Όσον αφορά τον Βηκονσφήλδ: πρόκειται για τον εβραϊκής καταγωγής Βρετανό πολιτικό Μπέντζαμιν Ντισραέλι (Benjamin Disraeli, earl of Beaconsfield, Viscount Hughenden of Hughenden, 1804-1881) ο οποίος διατέλεσε δύο φορές πρωθυπουργός (1868, 1874-80).

Βλ. <https://www.britannica.com/biography/Benjamin-Disraeli>

δημοσιογράφους οι οποίοι δεν πιστεύουν ότι οι Εβραίοι τελούν ανθρωποθυσίες. Μάλιστα ο βαθύπλουτος Μενάς θα οργανώσει ένα μεγαλοπρεπές συμπόσιο για να τους ευχαριστήσει, αλλά και για να διασκεδάσει κάθε υποψία. Οι δημοσιογράφοι οι οποίοι είναι «κενόδοξοι και μάταιοι<sup>914</sup>» θα κολακευτούν από την πρόσκληση, οπότε θα γράψουν ακόμη μια φορά -όπως συνηθίζουν άλλωστε- άρθρα με τα οποία θα υπερασπιστούν τους Εβραίους της Αλεξάνδρειας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί εκείνος ο οποίος «όστις εδημοσίευσεν το φλογερόν εκείνο άρθρον κατά των ομοθρήσκων του, εκθειάζων τας αρετάς ημών<sup>915</sup>».

Στην 1<sup>η</sup> Σκηνή της Δ' Πράξης η συγγραφέας -μέσα από τον διάλογο δύο απλών πολιτών, δύο φτωχών Ελλήνων της Αλεξάνδρειας, του Άργου και Πυθία- ασκεί αυστηρή κριτική στη διαφθορά που επικρατεί στο ελληνικό Προξενείο, το οποίο «καθίσταται [...] από του Προξένου ως του τελευταίου υπαλλήλου λησταιρχείον<sup>916</sup>. [...]»

Ο δημοσιογράφος Πήγασος στην 2<sup>η</sup> Σκηνή ανακοινώνει με ενθουσιασμό την προσάρτηση της Θεσσαλίας και Ηπείρου στο ελληνικό κράτος και πληροφορεί πως το εβραϊκό ιερατείο θα τελέσει δοξολογία «προς ευημερίαν και πρόοδον του Ελληνικού Έθνους, και την μακροβιότητα του αξιοτίμου Προξένου ημών και των εν Αλεξανδρεία αριστοκρατών», για να ευχαριστήσουν τις προξενικές Αρχές που συνέλαβαν τους «τόσον βαναύσους ταραξίας» που επιτίθονταν κατά των Ισραηλιτών<sup>917</sup>. Ακολουθεί λογομαχία του δημοσιογράφου και των αριστοκρατών Μίδα, Πολύφημου και Μαρσούα με τον Άργο και τον Πυθία. Οι αριστοκράτες υπερασπίζονται τον δημοσιογράφο και κατηγορούν τον «Ελληνικόν όχλον», αλλά και εκείνους -σε όλα τα έθνη- οι οποίοι πιστεύουν στην ανόητη πρόληψη της ανθρωποθυσίας.

---

<sup>914</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Γ' Πράξη, 8<sup>η</sup> Σκηνή σ. 37. Η Μηχανίδου βρίσκει την ευκαιρία να «εκδικηθεί» τους δημοσιογράφους οι οποίοι την αντιμετώπιζαν με σκωπτική διάθεση.

<sup>915</sup>Βλ. ό.π.

<sup>916</sup>Βλ. ό.π. Δ' Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή σ. 41.

<sup>917</sup>Βλ. ό.π. Δ' Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή σ. 53.

Εξαίρεση βέβαια αποτελούν μόνο «οι εγγράμματοι και οι αριστοκράτες και τινες ολιγάριθμοι διαφόρων τάξεων, ουχί μόνον δεν πιστεύουν αλλ' ούτε να ακούσωσιν ανέχονται μιαν τοιαύτην αποτρόπαιον πράξιν<sup>918</sup>».

Το έργο ολοκληρώνεται με ελληνοεβραϊκό συμπόσιο, στο αρχοντικό του Μενά Εφέντη· από ελληνικής πλευράς λαμβάνουν μέρος όλοι οι εμπλεκόμενοι στην υπόθεση, δηλαδή ο Πρόξενος, ο Υποπρόξενος, ο Αρχίατρος, οι δημοσιογράφοι, οι προαναφερθέντες αριστοκράτες, καθώς και ορισμένες κυρίες -Χριστιανές και Εβραίες- οι οποίες ανήκουν στην αριστοκρατική τάξη.

Ο Μενάς Εφέντης ανακοινώνει την πρωτοβουλία του βαρόνου Ρότσιλντ να αγοράσει το Βυζάντιο, πληρώνοντας μάλιστα «όσα εκατομμύρια απαιτήσει η Τουρκία» με σκοπό να το παραχωρήσει στην Ελλάδα. Στην απάντηση που δόθηκε εκ μέρους της Ελλάδας ότι δηλαδή, «επιθυμεί διά της σπάθης να καταστή κυρίαρχος του Βυζαντίου» ο βαρόνος Ρότσιλντ πρότεινε να αναλάβει εξ ολοκλήρου τα έξοδα του πολέμου. Ακολούθησαν εκδηλώσεις ενθουσιασμού και επευφημίες προς τιμήν «της μεγαλοδωρίας το ευγενεστάτου βαρόνου<sup>919</sup>». Η συγγραφέας αναφέρεται στο μέλος της Βουλής των Λόρδων Βαρόνο Ναθαναήλ Ρότσιλντ ο οποίος επισκέφτηκε την πρωτεύουσα στις αρχές του 1891· μάλιστα, δόθηκε προς τιμήν του δεξίωση στο Μέγαρο Ανδρέα Συγγρού. Όπως επισημαίνει ο Φίλιππος Κάραμποτ «με δεδομένη τη μόνιμη δανειοληπτική ανάγκη της χώρας, οι συχνές επισκέψεις

---

<sup>918</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Δ' Πράξη, 3<sup>η</sup> Σκηνή σ. 56. Η Μηχανίδου εκτός από τους αριστοκράτες και τους δημοσιογράφους, στηλιτεύει -αποτελεί προσφιλές της θέμα εξάλλου- και τους Ορθόδοξους ιεράρχες τους οποίους θεωρεί φιλοχρήματους και συνεπώς και υποταγμένους στη θέληση των Εβραίων!

**Πήγασος:** Ούτε εκ φανατισμού, ούτε εξ άλλης τινός αιτίας απουσιάζει η Α. Μακαριότης, αλλ' εκ μικράς αδιαθεσίας, αλλά δεν θα λείψη, λέγει, να κάμει δοξολογίαν ιδιαιτέρως με όλον το ιερατεϊον προς ευημερίαν του εβραϊκού γένους· αρκεί να στείλουν οι Εβραίοι τα έξοδα τη δοξολογίας εις την Α. Μακαριότητα [...]

**Μαρσύας:** Ω της αφιλοκερδείας του Μακαριωτάτου!

**Πήγασος:** Και της ανεξάντλητον ευσεβείας!

**Μίδας:** Τι αρετή!

Βλ. ό.π. σσ. 60-61.

<sup>919</sup>Βλ. ό.π. Ε' Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή σσ. 62-63.

μελών της τραπεζικής δυναστείας στην ελληνική πρωτεύουσα αποτελούσαν μέγιστο, και όχι μόνο πολιτικό, γεγονός<sup>920</sup>». Προφανώς το «ελληνοεβραϊκόν συμπόσιον», στο οποίο αναφέρεται η Μαρία Μηχανίδου αποτελεί παρωδιακή αναφορά στη χοροεσπερίδα η οποία αποτέλεσε μεγάλο κοσμικό γεγονός εκείνη τη χρονιά. Στη συγγραφέα προκαλούσε μάλλον απέχθεια να βλέπει την «αθηναϊκή καλή κοινωνία» να παρευρίσκεται σε μια εκδήλωση προς τιμήν ενός από τους βασικότερους εκπροσώπους του «παντοδύναμου εβραϊκού κεφαλαίου».

Η σημαντικότερη στιγμή της βραδιάς είναι η παρασημοφόρηση εκείνων που υπήρξαν προστάτες των «αδικουμένων Ισραηλιτών», αφού χωρίς αυτούς πολλές οικογένειες «θα εθρήνουν σήμερον απαρηγόρητα τον θάνατον προσφιλών μελών της οικογένειας αυτών». Με κάθε επισημότητα ο Ραβίνος και επιδίδει τα χρυσά και στολισμένα με διαμάντια παράσημα και υπόσχεται ότι στο μέλλον η ανταμοιβή θα είναι πολύ μεγαλύτερη για τους «προστάτες» των Εβραίων<sup>921</sup>.

Στην 2<sup>η</sup> και τελευταία Σκηνή της Ε΄ Πράξης ο Ραβίνος προβαίνει σε γελοιοποίηση των παρευρισκομένων Ελλήνων «λαμβάνων την χείρα του κ. Προξένου και σύρων τον χορόν άδει άσμα εβραϊκόν, ποιών διάφορα ειρωνικά και αστεία ακκίσματα<sup>922</sup>». Η ομήγυρις επαναλαμβάνει τους στίχους του τραγουδιού ακόμα και όταν είναι ιδιαίτερα προσβλητικοί. Ορισμένοι μόνο, οι οποίοι δυσανασχετούν, διαμαρτύρονται και αποχωρούν. Μόνο μια από τις κυρίες της αριστοκρατίας που ονομάζεται Θέμις<sup>923</sup> -προσωποποίηση του αισθήματος Δικαίου και της αλήθειας, αλλά και γιατί όχι το alter ego της Μαρίας Μηχανίδου- υψώνει το ανάστημά της και εκφράζει με θάρρος την απέχθειά της.

---

<sup>920</sup>Βλ. Κάραμποτ, Φίλιππος. "Μικρές ιστορίες με άρωμα νεωτερικότητας (1890-93)" ό.π. σ. 119.

<sup>921</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Ε΄ Πράξη, 1<sup>η</sup> Σκηνή σ. 69.

<sup>922</sup>Βλ. σ. 71.

<sup>923</sup>Η Θέμις έχει δεχτεί ειρωνικά σχόλια για τις απόψεις της από τις υπόλοιπες κυρίες και σχολιάζει με πικρία πως «η πτωχή Θέμις, ουδέποτε ευρίσκει δίκαιο εις τον αιώνα μας, αλλά παντού και πάντοτε άδικον...». Βλ. ό.π. σ. 65.

**Αβραμικός** (στρέφω το πρόσωπον προς αυτούς): *Βανταταβαράδες, βανταταβαράδες, φτου στα μούτρα σας μασκαράδες.*

**Αριστοκράται:** *Βανταταβαράδες, βανταταβαράδες, φτου στα μούτρα σας μασκαράδες.*

**Αβραμικός** (μειδιών ειρωνικώς προς άπαντας): *Δεν είναι αστείο αι; γελάχα... χα... χα...*

**Αριστοκράται** (τινές ευθύμως) : *Μάλιστα, σεβασμιώτατε, αστειότατον, εξακολούθησατε παρακαλούμεν (άλλοι δε εκ των Ελλήνων Κυρίαί και Κύριοι, παραιτούνται του χορού δυσηρεστημένοι και απέρχονται λάθρα του συμποσίου).*

**Θέμις** (απερχόμενη προς άπαντας): *Ημείς οι Έλληνες ουδέν παρατηρούμεν πέραν της ρινός ημών, ενώ οι Εβραίοι μας χλευάζουν, μας πτύουν, μάς παρασημοφορούν με τοιαύτα παράσημα, εν τούτοις ούτοι εξακολουθούν χορεύοντες μετ' άκρας ευθυμίας.*

(επιδεικνύουσα τους μείναντας αριστοκράτας)<sup>924</sup>.

Στην *Ανθρωποθυσίαν παρά τοις Ιουδαίοις* η συγγραφέας υιοθετεί και αναπαράγει τη στερεοτυπική εικόνα του Εβραίου, όπως διαμορφώθηκε στη Δύση· πρόκειται για τον «αιμοδιψή Εβραίο» και για τον «Εβραίο συνωμότη/κυρίαρχο»<sup>925</sup>. Η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου επισημαίνει ότι η Μηχανίδου εστιάζει στη συκοφαντία του αίματος, η οποία -εκτός από θρύλο με καταγωγή από την περίοδο του Μεσαίωνα- αποτελεί και «λογοτεχνικό θέμα παλιό και διαδεδομένο, το οποίο, επιπροσθέτως, είχε γίνει ξανά επίκαιρο<sup>926</sup>».

Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι τονίζει ιδιαίτερα την υποκρισία με την οποία δρουν οι Εβραίοι, καταφέροντας έτσι να αποκρύψουν τις πραγματικές τους προθέσεις. Αυτό είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά

---

<sup>924</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*. ό.π. Ε' Πράξη, 2<sup>η</sup> Σκηνή σ. 72.

<sup>925</sup>Ο Pierre-André Taguieff επισημαίνει πως πρόκειται για «τα δύο αντιεβραϊκά στερεότυπα τα οποία μας έρχονται από μακριά, από τη μεσαιωνική δαιμονολογία -δύο στερεότυπες κατηγορίες- που έγιναν λαϊκή παράδοση και ανακυκλώθηκαν αμέτρητες φορές στη νεότερη εποχή. [...]». Βλ. Taguieff, Pierre-André. ό.π. σ. 13.

<sup>926</sup>Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Διά τον φόβον των Ιουδαίων" [...]» ό.π. σ. 32.

της δαιμονοποιητικής και ενοχοποιητικής αναπαράστασής τους, γράφει ο Taguieff: «το να είσαι Εβραίος σημαίνει να κρύβεσαι πίσω από ένα πρόσωπο, να φοράς μάσκα ή να ενεργείς συγκεκαλυμμένα [...] η ικανότητα απόκρυψης της πραγματικής του ταυτότητας είναι στοιχείο της φύσης του Εβραίου, όπως τον φαντάζεται ο αντιεβραίος, μέσα στην ανησυχία ή την αγωνία του<sup>927</sup>». Έχοντας εναρμονιστεί πλήρως με το αντισημιτικό κλίμα της εποχής, υιοθετώντας τα διδάγματα των κυριότερων εκπροσώπων του αντισημιτισμού, παραθέτει «δεδομένα και στατιστικά στοιχεία» τα οποία αποτελούν «αδιάψευστη απόδειξη» των όσων υποστηρίζει. Αναφερόμενη στην οικονομική κυριαρχία των Εβραίων στον σύγχρονο κόσμο, παρουσιάζει και μια νέα απειλητική διάσταση του Εβραίου, καθώς -όπως επισημαίνει ο Φίλιππος Κάραμποτ- «στη διαχρονική υπόσταση του θεοκτόνου, αιμοπότη, τοκογλύφου Εβραίου της προβιομηχανικής εποχής προστίθεται και εκείνη του αντεθνικού οικονομικού αντίπαλου<sup>928</sup>». Στα πλαίσια του αντιεβραϊκού της ζήλου, γράφει ένα έργο το οποίο ξεκινά ως δράμα με τον τραγικό θάνατο ενός μικρού παιδιού, το οποίο χρησιμοποιείται ως σφάγιο στην «εβραϊκή ανθρωποθυσία» και τελειώνει ως «κωμωδία», με ένα συμπόσιο στο οποίο «τα αιμοβόρα τούτα ανθρωπόμορφα θηρία<sup>929</sup>» διασκεδάζουν μαζί με τους Έλληνες προδότες συνεργάτες και υποστηρικτές τους, αλλά και με εκείνους τους οποίους έχουν καταφέρει να χειραγωγήσουν, πείθοντας έτσι για την αθωότητά τους.

---

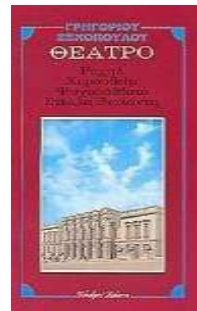
<sup>927</sup>Βλ. Taguieff, Pierre-Andr .  .π. σ. 15.

<sup>928</sup>Βλ. Κάραμποτ, Φίλιππος. "Περί αλλόθρησκων Εβραίων και ετερόδοξων Ευαγγελικών πολιτών στο ελληνικό κράτος τον 19<sup>ο</sup> αιώνα." στο *Αθέατες  ψεις της Ιστορίας. Κείμενα αφιερωμένα στον Γιάνη Γιανουλόπουλο*. Αθήνα: Ασίνη, 2012, σ. 226.

<sup>929</sup>Βλ. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις*.  .π. σ. στ'.



Τα «Εβραϊκά» του 1891 στο ρομαντικό δράμα *Ραχήλ*  
(και στο μυθιστόρημα *Μεγάλη Περιπέτεια*)  
του Γρηγορίου Ξενόπουλου



Πηγή φωτογραφιών:

[http://www.biblionet.gr/author/4018/Ξενοπουλος\\_Γρηγόριος\\_1867-1951](http://www.biblionet.gr/author/4018/Ξενοπουλος_Γρηγόριος_1867-1951)

[http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images\\_View/THP.53.07.jpg](http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/THP.53.07.jpg)

## Τα «Εβραϊκά» του 1891 στο ρομαντικό δράμα *Ραχήλ*, (και στο μυθιστόρημα *Μεγάλη Περιπέτεια*<sup>930</sup>) του Γρηγορίου Ξενόπουλου

Ο Ξενόπουλος δεν μας έχει δώσει Εβραίους σε πρωταγωνιστικό ρόλο<sup>931</sup> σε άλλα έργα του, και αυτός είναι γενικά ο κανόνας στην ελληνική λογοτεχνία. Εξαιρέση αποτελούν τα έργα *Ραχήλ* του και *Μεγάλη Περιπέτεια*, τα οποία «παρουσιάζουν ξεχωριστό ενδιαφέρον λόγω της πολυπλοκότητας στο χειρισμό της λογοτεχνικής εικόνας του Εβραίου μεταξύ στερεότυπου και λογοτεχνικού χαρακτήρα<sup>932</sup>».

Τη *Ραχήλ*<sup>933</sup> ανέβασε το 1909 ο θίασος της μεγάλης πρωταγωνίστριας της εποχής, της Κυβέλης Ανδριανού<sup>934</sup>. Την ίδια χρονιά είχε προηγηθεί -και

---

<sup>930</sup>Μια σύντομη εκδοχή του συγκεκριμένου άρθρου, με θεματικό άξονα τη σύγκριση ανάμεσα στις δύο γυναικείες πρωταγωνιστικές μορφές -στο θεατρικό έργο και στο μυθιστόρημα- έχει δημοσιευθεί σε αφιέρωμα του περιοδικού *Οδός Πανός* στον Γρηγόριο Ξενόπουλο. Βλ. Αλεβίζος, Διονύσης. "Γρηγόριος Ξενόπουλος: Από τη *Ραχήλ* στη *Μεγάλη Περιπέτεια*. Η μορφή της νεαρής Εβραίας στα δύο έργα." *Οδός Πανός*. 178 (2018): 136-41.

<sup>931</sup>Όσον αφορά τα πρόσωπα του έργου, πέρα από την ομώνυμη ηρωίδα, άλλοι χαρακτήρες εβραϊκού θρησκευματος είναι ο πατέρας της Σαμουήλ Χάρης Τεδέσκος, τα αδέρφια της Δαβίδ και Αλέξανδρος, οι υπηρέτες του σπιτιού Αβραμής και Μανασής. Στο υπηρετικό προσωπικό του σπιτιού συμπεριλαμβάνεται και η -προφανώς Εβραία- Ρεβέκκα, η οποία όμως δεν εμφανίζεται στη σκηνή. Χριστιανοί είναι ο αγαπημένος της Ραχήλ, Κάρολος Δεσύλας, η μητέρα του, καθώς και η Αρετή, υπηρέτρια στην οικογένεια Δεσύλα.

Ο Ηλίας Τουμασάτος εντάσσει τα πρόσωπα αυτά στα παγιωμένα «διπολικά σχήματα», συνήθη στο αστικό δράμα: Η Ραχήλ και ο Κάρολος αποτελούν το ζεύγος των *innamorati*, ο Σαμουήλ Τεδέσκος και η κα Δεσύλα είναι οι *γονείς*, ενώ οι τρεις υπηρέτες, οι *servi* -Αρετή, Αβραμής και Μανασής- αποτελούν ένα «ιδιότυπο "ζευγάρι"». Τέλος οι τόσο διαφορετικοί μεταξύ τους Δαβίδ και Αλέξανδρος «εκφράζουν δυο πόλους της εβραϊκής κοινότητας της εποχής». Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. ό.π. σσ. 492-498.

<sup>932</sup>Βλ. Αμιλήτου, Ευτυχία. σ. 424.

<sup>933</sup>Ο συγγραφέας θεωρεί ότι η *Ραχήλ* (καθώς και τα έργα του *Ψυχοσάβατο*, *Το ανθρώπινο*, *Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραϊνας*) είναι ό,τι καλύτερο έχει γράψει για το θέατρο. Τα χαρακτηρίζει μεν έργα βαριά και απρόσιτα, αλλά πιστεύει πως είναι πολύ μπροστά από την εποχή τους γι' αυτό και δεν έτυχαν της αντιμετώπισης που τους άξιζε. Βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος. "Γύρω από τις επαναλήψεις παλιών έργων." *Νέα Εστία* 35. 405 (1944), σ. 378.

Ο Ηλίας Βουτιεριδής έχει διατυπώσει την άποψη ότι η *Ραχήλ* αποτελεί παράδειγμα ξενικής μίμησης, και ειδικότερα του γαλλικού θεάτρου στο οποίο -περίπου δύο χρόνια πριν από τη συγγραφή της- ήταν της μόδας τα έργα των οποίων η υπόθεση ήταν σχετική με τους Εβραίους. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Το "εύοσμον μυριάνθεμον" του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο.», στο *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2003, σ. 407 και σημ. 773.

μάλιστα με πολύ μεγάλη επιτυχία- το ανέβασμα της Στέλλας Βιολάντη, στη Νέα Σκηνή από το θίασο της ανερχόμενης τότε Μαρίκας Κοτοπούλη. Οι παραστάσεις αυτές με τις δύο σπουδαίες ηθοποιούς αποτελούν την απαρχή των μεγάλων επιτυχιών του Ξενόπουλου και της καθιέρωσής του ως ενός από τους πιο σημαντικούς νεοέλληνες θεατρικούς συγγραφείς. Η θεατρική του πορεία ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στάθηκε ιδιαίτερα αξιόλογη τόσο σε συγγραφή, όσο και σε παραγωγές θεατρικών έργων<sup>935</sup>. Ο ρόλος της Ραχήλ γράφτηκε για την Κυβέλη η οποία θορυβημένη από την πολύ μεγάλη επιτυχία της Κοτοπούλη με τη Στέλλα Βιολάντη ζήτησε από τον Ξενόπουλο έναν εξίσου σημαντικό ρόλο. Ο Ξενόπουλος θα της προσφέρει τη Ραχήλ. Στην ουσία, ο ρόλος θα γραφτεί στα μέτρα της Κυβέλης<sup>936</sup>, αλλά το έργο δεν θα γνωρίσει το θρίαμβο της Στέλλας Βιολάντη. Η Ραχήλ -εξαιτίας της υποδοχής της από το κοινό και την κριτική<sup>937</sup>- ανήκει στα λιγότερο γνωστά έργα του συγγραφέα.

Ο Ξενόπουλος στην έκδοση του έργου του σημείωνε: «η υπόθεση αυτού του έργου στηρίζεται σ' έν' απλό θρύλο, το πλαίσιο του όμως είναι ιστορικό, βλ. το Βιβλίο του Φρειδ. Καρρέρ: *Ιουδαϊσμός και Χριστιανισμός και τα εν Ζακύνθω συμβάντα κατά την Μεγάλην Παρασκευήν, εν Ζακύνθω, 1892*<sup>938</sup>». Η δράση του έργου τοποθετείται στη Ζάκυνθο, το 1891 τη στιγμή που εξελίσσονται τα «Εβραϊκά» (βιαιοπραγίες εναντίον των Ελλήνων Εβραίων, με αφορμή τη δολοφονία ενός κοριτσιού στην Κέρκυρα) και αφορά

---

<sup>934</sup>Βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 1984, σσ. 431-2.

<sup>935</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. ό.π. σσ. 372-3.

<sup>936</sup>Η Κυβέλη Ανδριανού από το 1909 (Ραχήλ) ως και το 1925 θα ερμηνεύσει δέκα περίπου ηρωίδες στα εξής έργα του Ξενόπουλου: *Ο πειρασμός, Ψυχοσάββατο, Χερουβείμ, Μονάκριβη, Το ζευγάρι, Ο έρωσ θριαμβεύει, Πεπρωμένα, Μαριτάνα, Η τρίμορφη γυναίκα, Η δίκη του Θανάση*. Βλ. Μουσμότης, Διονύσης Ν. *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1901-1915*. τ. Β' 1901-1915. Αθήνα: Μπάστας, 1999, σ. 134.

<sup>937</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*. ό.π. σσ. 431-432. Έχει γραφτεί πως «οι κριτικοί είχαν κατακρεουργήσει τη Ραχήλ». Βλ. Λάσκαρης, Νικ. Ι. "Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών." *Νέα Εστία*. 281 (1938), σ. 1177.

<sup>938</sup>Βλ. Βαφειάδη, Έφη. ό.π. σσ. 7-8.

την ιστορία αγάπης ανάμεσα σε μία νεαρή Εβραία και έναν Χριστιανό. Και οι δύο νέοι ανήκουν σε ευκατάστατες, αστικές οικογένειες, οι οποίες μάλιστα διατηρούν μεταξύ τους σχέσεις καλής γειτονίας. Η Ραχήλ και η πλούσια οικογένειά της κατοικούν εκτός του γκέτο. Μόνη λοιπόν διαφορά με την οικογένεια του αγαπημένου Κάρολου της είναι η θρησκεία, και όχι η κοινωνική τάξη ή η οικονομική επιφάνεια. Η μητέρα του, Κάρολου δεν είναι ευχαριστημένη για αυτή σχέση, αλλά δεν παραβλέπει την εξαιρετική οικονομική κατάσταση της εβραϊκής οικογένειας. Εύχεται μόνο η νεαρή και πλούσια Ραχήλ να ήταν Χριστιανή. Όπως επισημαίνει ο Ηλίας Τουμασάτος ο Ξενόπουλος «δεν θα μπορούσε να στήσει την ημι-απαγορευμένη αγάπη ανάμεσα σ' ένα ζακυνθινό αστό και μια Εβραιοπούλα του Γέτου – το ταξικό δίλημμα (ίδιον της αστικής σύγχρονης κοινωνίας) θα αναμειγνυόταν με το θρησκευτικό φανατισμό και ενδεχομένως θα υπερίσχυε σε σχέση μ' εκείνον<sup>939</sup>».

Ο έρωτας των δύο νέων προκαλεί ιδιαίτερα αρνητικές αντιδράσεις εξαιτίας των γεγονότων που εκτυλίσσονται στη Ζάκυνθο. Η ανατροπή δεν οφείλεται στη βούληση και στις πράξεις των χαρακτήρων του έργου, αλλά σε εξωτερικούς παράγοντες, στην Ιστορία που εισβάλλει βίαια στη μεγαλοαστική κατοικία της εβραϊκής οικογένειας των Τεντέσκων. Τραγική κατάληξη ο ακούσιος φόνος της Ραχήλ από το χέρι του αδελφού της, Δαβίδ. Η δραματική ιστορία αγάπης ανάμεσα στους δύο νέους αποτελεί τον βασικό πυρήνα του έργου, καθώς «ο δεσμός της Εβραίας Ραχήλ με τον Χριστιανό Κάρολο είναι το κύριο ζητούμενο στο έργο. Οι θρησκευτικές διαμάχες, που προκύπτουν ως κοινωνικό υπόβαθρο έρχονται να υποβοηθήσουν το κύριο θέμα και να καθορίσουν τις συγκρούσεις ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους<sup>940</sup>».

---

<sup>939</sup>Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. ό.π. σ. 509.

<sup>940</sup>Βλ. Μυλωνά, Τερέζα. *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*. Αθήνα, 2003. (Διδακτορική Διατριβή.), σ. 93.

Πολλά από τα διηγήματα ή τα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου πήραν τη μορφή θεατρικού έργου<sup>941</sup>. Όμως, στην περίπτωση συγγραφής της *Μεγάλης περιπέτειας* ο Ξενόπουλος ακολούθησε την αντίστροφη πορεία. Τριάντα περίπου χρόνια μετά τη *Ραχήλ* θα γεννηθεί το μυθιστόρημα, που θα δημοσιευθεί σε συνέχειες στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* και επαναλαμβάνει το μοτίβο του Χριστιανού που είναι ερωτευμένος με Εβραία, με την ιστορία να διαδραματίζεται, επίσης, κατά τη διάρκεια των αντισημιτικών διώξεων του 1891 σε Κέρκυρα και Ζάκυνθο<sup>942</sup>. Ο Γιάκομος Ραβάλης, νεαρός Ζακυνθινός έμπορος, γνωρίζει την εύπορη Εβραία, Έμμα. Η γνωριμία αυτή θα εξελιχθεί σ' έναν μεγάλο έρωτα. Η θρησκευτική μισαλλοδοξία το μίσος και οι διώξεις κατά των Εβραίων, οδηγούν σε εξαιρετικά δυσάρεστες καταστάσεις.

Οι Εβραίοι της Ζακύνθου οι οποίοι στα 1891 δεν ξεπερνούν τα 300 άτομα, αποτελούν μια ολιγάριθμη κοινότητα. Με την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα επήλθε και η εξίσωση των δικαιωμάτων των επτανήσιων Εβραίων -Ελλήνων πολιτών πλέον- με τους Έλληνες Χριστιανούς<sup>943</sup>.

«Ορίστε! συλλογίζοταν ο Γιάκομος [...]. Οι Εβραίοι πάνε και στρατιώτες. Σωστοί Έλληνες πολίτες. Τι διαφέρουν δηλαδή από μας; Μόνο κατά τη θρησκεία<sup>944</sup> [...]

«Αυτός ήταν ο τελευταίος διωγμός. Αλλ' από τότε είχαν περάσει εκατό χρόνια. Και σ' αυτό το διάστημα τα πράγματα άλλαξαν πολύ, κι είδαμε τι αρμονικά που ζούσαν στη Ζάκυνθο, προπάντων μετά την ένωση, οι Χριστιανοί με τους Εβραίους. Γι' αυτό δεν πίστευε κανένας πως τα κερκυραϊκά μπορούσε να έχουν αντίκτυπο κι εκεί<sup>945</sup>».

---

<sup>941</sup>Για παράδειγμα, από το διήγημα *Μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* (1903) προέκυψε το ομώνυμο θεατρικό έργο (1903), από τον *Κόκκινο βράχο* (1905) η *Φωτεινή Σάντρη* (1908) και από τον *Έρωτα Εσταυρωμένο* (1903) η *Στέλλα Βιολάντη* (1909). Βλ. ό.π. σσ. 142-143.

<sup>942</sup>Βλ. Βαφειάδη, Έφη. ό.π. σσ. 10-11.

<sup>943</sup>Βλ. Λιάτα, Ευτυχία Δ. ό.π. σσ. 48-49.

<sup>944</sup>Βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Μεγάλη περιπέτεια*. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 1984, σ. 45.

<sup>945</sup>Βλ. ό.π. σ. 235.

Ο Καρρέρ χαρακτηρίζει τους Εβραίους της Ζακύνθου εργατικούς και γι' αυτό γενικά σε ικανοποιητική οικονομική κατάσταση. Βεβαιώνει πως η συμβίωση των δύο κοινοτήτων είναι «εγκάρδιος και αδελφικωτάτη» και πως τα ήθη των Εβραίων του νησιού «έχουν ήπιον και προσηνή χαρακτήρα<sup>946</sup>». Την εικόνα αυτή υιοθετεί και ο Ξενόπουλος στη *Μεγάλη περιπέτεια*, αλλά δεν λείπουν όμως οι αναφορές σε αντισημιτικά στερεότυπα και συμπεριφορές:

«Ξορκισμένη να είναι η αλάδωτη<sup>947</sup>. [...] Αλλά είχε και κάτι άλλο ο Δαβίκος ο Λεβής που τον ξεχώριζε από τους Εβραίους: Δεν ήταν καθόλου τσιγκούνης<sup>948</sup>».

**Κάρολος:** *Μα τι λέτε; Επειδή πειράζουν στο δρόμο κανένα φτωχό Εβραίο οι μάγκες; Το κάνουν για παιχνίδι, για διασκέδαση...*<sup>949</sup>

Επίσης τονίζει πως οι αρμονικές σχέσεις αναπτύσσονται κυρίως ανάμεσα στα ευπορότερα στρώματα των Χριστιανών και της Εβραϊκής Κοινότητας του νησιού. Συνεπώς ο αντισημιτισμός παίρνει τη μορφή ενός κοινωνικού -κυρίως- ρατσισμού, ο οποίος στρέφεται ιδίως κατά των φτωχών Εβραίων:

---

<sup>946</sup>Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι οι ζακυνθινοί Εβραίοι -διαφορετικοί από τους ομόθρησκούς τους στην Κέρκυρα- είναι καθαρά ελληνικής καταγωγής. Αγαπούν ιδιαίτερα το νησί τους, γι' αυτό και σε περίπτωση απουσίας τους νοιώθουν πολύ έντονη νοσταλγία όπως όλοι οι ζακυνθινοί. Βλ. Καρρέρ, Φρειδερίκος. *Ιουδαϊσμός και Χριστιανισμός και τα εν Ζακύνθω συμβάντα κατά την Μεγάλην Παρασκευήν*. Ζάκυνθος: Τυπογραφείον «Ο Φώσκολος» Σ. Καψοκεφάλου, 1892, σσ. 174-175.

<http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/6/f/a/metadata-181-0000043.tkl>

Στην Κέρκυρα η Εβραϊκή παρουσία ενισχύθηκε με την άφιξη των Σεφαραδιτών στα τέλη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Προστέθηκαν στους ήδη υπάρχοντες Εβραίους εμπόρους, αλλά δεν αποτέλεσαν ποτέ την πλειοψηφία των εμπόρων, ούτε ξεπέρασαν αριθμητικά του Ιταλούς συναδέλφους τους που δραστηριοποιούνταν στο νησί. Αρκετά ισχνή υπήρξε η ανάμειξή τους στο άμεσο εμπόριο, καθώς ασχολούνταν περισσότερο είτε με το δανεισμό χρημάτων σε ιδιώτες (ακόμη και με τόκο 24%, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα), είτε με την προαγορά της αγροτικής παραγωγής της επόμενης χρονιάς. Μερικές φορές μάλιστα διευκόλυναν με δάνεια ακόμα και τις τοπικές βενετικές Αρχές. Βλ. Pagratis, Gerassimos D. "L' emporio di Corfu nel 16o secolo." *Mediterranean Chronicle* I (2011): 239-50.

[https://www.academia.edu/840401/G.\\_Pagratis\\_L\\_emporio\\_di\\_Corfu\\_nel\\_16o\\_secolo\\_Mediterranean\\_Chronicle\\_vol.\\_I\\_2011\\_pp.\\_239-250](https://www.academia.edu/840401/G._Pagratis_L_emporio_di_Corfu_nel_16o_secolo_Mediterranean_Chronicle_vol._I_2011_pp._239-250).

<sup>947</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π. σ. 15.

<sup>948</sup>Βλ. ό.π. σ. 27.

<sup>949</sup>Βλ. Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Θέατρο, Ραχήλ*. τ. 2. Αθήνα: Αφοί Βλάσση 1991. Πράξη Α', σ. 36.

«Άλλο είναι μια Οβριά του λαού, μια δούλα, κι άλλο μια αρχοντοπούλα της Οβριακής που πλένεται με μοσκοσάπουννο<sup>950</sup>.»

«Χριστιανοί και Εβραίοι από καλά σπίτια -όχι βέβαια από τον όχλο- ζούσαν αγαπημένοι. Εβραιοπούλες και Εβραιόπουλα φοιτούσαν σε σχολεία χριστιανικά, έπιαναν φιλίες με συμμαθήτριες και συμμαθητές τους<sup>951</sup> [...]»

«Κάπου - κάπου τίποτα παιδιά του λαού μπορεί να πειράζαν κανένα φτωχό Εβραίο, να τον φώναζαν «σκυλί, κουλούκι», να του έριχναν και καμιά πετρίτσα [...] Οι Εβραίοι της καλής τάξεως ήταν δεκτοί και σεβαστοί παντού<sup>952</sup>.»

Όσον αφορά το θεατρικό έργο *Ραχήλ* την -πολύ σημαντική δραματουργικά- στενή φιλική σχέση ανάμεσα στο εβραϊκό και στο χριστιανικό σπίτι προβάλλει ο Ξενόπουλος ήδη από την αρχή της Α' Σκηνής.

**Αβραμής:** [...] Γιατί μήπως το Δεσυλέικο και το Τεσκεδέικο δεν είναι σαν ένα σπίτι; [...] Εσείς Χριστιανοί, εμείς Οβραίοι. Ε, τι πα να πει; Έτσι ετύχαμε, έτσι μνέσκουμε<sup>953</sup>.

Τόσο ο Καρρέρ, όσο και ο Ξενόπουλος προσπαθούν να αμβλύνουν την αλγεινή εικόνα του αντισημιτισμού στη Ζάκυνθο. Ο Καρρέρ με το έργο του προσπαθεί να απαντήσει στον αθηναϊκό και ευρωπαϊκό Τύπο, ο οποίος κατηγορούσε τους Επτανήσιους για αντισημιτισμό<sup>954</sup>. Εντούτοις, μελετητές οι οποίοι εξετάζουν τις συνθήκες ζωής των Εβραίων στα Επτάνησα, αλλά και τις εναντίον τους διώξεις, από την εποχή της Ενετοκρατίας ως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, διαπιστώνουν φαινόμενα ιδιαίτερα έντονου αντισημιτισμού τόσο στη Ζάκυνθο, όσο και στην Κέρκυρα<sup>955</sup>. Μάλιστα σε σχέση με αυτά τα δύο

---

<sup>950</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π. σ. 59.

<sup>951</sup>Βλ. ό.π. σ. 56.

<sup>952</sup>Βλ. ό.π. σ. 61.

<sup>953</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 17.

<sup>954</sup>Βλ. Τουμασάτος, *Ηλίας*. ό.π. σ. 521.

<sup>955</sup>Για παράδειγμα, τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ήταν έντονες οι προστριβές με αφορμή τον τόπο ταφής των Εβραίων της Ζακύνθου. Πριν αποκτήσουν δικό τους νεκροταφείο θάπτονταν στους χώρους



νησιά η Κεφαλονιά προβάλλεται ως πραγματική όαση, καθώς η ολιγάριθμη και οικονομικά αδύναμη εβραϊκή παροικία δεν ασκεί ουσιαστική επίδραση στην οικονομική ζωή του νησιού και παραμένει στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής<sup>956</sup>.

Ο θρύλος για τον οποίο κάνει λόγο ο Ξενόπουλος στην έκδοση του έργου του είναι η "συκοφαντία για το αίμα". Οι Εβραίοι κατηγορούνται για τελετουργικούς φόνους Χριστιανών -ιδίως μικρών παιδιών- με το αίμα των οποίων υποτίθεται πως φτιάχνουν τα άζυμα τους (matzot) για το εβραϊκό Πάσχα. Πρόκειται για προκατάληψη που γεννήθηκε τον 12<sup>ο</sup> αιώνα στη Δυτική Ευρώπη<sup>957</sup>. Η κατηγορία αυτή -σε συνδυασμό με την κατηγορία της θεοκτονίας- γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση την περίοδο των Σταυροφοριών, μέσα από το κήρυγμα Καθολικών ιερέων με σκοπό να παρακινήσουν τους πιστούς να συμμετάσχουν στον ιερό πόλεμο κατά των απίστων<sup>958</sup>. Με τη "συκοφαντία για το αίμα" συνδέονται λοιπόν τα γεγονότα της Κέρκυρας και της Ζακύνθου το 1891<sup>959</sup>. Το πρωί της 1<sup>ης</sup> Απριλίου μια οκτάχρονη Εβραία, η

---

των Χριστιανών, γεγονός το οποίο θεωρήθηκε προσβλητικό γι' αυτό και σημειώθηκαν περιπτώσεις βεβήλωσης των εβραϊκών τάφων, αλλά και τυμβωρυχίας. Έτσι το 1614 εκδόθηκε διάταγμα το οποίο τιμωρούσε με την ποινή του απαγχονισμού αυτές τις εγκληματικές ενέργειες. Επίσης, διάταγμα του 1620 απαγορεύει αυστηρά τους Χριστιανούς να ρίχνουν πέτρες στη διάρκεια των εβραϊκών κηδειών. Μόλις το 1656 -όταν η Εβραϊκή Κοινότητα απέκτησε πλέον το δικό της νεκροταφείο- σταμάτησαν αυτά τα έκτροπα.

Από την άλλη, το πλήθος των απαγορεύσεων εις βάρος των Εβραίων, όπως τις καθορίζει ένα νομοθετικό διάταγμα του 1622 μας παρέχει σαφή εικόνα της διαβίωσής τους σε Κέρκυρα και Ζάκυνθο. Οι περιορισμοί είναι ιδιαίτερα σοβαροί: δεν επιτρέπεται να ενοικιάζουν από Χριστιανούς ακίνητη περιουσία (εξαιρούνται οι κατοικίες), απαγορεύεται οποιαδήποτε δημόσια λατρευτική εκδήλωση εκτός της συναγωγής, και τέλος ως υποχρεωτικός τόπος διαμονής ορίζονται συγκεκριμένες περιοχές της πόλης· μάλιστα απαιτείται γραπτή άδεια για οποιαδήποτε μετακίνησή τους στην ύπαιθρο. Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σσ. 74-75.

<sup>956</sup>Βλ. Δεμπόνος, Άγγελο-Διονύσης. "Πώς οικοδομείται ο αντισημιτισμός (Ζάκυνθος, Πάσχα του 1877)." *Χρονικά* 34. 234 (2011), σ. 10.

<sup>957</sup>Βλ. Αμιλήτου, Ευτυχία. ό.π. σ. 407.

<sup>958</sup>Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei*. ό.π. σ. 65.

<sup>959</sup>Εξαιρετική η σύνδεση γεγονότων της Κέρκυρας με τον σύγχρονό τους ευρωπαϊκό αντισημιτισμό από τον Γιώργο Μαργαρίτη στο άρθρο του "Ελληνικός αντισημιτισμός: Μια περιήγηση, 1821, 1891, 1931." Ο μελετητής επισημαίνει ότι τα συγκεκριμένα γεγονότα εναρμονίζονται με το αντισημιτικό μένος που κυριαρχεί στην Ευρώπη κατά την πρώτη εικοσαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Υπόθεση Ντρέιφους, Πρωτόκολλα των Σοφών της Σιών), αλλά η

Ρουμπίνα, κόρη του ράφτη Χαΐμ Σάρδα, εξαφανίζεται. Ακολουθεί πολύωρη αναζήτηση και λίγο μετά τα μεσάνυχτα βρίσκεται νεκρή στην εβραϊκή συνοικία της Κέρκυρας από τον πατέρα της και δύο άλλους Εβραίους. Όμως ο αστυνομικός κλητήρας Μιχαήλ Κουβαράς κατήγγειλε αυτούς για το φόνο και διαδίδει το γεγονός. Ο ανακριτής θεωρεί την καταγγελία αστήρικτη και δεν συλλαμβάνει ούτε τον πατέρα, ούτε βέβαια τους άλλους δύο<sup>960</sup>. Η Αστυνομία όμως δρα αντι-υπηρεσιακά και αντιδεοντολογικά διαδίδοντας ψευδείς ειδήσεις και (μετά τη σύλληψη κάποιων αστυνομικών) κατηγορεί τους ανακριτές για δωροδοκία και μεροληπτική στάση υπέρ των Εβραίων. Τα γεγονότα αποκτούν και πολιτική χροιά με την ανάμειξη της αντιπολίτευσης και όλο τον Απρίλη του 1891 λαμβάνουν χώρα επιθέσεις (προπηλακισμοί, καταστροφές περιουσιών<sup>961</sup>, τραυματισμοί και φόνοι) κατά των Εβραίων της Κέρκυρας<sup>962</sup>. Κατά την επίθεση του όχλου των Χριστιανών στο Γκέτο, έντεκα Εβραίοι θα χάσουν τη ζωή τους και περίπου εκατόν πενήντα θα τραυματιστούν<sup>963</sup>. Στη συνείδηση του κόσμου οι φήμες και η διάδοση της ψευδούς καταγγελίας καθιστούν προφανή την εξίσωση: αφού είναι Εβραίοι οι δολοφόνοι, τότε αναμφίβολα το θύμα είναι Χριστιανή<sup>964</sup>. Στο ιταλικό Παρθηναγωγείο της Κέρκυρας κάποιες Καθολικές καλόγριες ισχυρίζονται

---

ελληνική περίπτωση διαφέρει ως προς το θεωρητικό της υπόβαθρο το οποίο «είναι λίγο αρχαϊκό, περισσότερο μεσανατολίτικο - στους καιρούς που μιλάμε- παρά ευρωπαϊκό. Δεν υπάρχει δηλαδή στην Κέρκυρα η ιδέα της υπόγειας συνωμοσίας και των παντοδύναμων εβραϊκών δικτύων που απειλούν την τάξη του κόσμου και εκείνη του κάθε έθνους ξεχωριστά. Επιστρατεύεται η ανθρωποθυσία της παρθένου, η δίψα του αίματος που φαντασίσωση που βρίσκεται σε παρακμή στη Δυτική Ευρώπη σε όφελος πιο 'πολιτικών', 'ιδεολογικών' κατασκευών». Βλ. Μαργαρίτης, Γιώργος. ό.π. σ. 27.

<sup>960</sup>Ο πατέρας αφέθηκε ελεύθερος, καθώς μετά τη νεκροψία στο πτώμα του κακοποιημένου κοριτσιού διαπιστώθηκε ότι είχε προηγηθεί βιασμός. Κατηγόρησε ως δράστες Χριστιανούς και αυτό εξόργισε τους αστυνομικούς. Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «"Η συκοφαντία του αίματος" και οι Έλληνες συγγραφείς στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.» ό.π. σ. 83.

<sup>961</sup> Όσον αφορά τις λεηλασίες των εβραϊκών περιουσιών κατά τη διάρκεια των γεγονότων, ο Bernard Pierron επισημαίνει πως ενώ οι Εβραίοι παραμένουν αποκλεισμένοι στο γκέτο, κινδυνεύοντας από την πείνα και τις επιδημίες, «ο αλητόκοσμος δεν χάνει την ευκαιρία και λεηλατεί κοσμηματοπωλεία και ενεχυροδανειστήρια». Βλ. Pierron, Bernard. ό.π. σσ. 48-49.

<sup>962</sup>Βλ. Λιάτα, Ευτυχία Δ. ό.π. σσ. 17-21.

<sup>963</sup>Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. ό.π. σ. 500.

<sup>964</sup>Βλ. Λιάτα, Ευτυχία Δ. ό.π. σ. 23.

και διαδίδουν ότι το θύμα δεν είναι η Εβραία Ρουμπίνα Σάρδα, αλλά η Χριστιανή Μαρία Δεσύλλα<sup>965</sup>. Το αντισημιτικό μένος είναι τέτοιο που ακόμη και διανοούμενοι, όπως ο Ιάκωβος Πολυλάς<sup>966</sup> εκμεταλλεύονται το τραγικό γεγονός για αντιπολιτευτικούς σκοπούς και αρθρογραφούν εναντίον των Εβραίων σε τοπικά έντυπα (*Ρήγας ο Φεραίος, Αλήθεια, Εθνική*), σε έγκριτες εφημερίδες των Αθηνών (*Ακρόπολις και Παλιγγενεσία*), αλλά και στην εφημερίδα της Αλεξάνδρειας, *Ομόνοια*<sup>967</sup>.

Οι διώξεις κατά των Εβραίων της Κέρκυρας<sup>968</sup> οδήγησαν με μεγάλη ευκολία σε ανάλογα βίαια γεγονότα και στη Ζάκυνθο. Το ότι συμπίπτουν χρονικά με τη Μεγάλη Εβδομάδα επιδεινώνει ακόμη περισσότερο το αρνητικό κλίμα. Οι πρώτες αντισημιτικές αντιδράσεις περιορίζονται σε ύβρεις, βιαιοπραγίες, προπηλακισμούς και όργιο φημών για το έγκλημα στην Κέρκυρα. Οι αρχές αδρανούν και οι Εβραίοι οδηγούνται σε αυτοπεριορισμό στο Γκέτο για να προστατευθούν. Ακολουθεί στις 12 Απριλίου 1891 μια πρώτη εισβολή στο Γκέτο, και ο φρούραρχος της Ζακύνθου, ζητώντας στρατιωτικές ενισχύσεις, περιφρουρεί την εβραϊκή συνοικία. Όμως, στις 19 Απριλίου, Μεγάλη Παρασκευή στη διάρκεια της λιτανείας του Εσταυρωμένου, μια νέα προσπάθεια εισβολής οδηγεί σε σύγκρουση με τη φρουρά και σε αιματηρό επεισόδιο. Το αποτέλεσμα ήταν πέντε νεκροί Χριστιανοί πολίτες και άλλοι τόσοι τραυματίες, πολίτες και αστυνομικοί. Η λιτανεία του Εσταυρωμένου θα διαλυθεί και το πλήθος θα αποπειραθεί μία νέα επίθεση στο Γκέτο, αλλά θα αποκρουστεί από τη

---

<sup>965</sup>Βλ. Καρρέρ. ό.π. σ. 182.

<sup>966</sup>Ο Πολυλάς, σε λόγο που εκφωνεί στις 7 Ιουλίου του 1891, αποκαλεί τους Εβραίους «καρκίνο που τρώει τη σάρκα της ορθόδοξης κοινωνίας της Κέρκυρας». Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σ. 137.

<sup>967</sup>Βλ. Λιάτα, Ευτυχία Δ. ό.π. σ. 23.

<sup>968</sup>Οι βιαιότητες κατά των Εβραίων και ο λιμός ως αναπόφευκτη συνέπεια του αποκλεισμού τους από τις στρατιωτικές δυνάμεις στην εβραϊκή συνοικία, προκάλεσαν μια εξαιρετικά σοβαρή κατάσταση. Η ελληνική κυβέρνηση δεν μπόρεσε να αποφύγει τη διεθνή επέμβαση-ιταλικά, αγγλικά και γαλλικά πολεμικά σκάφη κατέπλευσαν στην Κέρκυρα, εξετάζοντας μάλιστα το ενδεχόμενο της απόβασης αγημάτων στο νησί. Βλ. Μαργαρίτης. ό.π. σσ. 20-21.

φρουρά. Οι εύποροι όμως Εβραίοι που κατοικούν εκτός της εβραϊκής συνοικίας είναι εκτεθειμένοι στις άγριες διαθέσεις του πλήθους. Αποτέλεσμα, η άγρια λεηλασία πέντε - έξι εβραϊκών κατοικιών, αλλά και καταστημάτων από τον όχλο<sup>969</sup>.

Ο Ξενόπουλος δεν περιορίζεται στα συμβάντα το 1891, αλλά μέσα στο έργο του γίνεται επίσης αναφορά και σε δύο παλαιότερα περιστατικά αντισημιτικού παροξυσμού. Το πρώτο από αυτά είναι το *Μπούρδο των Εβραίων*<sup>970</sup>: στις 26 Μαρτίου του 1760 οι πολίτες της Ζακύνθου στα πλαίσια του εθίμου του «καψίματος του Ιούδα», κατασκεύασαν ως ανδρείκελο «Ιούδα», το οποίο ήταν στην ουσία ομοίωμα του Εβραίου τραπεζίτη Ιακώβ Τεδέσκου<sup>971</sup> το οποίο ανάρτησαν έξω από την εκκλησία της Ευαγγελίστριας. Ο Τεδέσκος διαμαρτυρήθηκε στον Βενετό Προβλεπτή, ο οποίος διέταξε την κατάσχεση του ομοιώματος. Αυτό προκάλεσε τη λαϊκή οργή και κατηγορήσαν τον Προβλεπτή για δωροδοκία. Ο Προβλεπτής για να αποφευχθούν τα χειρότερα επιστρέφει το ανδρείκελο. Ο εξοργισμένος όχλος όμως δεν ικανοποιήθηκε και εισέβαλε στο Γκέτο, βιαιοπράγησε και λεηλάτησε αρκετά σπίτια. Τελικά, μόνο με την επέμβαση του άρχοντα Ιωάννη Μακρή -τον οποίο πολύ υπολήπτονταν οι ντόπιοι- απεφεύχθησαν ακόμη χειρότερα έκτροπα<sup>972</sup>. Το δεύτερο περιστατικό -το οποίο είναι προγενέστερο- έλαβε χώρα το 1712. Ένα εξάχρονο αγόρι, βρίσκεται νεκρό στη Ζάκυνθο. Η κοινή γνώμη αποδίδει τη δολοφονία του παιδιού στους Εβραίους μέσα από τη σύνδεση με τη γνωστή προκατάληψη περί τελετουργικής ανθρωποθυσίας<sup>973</sup>. Ξεσπούν επιθέσεις εναντίον των Εβραίων,

---

<sup>969</sup>Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. ό.π. σσ. 501-504.

<sup>970</sup>Βλ. ό.π. σ. 511.

<sup>971</sup>Βλ. Τεδέσκος/Τεντέσκος: εβραϊκό επώνυμο ιταλικής προέλευσης (tedesco = Γερμανός). Έτσι αποκαλούσαν στη Βενετία τους Εβραίους που προέρχονταν από την κεντρική Ευρώπη, σε αντιδιαστολή με τους Σεφαραδίτες και τους Λεβαντίνους Εβραίους. Βλ. Bossong, Goerg. *I sefarditi*. ό.π. σ. 83.

<sup>972</sup>Βλ. Καρρέ. ό.π. σσ. 116-117.

<sup>973</sup>Η Anna Foa αναφέρει πως η παλαιότερη κατηγορία ανθρωποθυσίας από Εβραίους υπήρξε εκείνη του 1144 στο Norwich της Αγγλίας, όταν η εξαφάνιση ενός μικρού παιδιού και η

από τους οποίους αρκετοί αναζητούν προστασία σε σπίτια Χριστιανών, ακολουθούν επιθέσεις στις συναγωγές και καταστροφές περιουσιών. Αποτέλεσμα, ένας τουλάχιστον νεκρός Εβραίος, και κάποιοι τραυματίες. Η τελική όμως κατάληξη των γεγονότων είναι να περιοριστούν οι Εβραίοι σε γκέτο<sup>974</sup>. Στην κεντρική θύρα του<sup>975</sup> αναρτήθηκε η επιγραφή *In cruce quia crucifixerunt* - Οι εν Χριστώ σταυρώσαντες σταυρωθήτωσαν<sup>976</sup>. Αρκετά είναι τα χωρία από το μυθιστόρημα<sup>977</sup>, καθώς επίσης και οι διάλογοι από το θεατρικό έργο που αναφέρονται στις προαναφερθείσες πτυχές της εκδήλωσης αντισημιτισμού:

**Αβραμής:** [...] Δεν ξέρω γιατί, τούτες τσ' ημέρες, από παλιοβραίο σε παλιοβραίο μας πηγαίνουν οι Χριστιανοί...

**Αρετή:** [...] Είναι για το παιδί που εσφάξατε στην Κέρκυρα!

**Αρετή:** [...] Και με τι αίμα μάτια μου, εκάματε τούτο το χρόνο τ' άζυμά σας; Με το αίμα του παιδιού που σας έστειλαν από κει-πέρα<sup>978</sup>!

[...]

**Δαβίδ:** Ήταν τραπεζίτης, τον έλεγαν τοκογλύφο και τον εμισούσαν. Το Πάσχα του 1760, -26 Μαρτίου, λέει η Ιστορία- οι Χριστιανοί έστησαν στην

---

ανεύρεση του πτώματός του δημιούργησαν τον διαβόητο μύθο της τελετουργικής σταύρωσης. Υπεύθυνος για τη διάδοση της φήμης υπήρξε ένας μοναχός, ο Thomas του Monmouth, ο οποίος μέσα από μια απολύτως ψευδή κατηγορία, δημιούργησε έναν καινούργιο Άγιο, τον William του Norwich. Το περιστατικό δεν είχε μεν άμεσες συνέπειες για τη μικρή και νεοϊδρυθείσα Εβραϊκή Κοινότητα του Norwich, αλλά το στερεότυπο είχε ήδη δημιουργηθεί. Έτσι έναν αιώνα αργότερα στην Αγγλία, καθώς και στη βόρεια Γαλλία καταγγέλλθηκαν παρόμοια «περιστατικά». Βλ. Foa, Anna. *Ebrei in Europa*. ό.π. σ. 11.

<sup>974</sup>Βλ. Καρρέρ. ό.π. σσ. 116-117.

<sup>975</sup>Το 1785 ο Ούγος Φώσκολος, μόλις σε ηλικία επτά ετών συγκέντρωσε τα παιδιά της γειτονιάς του και προσπάθησε να γκρεμίσει τις πύλες που απομόνωναν τους Εβραίους στο Γέτο. Όταν τον συνέλαβαν οι Βενετοί στρατιώτες είπε πως «δεν είναι δίκαιο να είναι περιορισμένοι οι Εβραίοι. Είναι άνθρωποι και πρέπει να είναι ελεύθεροι». Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σσ. 58-59.

<sup>976</sup>Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. ό.π. σ. 507.

<sup>977</sup>Όσον αφορά λοιπόν το μυθιστόρημα, βλ. τα χωρία για το «σταυρωμένο παιδί» σσ. 44, 227, 228, 255, για τα αντισημιτικά κείμενα του Πολυλά σσ. 227, 233-234, για τις επιθέσεις στο γκέτο σσ. 236-237 και για την κορύφωση των γεγονότων τη Μεγάλη Παρασκευή του 1892 στο Κεφ. Γ' σσ. 251-277. Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π.

<sup>978</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 17.

Πλατεία για να κάψουν ένα Γιούδα, που είχε τα χαρακτηριστικά του Ιάκωβου Τεδέσκου απαράλλακτα. [...]

**Αλέξανδρος:** *Ότι έγινε και λίγο πρωύτερα, στα 1712 νομίζω, τότε που βρήκαν ένα πνιγμένο παιδί στο ακρωτήριο του Νταβία...*<sup>979</sup>

Ο Ξενόπουλος επίσης για να υπογραμμίσει το ρεαλισμό του έργου του και για να του προσδώσει ιστορική χροιά, χρησιμοποίησε, για την εβραϊκή και τη χριστιανική οικογένεια αντίστοιχα, τα επώνυμα Τεδέσκος<sup>980</sup> και Δεσύλας που εμπλέκονται στα προαναφερθέντα αντισημιακά έκτροπα<sup>981</sup>.

Επίσης -χάριν της αληθοφάνειας- δεν παραλείπει να προσθέσει λεπτομέρειες, όπως για παράδειγμα ο χαρακτηρισμός «Χανααίοι» τον οποίο χρησιμοποιούσαν με υβριστική χροιά οι Χριστιανοί της Ζακύνθου για τους Εβραίους συντοπίτες τους.

**Φωναί απέξω:** *Ε! ε! ε! Χανααίοι!... Βαρείτε τους!...*<sup>982</sup>

Στην περιγραφή των μελών της εβραϊκής οικογένειας, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος υιοθετεί τη στερεοτυπική εικόνα του Εβραίου όσον αφορά τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους. Ο πατέρας, Σαμουήλ Τεντέσκος θυμίζει περισσότερο σεβάσμια βιβλική μορφή, καθώς περιγράφεται ως «ωραίος

---

<sup>979</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Β', σ. 53. Για τα γεγονότα σχετικά με το «σταυρωμένο παιδί», βλ. τη σχετική αναφορά στο κεφάλαιο, το οποίο είναι αφιερωμένο στον Βασιλικό του Αντωνίου Μάτεση.

<sup>980</sup>Ο Κ. Καιροφύλλας για να τονίσει την πρόθεση του συγγραφέα να παραμείνει πιστός στο ιστορικό πλαίσιο και στα γεγονότα της εποχής επισημαίνει το γεγονός ότι «απόγονοι αυτού (δηλ. του τραπεζίτη και μεγαλέμπορου Ιακώβ Τεντέσκου των γεγονότων του 1760) είναι οι Τεντέσκοι της *Ραχήλ*, του δράματος του Ξενόπουλου». Καιροφύλλας, Κώστας. "Τα βάσανα των Εβραίων." *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1932), σ. 46.

**Δαβίδ:** [...] *Και θυμήσου ακόμη τη μορφή του προπάππου μας, του Τεδέσκου εκείνου, που είχε λευκά γένια σαν του πατέρα μας [...]*

**Ραχήλ:** *Ναι... τον βλέπω... μοιάζει του πατέρα μου [...]*

Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Β', σ. 70.

<sup>981</sup>Βλ. Βαφειάδη, Έφη. ό.π. σ. 8.

<sup>982</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 40. Ο ιστοριοδίφης Σαμουήλ Μόρδος παραθέτει και κάποιους άλλους περιφρονητικούς χαρακτηρισμούς όπως «βρωμόσκυλο, κουλούκι, σκυλιά». Στο τοπικό λαογραφικό υλικό εντάσσονται εκφράσεις, με αντισημιακό περιεχόμενο όπως η φράση «*Κάποιος Οβραίος εψόφησε.*» που δινόταν ως απάντηση όταν γινόταν γνωστή η είδηση ενός θανάτου, αλλά όχι και η ταυτότητα του νεκρού. Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σ. 137.

γέρος, με νεανικόν σώμα, με άφθονα μαλλιά και με μεγάλην λευκήν γενειάδα<sup>983</sup>». Ο πολύ πλούσιος τραπεζίτης, θύμα των αντισημιτικών ωμοτήτων, είναι δημιούργημα του Ξενόπουλου. Οι Εβραίοι της Ζακύνθου είτε ασκούν «ταπεινά» επαγγέλματα, είτε είναι έμποροι. Ορισμένοι ασκούν τοκογλυφία χωρίς όμως σπουδαία κέρδη. Η μορφή του Σαμουήλ Τεντέσκου κατασκευάζεται από τον Ξενόπουλο σύμφωνα με ένα απαλυμένο και αστικά εξευγενισμένο θεατρικό αρχέτυπο του Εβραίου - αργυραμοιβού (όχι όμως του φιλάργυρου, κακομοίρη και μισητού, όπως ο Σάιλοκ)» και ταυτόχρονα αποτελεί «πρότυπο αφομοίωσης στη ζακυνθινή αστική κοινωνία, που καταργεί σταδιακά τα σύνορα ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες<sup>984</sup>».

Ο Δαβίδ επίσης παρουσιάζεται ως «τυπική μορφή» Εβραίου: «Από την θύρα του βάθους εισέρχεται ο Δαβίδ Τεντέσκος. Είναι μελαχρινός, με γενάκι, τύπος Εβραίου [...]»<sup>985</sup>

Στην περίπτωση της Ραχήλ η ταύτιση με το σύνθητες εβραϊκό στερεότυπο είναι εμφανής. Στις σκηνικές οδηγίες του θεατρικού έργου η ηρωίδα περιγράφεται ως «είκοσι δύο ετών, μελαχρινή, ωραιοτάτη<sup>986</sup>».

Στο μυθιστόρημα η εμφάνιση της Έμμας αφήνει άναυδο τον Γιάκομο: κατάμαυρα μαλλιά και μάτια, λευκό δέρμα, κόκκινα παχιά χείλη<sup>987</sup>. Όταν όμως μαθαίνει την καταγωγή της τότε βρίσκει πως αυτά τα χαρακτηριστικά ταιριάζουν απόλυτα σε μια Εβραία: «είχε τον ίδιο "τύπο" της φυλής πρώτα πρώτα<sup>988</sup>. »

Αντιθέτως, ο Αλέξανδρος είναι «ο λιγότερο Εβραίος» από την οικογένεια Τεντέσκου, αφού ως προς τα χαρακτηριστικά του διαφέρει πολύ από τα αδέρφια του. Περιγράφεται «μάλλον παχύς, στρογγυλοπρόσωπος,

---

<sup>983</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 25.

<sup>984</sup>Βλ. Τουμασάτος, *Ηλίας*. ό.π. σ. 508.

<sup>985</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 27.

<sup>986</sup>Βλ. ό.π. σ. 22.

<sup>987</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π. σσ. 9-10.

<sup>988</sup>Βλ. ό.π. σ. 14.

ανοικτής φυσιολογίας, διαχυτικός. Ξανθό μουστακάκι<sup>989</sup>». Μάλιστα, δεν έχει καν εβραϊκό όνομα<sup>990</sup> όπως τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του. Τα δικά του χαρακτηριστικά υπογραμμίζουν την «εβραϊκότητα» των υπολοίπων.. Ο Αλέξανδρος δεν θεωρεί ότι οι Εβραίοι της Βίβλου είναι πρόγονοί του, νιώθει Έλληνας πολίτης, ο οποίος απλώς ακολουθεί διαφορετική θρησκεία από την επικρατούσα. Αντιπροσωπεύει τον τύπο των Εβραίων, οι οποίοι ανήκαν συνήθως στα εύπορα κοινωνικά στρώματα και είχαν αφομοιωθεί σε μεγάλο βαθμό. Τους ενδιαφέρει πολύ περισσότερο να μην ξεχωρίζουν από τους Χριστιανούς συμπολίτες τους, δίνοντας έτσι περισσότερη έμφαση σε έννοιες όπως η εθνικότητα ή η υπηκοότητα.

Πέρα από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά των Εβραίων του Ξενόπουλου, αξίζει να εστιάσουμε στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν οι χαρακτήρες αυτοί την ιδιότητα του Εβραίου.

Διαφορετική, για παράδειγμα, είναι η στάση του Δαβίδ απέναντι στην εβραϊκή θρησκεία και παράδοση απ' ό,τι η υπόλοιπη οικογένειά του. Είναι ο μοναδικός Εβραίος σε ολόκληρο το νησί της Ζακύνθου που γνωρίζει εβραϊκά. Του ταιριάζει, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κάρολου, η φράση του Ευαγγελίου «*Ιδε αληθής Ισραηλίτης εν ω δόλος ουκ έστι*<sup>991</sup>».

Ακολουθεί πιστά τις παραδόσεις και τα θρησκευτικά έθιμα γι' αυτό θεωρεί ότι η θρησκευτική αδιαφορία και η παραβίαση των ιερών κανόνων είναι η αιτία για όλα τους τα δεινά, καθώς είναι πεπεισμένος ότι πρόκειται για θεϊκή τιμωρία. Πιστεύει ότι οι τύποι πρέπει να τηρούνται απαρέγκλιτα και χωρίς εξαιρέσεις, και ότι αυτό είναι το καθήκον των πιστών Εβραίων.

---

<sup>989</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 25.

<sup>990</sup>**Αλέξανδρος:** *Ίσως φταίει και το όνομα. Έμενα ο νουνός μου μ' έβγαλε Αλέξανδρο. Ονομα πιο κοσμοπολιτικό, ε; ... Τον αδελφό μου τον βγάλανε Δαβίδ. [..] Βλ. ό.π. σ. 27.*

<sup>991</sup>Βλ. (Κατά Ιωάννην Α, 48): *είδεν ό Ίησοϋς τόν Ναθαναήλ έρχόμενον πρός αυτόν και λέγει περι αυτού: ίδε αληθώς Ίσραηλίτης, έν ω δόλος ουκ έστι.*

[http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new\\_testament/contents\\_ioanni.asp &main=ioanni&file=1.4.1.htm](http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new_testament/contents_ioanni.asp &main=ioanni&file=1.4.1.htm)



**Δαβίδ:** *Ναι, ναι. Περιφρόνα το Νόμο!... Περιφρόνα την παράδοση!... Μα γι' αυτά και γι' αυτά μας μάχεται ο θεός, και εξαπολά κατά πάνω μας τους Χριστιανούς. [...]*

**Δαβίδ:** *Οι τύποι κάνουν την ουσία! Οι τύποι ανεβάζουν στην επιφάνεια το βάθος της ψυχής. Δεν υπάρχει άνθρωπος τόσο δυνατός και τόσο τέλειος, που να μην έχει ανάγκη από ένα Σύμβολο<sup>992</sup>.*

Η λέξη «μίσος» -την οποία μάλιστα ταυτίζει με την ουσία της θρησκείας του- κυριαρχεί στα λεγόμενά του, ιδίως όταν αναφέρεται στις σχέσεις των Εβραίων με τους Χριστιανούς, και στις αδικίες που έχουν υποστεί κατά τη διάρκεια τόσων αιώνων Διασποράς.

**Δαβίδ:** *[...] Και το χειρότερο απ' όλα πάψανε να τρέφουμε στην ψυχή μας το μίσος για τους αλλοφύλους, που έπρεπε να ήταν η μόνη μας θρησκεία<sup>993</sup>.*

*[...]*

**Δαβίδ:** *Η Αγάπη σου, Ραχήλ, είναι η αδυναμία. Το Μίσος μου είναι η δύναμις!*

**Ραχήλ:** *Μπορεί. Αλλά όταν δεν είναι κανείς ικανός να αισθανθεί το μίσος το δικό σου;*

**Δαβίδ:** *Αυτό θα πει πως δεν είναι Εβραίος, και πως δεν μπορεί να γίνει ποτέ<sup>994</sup> [...]*

**Ραχήλ:** *Τώρα την έχω αυτή την πίστη. Δεν μου επαίνεσες άλλη φορά τη θρησκεία του μίσους; Να, κ' εγώ τώρα μισώ<sup>995</sup>.*

Δίνεται φυσικά η εντύπωση ότι ο συγγραφέας υιοθετεί αβασάνιστα - αν και προφανώς όχι εσκεμμένα- ένα ευρέως αποδεκτό στερεότυπο, μια πλάνη η οποία συνδέει το μίσος και την εκδίκηση με την εβραϊκή θρησκεία. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η φράση «ὄφθαλμὸν ἀντὶ ὄφθαλμοῦ,

---

<sup>992</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ὄ.π. Πράξη Β', σ. 50.

<sup>993</sup>Βλ. ὄ.π.

<sup>994</sup>Βλ. ὄ.π. σ. 51.

<sup>995</sup>Βλ. ὄ.π. σ. 70.

ὀδόντα ἀντὶ ὀδόντος<sup>996</sup>» την οποία χρησιμοποιεῖ ο Δαβίδ. Η εσφαλμένη ερμηνεία του χωρίου αυτού οδήγησε σε αρνητικά στερεότυπα σχετικά με τη φύση της εβραϊκῆς θρησκείας και των πιστῶν της, συνδέοντάς τους ἄδικα με την ἔννοια της εκδικητικότητας και του μίσους<sup>997</sup>.

Η δίψα για εκδίκηση οδηγεῖ τον Δαβίδ -πέρα ἀπὸ κάθε ἔννοια λογικῆς- στο να θέλει να σκοτώσει ἕναν οποιοδήποτε Χριστιανό, ἀκόμα και αν αὐτός εἶναι ο φίλος της οικογένειας, Κάρολος Δεσύλας. Η κατάληξη -ὅπως προαναφέρθηκε- εἶναι ο ακούσιος φόνος της ἀδελφῆς του.

**Δαβίδ** (ἀπὸ μέσα): *Ἐνα Χριστιανό!!...* (Εμφανίζεται ακριβῶς, καθ' ἡν στιγμὴν ἡ Ραχήλ διευθύνεται πρὸς τον Κάρολον. Τον βλέπει ἕξαφνα και ο θυμὸς τον κάμνει τρελόν:) *Α, εσύ;! κ' εσύ δεν εἶσαι Χριστιανός; Και δεν εἶσαι ο πρῶτος που μου πάτησε το σπῆτι;* (Απὸ την θύρα του βάθους επωμίζεται το ὄπλον του και σκοπεύει.)<sup>998</sup>

Το στερεότυπο αὐτὸ των Εβραίων που «μισοῦν και διψοῦν για εκδίκηση» επαναλαμβάνεται και στο πρόσωπο της -ανεκτικῆς, και σπουδαγμένης σε χριστιανικό σχολεῖο του εξωτερικού- Ραχήλ της ὕστερα ἀπὸ τον τραυματισμὸ του πατέρα της. Ἐξαλλη ἀπὸ θυμὸ και ἀγανάκτηση επιτίθεται φραστικά στον Κάρολο διώχνοντάς τον, λέγοντάς του ὅτι εἶναι πλέον χειρότερη σε μίσος και φανατισμὸ ἀπὸ ὅλες τις Εβραίες μαζί!

---

<sup>996</sup>Βλ. (Λευιτικόν 24, 20-21): 20 σύντριμμα ἀντὶ συντρίμματος, ὀφθαλμὸν ἀντὶ ὀφθαλμοῦ, ὀδόντα ἀντὶ ὀδόντος, καθότι ἂν δῶ μῶμον τῷ ἀνθρώπῳ, οὕτω δοθήσεται αὐτῷ. 21 ὅς ἂν πατάξῃ ἄνθρωπον καὶ ἀποθάνῃ, θανάτῳ θανατούσθω·

[http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Levitikon.asp&main=levitikon&file=3.24.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Levitikon.asp&main=levitikon&file=3.24.htm)

<sup>997</sup>Η συγκεκριμένη φράση συνδέεται με το προϋπάρχον σύστημα απονομῆς δικαιοσύνης - ὅπως ἦταν για παράδειγμα ο κώδικας του Χαμουραπί- και συγκεκριμένα με τον «νόμο της ανταποδόσεως» (Jus talionis). Ο νόμος αὐτός προέβλεπε διαφορετικῆς ποινῆς για το ἴδιο ἀδίκημα αν το θύμα ἦταν ελεύθερος ἢ δούλος. Αὐτοῦ του τύπου τις ανισότητες αντιμετωπίζει ο Μωσαϊκὸς Νόμος. Δεν σχετίζεται με την ἔννοια της αυτοδικίας και της εκδίκησης, ἀλλὰ δίνει στον δικαστή την εντολή να δικάζει ανεξαρτήτως της κοινωνικῆς τάξης στην οποία ανήκουν θύτης και θύμα.

Βλ. Λεμοντζής, Θεόφιλος (Αρχιμ.). «"Οφθαλμὸν ἀντὶ οφθαλμοῦ" (Λευιτικόν 24, 20-21). Εἶναι εκδικητικὸς ο Μωσαϊκὸς νόμος;»

<http://www.pemptousia.gr/2017/04/ofthalmon-anti-ofthalmou-levit-24-20-21-ine-ekdikitikos-o-mosaikos-nomos/>

<sup>998</sup>Βλ. Ξενόπουλος, Ραχήλ. ὁ.π. Πράξη Γ', σ. 84.

Δηλώνεται έτσι έμμεσα ότι το χαρακτηριστικό το οποίο τους αποδίδεται θεωρείται δεδομένο και αναγνωρίσιμο από όλους.

**Ραχήλ**, έξω φρενών: Πίσω!... Δεν είμαι γω πια η Ραχήλ! Όχι! Δεν είμαι πια η Ραχήλ, εκείνη που ήξερες και που αγαπούσες! Είμαι μια Οβριά, Οβριά, (με λύσσαν:) χειρότερη απ' όλες τις Οβριές!... Όλες οι Οβριές μαζί δεν κάνουν τώρα μια Ραχήλ στο μίσος και στο φανατισμό!... Φύγε, Χριστιανέ<sup>999</sup>!

Δεν παραβλέπουμε βέβαια ότι ο Ξενόπουλος καταδικάζει απερίφραστα, τον αντι-ιουδαϊσμό, τη μισαλλοδοξία και το φανατισμό των Χριστιανών. Τα θεωρεί προϊόν ανοησίας αμορφωσιάς, τυχοδιωκτισμού, αλλά και πολιτικού καιροσκοπισμού όπως στην περίπτωση του Πολυλά. Η Αρετή, για παράδειγμα, αγράμματη υπηρέτρια, με ευκολία πιστεύει όλες αυτές τις διαδόσεις και τις δεισιδαιμονίες σχετικά με τη «θυσία του αίματος».

**Αρετή:** Ναι, παραμύθια! Γιατί γιαμά τα λένε όσοι αθρώποι με πόληψη και με γνώση, παπάδες, γιατροί, καπεταναίοι, και γιατί τα γράφουνε στις φυλλάδες και στις εφημερίδες;

**Αβραμής:** Ξέρεις γράμματα, Αρετή;

**Αρετή:** Όχι<sup>1000</sup>.

Ο Μπούρμπουλας ένας εγκληματίας του κοινού ποινικού δικαίου -ο οποίος τυγχάνει όμως της εύνοιας του τοπικού κομματικού μηχανισμού- τίθεται επικεφαλής του φανατισμένου όχλου. Αφού συλληφθεί υποστηρίζει ότι κίνητρό του ήταν η αγάπη για τη θρησκεία και την πατρίδα.

**Μανασής:** Ναι, τον παλιάνθρωπο, τον έχουνε στη φυλακή. Και όντας τον ερωτήσανε, λέει, γιατί επήγε, στα καλά καθούμενα να ταραξεί το Γέτο με φωνές και πιστολιές, ξέρεις τι είπε;:

---

<sup>999</sup>Βλ. Ξενόπουλος, Ραχήλ. ό.π. Πράξη Β', σ. 65.

<sup>1000</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Α', σ. 18.

«Για τον Χριστό και την Πατρίδα<sup>1001</sup>!»

**Αβραάμης:** Χμ! Ο Μπούρμπουλας! Φόβος και τρόμος καημένε. Ξέρεις πόσους ανθρώπους έχει σκοτωμένους εφτός; όσες μύγες δεν εσκοτώσες εσύ στη ζωή σου.

[...]

**Αβραάμης:** Μπα! Θαν τονε βγάλουνε, [...] Θα πάει ο κομματάρχης του ναν τονε βγάλει<sup>1002</sup>.

Όσον αφορά βέβαια τον φανατισμό των Χριστιανών εντύπωση προκαλούν τα λόγια της «Χριστιανής, βαπτισμένης στα δάκρυνά της» Ραχήλ όταν παρακολουθεί το πλήθος να εισβάλλει στο σπίτι ενός Εβραίου γείτονά τους. Θεωρεί ότι επειδή καταστρέφουν χωρίς να αρπάζουν τίποτα, τα κίνητρά τους δεν είναι η λεηλασία, αλλά ο -αγνός (!)- θρησκευτικός φανατισμός: «[...] Το κάνουν για εκδίκηση μόνο, από ζήλο θρησκευτικό, από φανατισμό... Όχι από σφέρο! Οι άνθρωποι αυτοί είναι αξιοθαύμαστοι, με όλη τους την πλάνη. Τυφλοί, αλλά αγνοί<sup>1003</sup>! [...]»

Θα πρέπει όμως να αναλογιστούμε ότι σε ένα έργο που πραγματεύεται τις διώξεις και τη βία που υπέστησαν οι Εβραίοι της Ζακύνθου από Χριστιανούς συμπολίτες τους, το μοναδικό πρόσωπο εβραϊκής καταγωγής που πεθαίνει μπροστά στα μάτια των θεατών, έχει δολοφονηθεί από έναν άλλον Εβραίο, δηλαδή η Ραχήλ από τον αδελφό της. Αυτή τουλάχιστον είναι η εντύπωση που μας αφήνει το φινάλε του έργου, η οποία δεν θεωρούμε ότι αμβλύνεται από την τελευταία φράση του κειμένου, η οποία περιέχει τις φωνές του εξαγριωμένου όχλου.

**Φωναί,** από τον δρόμον: Απάνω τους!... Βαρείτε τους!... Εκδίκηση !...

Θάνατος!.. Αίμα!... Απάνω τους!...<sup>1004</sup>

---

<sup>1001</sup>Προφανώς η συγκεκριμένη φράση είναι αυθεντική, γιατί ο συγγραφέας τη συνοδεύει με την υποσημείωση «Ιστορικών». Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Β', σ. 45.

<sup>1002</sup>Βλ. ό.π.

<sup>1003</sup>Βλ. ό.π. σ. 84.

<sup>1004</sup>Βλ. ό.π. σ. 85.

Ο πατέρας, ο Σαμουήλ Τεδέσκος, είναι διαλλακτικός και μετριοπαθής. Η στάση του απέναντι στη θρησκεία και στο παρελθόν δεν ταυτίζεται ούτε με την «αδιαφορία» του Αλέξανδρου για την οποία μάλιστα τον κατηγορεί, αλλά ούτε και με το φανατισμό του Δαβίδ. Δεν συμφωνεί βέβαια με τον Αλέξανδρο ότι οι Εβραίοι είναι « Ρωμιοί», όπως οι Χριστιανοί συμπολίτες τους.

**Σαμουήλ:** *Ο Αλέξανδρος τα λέει αυτά για να δικαιολογεί την αδιαφορία του. Αλλά από όποιους καταγόμαστε, η αλήθεια είναι πως εμείς είμαστε Εβραίοι και ο κύριος Δεσύλας Ρωμιός<sup>1005</sup>.*

Προσπαθεί να υποβαθμίσει τη σοβαρότητα των γεγονότων, έτσι ώστε να μην ταράξει την κόρη του, αλλά και να μην εξαγριώσει τον Δαβίδ. Αποκρύπτει λοιπόν την αλήθεια και νιώθει μεγάλη ταραχή από τις πιεστικές και επίμονες ερωτήσεις του γιου του.

**Δαβίδ:** [...] Πατέρα! Αλήθεια λοιπόν σ' έδωξαν από τη Λέσχη, και δεν μου είπες τίποτα;

**Σαμουήλ, ταραγμένος:** *Μ' έδωξαν... τι λέξη μεταχειρίζεται!... Όχι δηλαδή... δε μ' έδωξαν οι άνθρωποι.*

[...]

**Σαμουήλ:** *Αλλά με παρακάλεσαν απλώς... να μην πηγαίνω τούτες τις μέρες... για το ασκανδάλιστο... επειδή, λέει, οι Χριστιανοί είναι ερεθισμένοι ...ε, μην τύχει και βρεθεί κανένας τρελός και μου κάνει καμία προσβολή...<sup>1006</sup>*

Κατά βάθος πιστεύει ότι είναι μάλλον απίθανο να επαναληφθούν σοβαρά επεισόδια όπως εκείνα του 1712, καθώς θεωρεί ότι αυτά ήταν σημεία βάρβαρων εποχών οι οποίες, όμως, έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτί.

---

<sup>1005</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 26.

<sup>1006</sup>Βλ. ό.π. σ. 27.

**Σαμουήλ:** [...] Αδύνατο να ξαναγίνει ό,τι γινόταν σ' εποχές βάρβαρες και σκοτεινές... Επειτα μην το ξεχνάτε, κι από τα δύο μέρη, η πίστη ήταν τότε θερμότερη<sup>1007</sup>.

Οι δυο Εβραίοι υπηρέτες, ο Αβραμής και ο Μανασής αποτελούν πρόσωπα τα οποία διακωμωδούνται από τον συγγραφέα. Πρόκειται για το συνηθισμένο μοτίβο υπηρετών και απλών λαϊκών ανθρώπων οι οποίοι με τα χαρακτηριστικά τους και τη συμπεριφορά τους αμβλύνουν κάπως την τραγική ή δραματική ατμόσφαιρα. Ο Αβραμής είναι νεαρός περίπου εικοσιπέντε ετών και ο συγγραφέας -με προφανή την πρόθεση διακωμώδησης- τον παρουσιάζει θηλυπρεπή, «με γυναικώδεις τρόπους<sup>1008</sup>». Ο Μανασής είναι μεγαλύτερος, ηλικίας περίπου τριανταπέντε ετών. Το κοινό και βασικό χαρακτηριστικό και των δύο αυτών προσώπων είναι η δειλία, ο φόβος μπροστά σε όλα αυτά που συμβαίνουν στη Ζάκυνθο. Ο Μανασής έχει δεχτεί την επίθεση του όχλου της επιστρέφοντας από ταξίδι, και ένας αστυνομικός τον συνοδεύει ως το σπίτι του αφεντικού του. Τους δύο άντρες έχει καταλάβει τρόμος, καθώς πιστεύουν ότι οι διώξεις που υπέστησαν οι Εβραίοι της Κέρκυρας θα επεκταθούν και στο νησί τους. Φοβούνται να βγουν από το σπίτι ή ακόμη και να ξεπροβάλλουν στο παράθυρο. Μάλιστα οι αντιδράσεις τους διασκεδάζουν τη Ραχήλ, ενώ ο Αλέξανδρος τους επιπλήττει αυστηρά για τη συμπεριφορά τους.

**Αλέξανδρος:** *Ναι. Ένας από απ' τους δύο σας, να πεταχτεί ως το Ταχυδρομείο να πάρει τα γράμματα. (Οι δύο υπηρέται ανταλλάσσουν λαθραία βλέμματα.)*

**Αβραμής,** στενοχωρημένος: *Να... να πάει ο Μανασής;*

**Αλέξανδρος:** *Ας πάει ο Μανασής.*

**Μανασής:** *Να πάει καλύτερα ο Αβραμής;*

[...]

---

<sup>1007</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 55.

<sup>1008</sup>Βλ. ό.π. σ. 15.

**Αβραμής:** *Να πάμε, αφέντη, και οι δύο;*

[...]

**Ραχήλ:** η οποία με μεγάλην ηδονήν παρηκολούθησε αυτόν τον διάλογον, έξαφνα: *Χα, χα. Καλέ, αυτοί φοβούνται να βγουν έξω!...*

**Αλέξανδρος:** *Αλήθεια;.. φοβάστε;.. Δε ντρέπεστε;.. Πηγαίνετε, γρήγορα! Πήγαινε, Αβραμή!.. Τ' είν' αυτά; πού είμαστε;..*

[...]

**Ραχήλ,** γελώσα: *Μωρέ, φόβο. Σίγουρα αυτούς, σαν ήταν μικροί, δεν τους έλεγαν «Παλικάρια του Γέτου»!...*<sup>1009</sup>

Δεν έχουν βέβαια καμία διάθεση να πολεμήσουν στο πλάι των αφεντικών τους τη στιγμή που τα γεγονότα κορυφώνονται, και σκέφτονται πως η φυγή είναι η μόνη σωτηρία. Όταν κάτω από το σπίτι περνά το εξαγριωμένο πλήθος φωνάζοντας συνθήματα κατά των Εβραίων, ο Ξενόπουλος, σε μια περαιτέρω προσπάθεια διακωμώδησής τους, τους παρουσιάζει να κρύβονται έντρομοι κάτω από τα έπιπλα.

**Μανασής,** απομακρύνων αυτόν κωμικώς: *Φεύγα και βρωμάει μπαρούτι!.. Φουσέκια είναι! Δεν το κατάλαβες;*

**Αβραμής:** *Του φανίστηκε παναπεί του σιόρ-Δαβίκου, πως θα μας βάλει να πολεμήσουμε δαύτα από τα παραθύρια, ε; Δεν βαριέσαι!.. Έντηνε η σωτηρία μας! (Δείχνει την πρώτη δεξιά θύραν.) Η πισινή πορτούλα!*

**Μανασής:** *Περνάμε στο Ντεσουλέικο ούλοι και εφινίρισε*<sup>1010</sup>!

[...]

**Δαβίδ,** μετά βραχείαν σιωπήν κατάπληκτος: *Ε, και;.. Γι' αυτό κρυφτήκατε κάτω από τα τραπέζια;.. (Με θυμόν.) Θρασίμια!.. Καλά να σας τα κάνουνε, αφού είσαστε τέτοιοι*<sup>1011</sup>!..

[...]

---

<sup>1009</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σσ. 32-33.

<sup>1010</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Β' σ. 46.

<sup>1011</sup>Βλ. ό.π. σ. 48.

**Δαβίδ:** [...] *Μα τι να σου κάμω! που ο Αβραμής ακούει Μπούρμπουλας και μπαίνει στον τάφο ζωντανός*<sup>1012</sup>!

Δεν θα ήταν όμως αρκετή η ερμηνεία ότι ο συγγραφέας διακωμωδεί με τον τρόπο αυτό τα δύο πρόσωπα απλώς επειδή είναι Εβραίοι, αν και σε κείμενό του, με το οποίο αντικρούει την κριτική που δέχτηκε το έργο, αναφέρει πως αντέγραψε αυτό το παράδειγμα συμπεριφοράς από την πραγματική ζωή, καθώς τον μέσο Εβραίο οι μακροάωνες διώξεις τον «έχουν καταστήσει δειλόν και κυριολεκτικώς ψοφοδεή<sup>1013</sup>». Στην ουσία ο Ξενόπουλος -όχι μόνο στη *Ραχήλ* αλλά και σε άλλα έργα του<sup>1014</sup>- υιοθετεί έναν θεατρικό κωμικό τύπο, αυτόν του υπηρέτη, ο οποίος έλκει την καταγωγή του από τη Νέα Κωμωδία του Μένανδρου, αποτελεί απαραίτητο στοιχείο της Λατινικής Κωμωδίας του Πλαύτου και του Τερέντιου, αλλά και της *Commedia dell'Arte*, στην οποία αντιπροσωπεύεται από τον τύπο των *zanni*. Ο Μάριος Πλωρίτης επισημαίνει πως «αυτοί που “χαλάνε κόσμο” στη Νέα Κωμωδία όπως και στη Λατινική και την Ιταλική είναι οι παμπόνηροι φαγάδες και λογάδες δούλοι<sup>1015</sup>». Τέτοια στοιχεία εμπεριέχουν και οι Εβραίοι υπηρέτες του Ξενόπουλου. Για παράδειγμα, ο Αβραμής στην αρχή του έργου ερωτοτροπεί με την Αρετή, ενώ αργότερα, παρά τον πανικό του, στην προσπάθεια εξεύρεσης τρόπου διαφυγής ονειρεύεται την καλοπέραση με την Αρετή στην κουζίνα του αρχοντικού. (Εξάλλου και η Αρετή αποτελεί έναν ανάλογο «υπηρετικό» τύπο, αφού αντιστοιχεί στην *servetta*, «το θηλυκό συμπλήρωμα των *zanni*<sup>1016</sup>».)

**Αβραμής:** *Α, έγνοια σου και από την πισινή πορτούλα κλέφτες δεν φοβάμαι. Εσείς μοναχά, από το σπίτι σας, μπορείτε να μπαινοβγαίνετε.*

*Καρδιοκλέφτες, ναι.*

---

<sup>1012</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. σ. 49.

<sup>1013</sup>Βλ. Βαφειάδη, Έφη. ό.π. σ. 5.

<sup>1014</sup>Ο Νιόνιος Νιονιάκης στο *Φιόρο του Λεβάντε* και η Καλλιόπη στον *Πειρασμό* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Βλ. Πλωρίτης, Μάριος. "Ελληνική κωμωδία και κομμέντια. Δούναι και λαβείν των δύο θεάτρων." *Θέατρο*. 22 (Ιούλιος - Αύγουστος 1965), σ. 75.

<sup>1015</sup>Βλ. ό.π. σ. 74.

<sup>1016</sup>Βλ. Σολομός, Αλέξης. "Commedia dell'arte. Η παντοκρατορία του ηθοποιού." *Θέατρο*. 22 (Ιούλιος - Αύγουστος 1965), σ. 26.



**Αρετή**, τον διακόπτει: Έλα, ντράπου!

[...]

**Αβραμής**: [...] Μα δε μου λες, Αρετούσα, τα φιώρα βωδιάζουν έτσι ή ο κόρφος σου<sup>1017</sup>;

[...]

**Αβραμής**: Αμή τι; (Πονηρώς.) Και που είσαι; Ψιτ! Εμείς κάτω, στην κουζίνα, με την Αρετή... Ζωή και κότα<sup>1018</sup>!

Η δειλία λοιπόν του Αβραμή και του Μανασή αποτελεί στοιχείο διακωμώδησης και συνδέεται με την ιδιότητα του ταπεινού υπηρέτη και όχι τόσο με την εβραϊκή τους καταγωγή. Ας λάβουμε υπόψη ότι Εβραίος είναι και το αφεντικό τους, ο Δαβίδ Τεντέσκος, αλλά εκείνος -πλούσιο αρχοντόπουλο που ανήκει στην ανώτερη τάξη- είναι άφοβος και μάλιστα συλλέγει όπλα για να υπερασπιστεί το σπίτι του από τον όχλο. Ήταν ήδη γνωστός στην εβραϊκή συνοικία για το θάρρος του γι' αυτό και μάλιστα τον αποκαλούσαν «Παλικάρι του Γέτου».

**Δαβίδ**: (Εξημμένος, παρά την θύραν του βάθους.) Σας το λέω εγώ. Θα πάω στη Λέσχη. Να είσθε βέβαιοι πως εμένα κανένας δεν θα μου μιλήσει. Μα και αν μου μιλήσει, ορκίζομαι στο Θεό μου, θα τον κάμω να θυμηθεί πολύ άσχημα, πως, σαν ήμουν μικρός, με έλεγαν «Παλικάρι του Γέτου<sup>1019</sup>!»

Η ρατσιστική συμπεριφορά των μη Εβραίων χαρακτήρων δεν εξαντλείται στα προσβλητικά λόγια της νεαρής υπηρέτριας των Δεσύλα. Τα λόγια της μητέρας του Καρόλου, σε συνομιλία με τον γιο της κατά την επίσκεψή της στο σπίτι της εβραϊκής οικογένειας αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα θρησκευτικού αντισημιτισμού. Παρά τις φαινομενικά καλές σχέσεις ανάμεσα στις δύο οικογένειες, επιπλήττει τον γιο της επειδή βρίσκεται

---

<sup>1017</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 16.

<sup>1018</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Β' σ. 49.

<sup>1019</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Α', σ. 30.

Μεγάλη Εβδομάδα σε ένα εβραϊκό σπίτι. Η φιλική συμπεριφορά της απέναντι στη Ραχήλ είναι υποκριτική, επειδή στην ουσία αποστρέφεται τους Εβραίους λόγω της θρησκείας τους. Τους αποκαλεί «μιαρούς ανθρώπους» και φοβάται ότι μπορεί να μεταστρέψουν το γιο της. Επικαλείται χωρία από την υμνολογία της Μεγάλης Εβδομάδας, καθώς επίσης και τους λόγους «Κατά Ιουδαίων» του Ιωάννη του Χρυσόστομου<sup>1020</sup> για να του υπενθυμίσει το αγεφύρωτο χάσμα που υπάρχει μεταξύ των δύο θρησκειών.

**Κα Δεσύλα:** (Μ' επιπληκτικόν παράπονον.) Καλά όλες τις ημέρες... Μα και σήμερα; Μα κι απόψε;... «Τα πάθη τα σεπτὰ η παρούσα ημέρα, ως φώτα σωστικά ανατέλλει τω κόσμω»... Και εσύ; Κλεισμένος με Εβραίους, σ' ένα σπίτι εβραϊκό!... (Μορφάζει.)

[...]

**Κα Δεσύλα:** (Σιγά, περιβλέπουσα γύρω με μορφασμό αηδίας, και ως φοβούμενη μη την ακούσουν.) Μα δεν είσαι Χριστιανός εσύ πια, παιδί μου; Πώς μπορείς τέτοια μέρα, τέτοιες μέρες, Μεγάλη Εβδομάδα;... Και

---

<sup>1020</sup>Ο συγγραφέας παραθέτει ένα απόσπασμα από τον Α' «Κατά Ιουδαίων» λόγο: «καὶ εἰς τοὺς βεβήλους αὐτῶν τόπους ἀπαντᾶν, καὶ τῶν ἀκαθάρτων ἐπιβαίνειν προθύρων, καὶ κοινωεῖν τραπέζης δαιμονίων» Τους λόγους αυτούς χαρακτηρίζει η ιδιαίτερα σκληρή γλώσσα κατά της εβραϊκής θρησκείας· για παράδειγμα στο απόσπασμα που ακολουθεί η Συναγωγή αποκαλείται πορνεῖο, θέατρο, άντρο ληστῶν και φωλιά θηρίων: «μᾶλλον δὲ οὐχὶ πορνεῖον καὶ θέατρον μόνον ἐστὶν ἢ συναγωγὴ, ἀλλὰ καὶ σπήλαιον ληστῶν, καὶ καταγῶγιον θηρίων».

Βλ. [http://www.documentacatholicaomnia.eu/1004/1003\\_Ioannes\\_Crysostomus\\_010/0345-0407\\_Iohannes\\_Chrisostomus\\_Adversus\\_Judaeos\\_MGR.html#\[00368\]](http://www.documentacatholicaomnia.eu/1004/1003_Ioannes_Crysostomus_010/0345-0407_Iohannes_Chrisostomus_Adversus_Judaeos_MGR.html#[00368])

Όπως επισημαίνει ο Σταύρος Ζουμπουλάκης, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος εκφώνησε τα οκτώ αυτά κηρύγματα στην Αντιόχεια το 386-387. Οι ομιλίες αυτές απευθύνονται στους Ιουδαίοχριστιανούς της πόλης, οι οποίοι αν και είχαν μεταστραφεί στον Χριστιανισμό δεν είχαν διακόψει τους δεσμούς τους με τη Συναγωγή και τις ιουδαϊκές θρησκευτικές παραδόσεις. Σύμφωνα βέβαια με την ερμηνεία του Ντέβιντ Νίρενμπεργκ ο Χρυσόστομος στοχεύει στην καταδίκη της απειλητικής για τον Χριστιανισμό αρειανικής ομάδας των Ανόμοιων, οι οποίοι αρνούνται τη θεότητα του Χριστού. Συνεπώς η ταύτισή τους με τους «θεοκτόνους» Εβραίους αποτελεί τον πιο κατάλληλο τρόπο αντιμετώπισής τους. Όμως, ανεξαρτήτως του σκοπού των κηρυγμάτων αυτών ο αντι-ιουδαϊκός λόγος αποτελεί το μέσο για την επίτευξή του.

Βλ. Ζουμπουλάκης, Σταύρος. ό.π. σσ. 56-57 και σ. 61.

Ο Riccardo Calimani στη μελέτη του σχετικά με τη γένεση των αντιεβραϊκών στερεοτύπων θεωρεί ότι στους λόγους αυτούς βρίσκονται εν σπέρματι οι κατηγορίες της «θεοκτονίας» και των «τελετουργικών θυσιών». Βλ. Calimani, Riccardo. *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei*. ό.π. σ. 48.

τη θρησκεία σου λοιπόν θα σε κάνουν ν' αλλάξεις αυτοί οι άνθρωποι οι  
μιαροί<sup>1021</sup>;

Θεωρεί ότι οι Εβραίοι είναι άξιοι περιφρόνησης όχι μόνο εξαιτίας της διαφορετικής τους θρησκείας, αλλά ακόμη περισσότερο αν προτίθενται να την απαρνηθούν για οποιοδήποτε λόγο. Προφανώς τα λόγια της γυναίκας αυτής μας αποκαλύπτουν μια αλήθεια: η σύμπνοια ανάμεσα σε Χριστιανούς και Εβραίους εύπορους Ζακυνθινούς είναι μάλλον εύθραυστη.

**Κα Δεσύλα:** [...] Τα πλούτη του, η ομορφιά σου, η ανατροφή σου, δεν κάνουν τίποτα. Πάντα είσαι μια περιφρονημένη, -μην το ξεχνάς!- και θα είσαι ακόμη περισσότερο, αν αρνηθείς τη θρησκεία σου για έναν άντρα<sup>1022</sup>.

Όμως ο θρησκευτικός αντισημιτισμός της κας Δεσύλα θα λάβει επίσης τη μορφή του φυλετικού αντισημιτισμού ενάντια στους Εβραίους, δηλαδή όχι μόνο πλέον ως αλλόθρησκους, αλλά και ως «ράτσα».

**Κα Δεσύλα:** Είσαι από ράτσα που δεν συνηθίσαμε να την λογαριάζουμε, - άντρες και γυναίκες σας- παρά από συγκατάβαση και καλοσύνη<sup>1023</sup>!

Όπως ήδη έχει προαναφερθεί, η πλοκή στα δύο έργα -θεατρικό και μυθιστόρημα- αναπτύσσεται γύρω από τον έρωτα των δύο νέων και τα εμπόδια που συναντούν λόγω της θρησκευτικής τους διαφοράς. Το πραγματικό κεντρικό πρόσωπο και στα δυο είναι η νεαρή Εβραία, Ραχήλ / Έμμα. Παρατηρούμε πως και στις δύο περιπτώσεις απουσιάζει η μητέρα έτσι ώστε να μην επισκιαστεί η μορφή της κόρης. Αν σκεφτούμε ότι ο ρόλος στο θεατρικό έργο γράφτηκε κατά παραγγελία της μεγάλης ηθοποιού και πρωταγωνίστριας της εποχής, Κυβέλης<sup>1024</sup>, δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε αυτή την επιλογή του Ξενόπουλου. Στο μυθιστόρημα η Έμμα έχει δύο αδελφές, τις Νίνα και Εσθήρ. Η Νίνα ως πρόσωπο απλώς

---

<sup>1021</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σ. 35.

<sup>1022</sup>Βλ. Πράξη Β', σ. 75.

<sup>1023</sup>Βλ. ό.π. σ. 75.

<sup>1024</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα*. ό.π. σσ. 431-432.

συμπληρώνει την παρουσία της Έμμας, ενώ η Εσθήρ απλώς αναφέρεται ονομαστικά. Η αδυναμία του πατέρα είναι φυσικά η Έμμα:

*Έχω κι άλλες κόρες, τις αγαπώ κι αυτές, μα σαν την Έμμα καμιά. Η επιθυμία της μου είναι πάντα ιερή. Γιατί και τίποτα το παράλογο δεν επιθυμεί ποτέ η Έμμα<sup>1025</sup>.*

Υπάρχουν αρκετές ομοιότητες στον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας αποδίδει τις δύο πρωταγωνίστριες, καθώς η Έμμα αποτελεί τη μετεξέλιξη της θεατρικής Ραχήλ στα πλαίσια του μυθιστορήματος.

Όμως, υπάρχουν και ουσιαστικές διαφορές οι οποίες οφείλονται όχι μόνο στη δομή των δύο διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών, αλλά και στη χρονική απόσταση που τα χωρίζει, με αποτέλεσμα το πνεύμα και η οπτική στα δύο έργα να οδηγούν σε διαφορετική απόδοση της κεντρικής μορφής, καθώς και σε διαφορετική κατάληξη.

Η Ραχήλ έχει την κομψή και αριστοκρατική εμφάνιση<sup>1026</sup> που ταιριάζει στην οικονομική κατάσταση της εύπορης οικογένειάς της. Όσον αφορά τη νοοτροπία και τις ιδέες της, θα επισημάνουμε ότι την ηρωίδα χαρακτηρίζει ο ιδεαλισμός, η πίστη στο ανώτερο ιδανικό της Αγάπης, το οποίο είναι πανανθρώπινο και πέρα από τις επιταγές μιας συγκεκριμένης θρησκείας:

**Ραχήλ:** [...] Δική σας είμαι! Γιατί μας χωρίζει τάχα η θρησκεία; [...] Εγώ δεν έχω προλήψεις και φανατισμούς. Εγώ είμαι περισσότερο Χριστιανή παρά Εβραία<sup>1027</sup>.

**Ραχήλ:** Κοίταξε! Τι πλούτος, τι γιγάντωμα, τι αφθονία!.. Έτσι μ' αρέσουν και τα λουλούδια, και οι άνθρωποι, και οι ψυχές, και τα αισθήματα. Κάτι τέλειο, μεγάλο, ολόκληρο!..<sup>1028</sup> [...]

**Σαμουήλ:** [...] Το πνεύμα της κόρης μου είναι υψωμένο σε μια σφαίρα γαλήνης και αγάπης. Μη ζητήσετε να την κατεβάσετε στο επίπεδο μας, το

<sup>1025</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π. σ. 120.

<sup>1026</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Α', σσ. 22, 29.

<sup>1027</sup>Βλ. ό.π. σ. 36.

<sup>1028</sup>Βλ. ό.π. σ. 24.

χαμηλό, μη θελήσετε να της εμπνεύσετε τώρα τα ταπεινά μας πάθη και τα μίσση... Μου αρέσει τόσο να τη βλέπω ψηλότερ' απ' όλους μας!..<sup>1029</sup>

Γνωρίζει πολύ καλά ποια είναι τα δικαιώματα της και τη θέση της ως Εβραία της Ελλάδας, γι' αυτό και αντιμετωπίζει την έκρυθμη κατάσταση με αξιοπρέπεια και θάρρος.

**Ραχήλ:** Σήμερα, ούτε πόρτες πια σιδερένιες, ούτε επιγραφή ατιμωτική, ούτε κίτρινη λουρίδα στο καπέλο για σημάδι... Όλ' αυτά έπεσαν μαζί με τη Βενετία. Εκατόν πενήντα τώρα χρόνια, Εβραίοι και Χριστιανοί ζουν εδώ σαν αδέρφια. Η ένωση με την Ελλάδα, -μη νομίζεις πως δεν ξέρω κ' εγώ Ιστορία!- τους εχάρισεν ελευθερία και ισοπολιτεία. Ψέματα; Σήμερα Χριστιανοί και Εβραίοι πληρώνουν τους ίδιους φόρους, έχουν την ίδια ψηφο, πηγαίνουν στρατιώτες μαζί και χύνουν το αίμα τους για την ίδια πατρίδα, για την ίδια σημαία...<sup>1030</sup>

**Δαβίδ:** Καλά, Ραχήλ, καλά. Θα μου πεις αύριο-μεθαύριο, όταν, κρυμμένη και μισοπεθαμένη από το φόβο σου, θα βλέπεις τους αδελφούς σου να σου λεηλατούν το σπίτι.

**Ραχήλ:** Εγώ κρυμμένη; Ποτέ<sup>1031</sup>!

Η Ραχήλ έχει πολύ χαλαρή σχέση με τη θρησκεία των προγόνων της και αυτό οφείλεται στην ανατροφή της, στις σπουδές της σε χριστιανικό σχολείο στην Ιταλία. Είναι αυτό της το χαρακτηριστικό για το οποίο την ψέγει ο αδελφός της Δαβίδ:

**Δαβίδ:** [...] Μα είναι όλη αυτή η αψηφησιά, η περιφρόνηση των Νομίμων, που θέριεψε στο σπίτι μας από τον καιρό ίσα-ίσα που γύρισε η Ραχήλ. [...] Πόσοι δεν κάνουν τώρα σαν κ' εμάς!... Λέγονται Εβραίοι, χωρίς να είναι τίποτα<sup>1032</sup>!

---

<sup>1029</sup>Βλ. Ξενόπουλος, Ραχήλ. ό.π. Πράξη Α', σ. 29.

<sup>1030</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Β', σ. 54.

<sup>1031</sup>Βλ. ό.π. σ. 52.

<sup>1032</sup>Βλ. ό.π. σ. 50.

**Ραχήλ:** [...] Δεν είχα μητέρα να με μεγαλώσει. Με μεγάλωσε μια παραμύθια, κι αυτή Χριστιανή... Έπειτα με στείλατε έξω. Με κλείσατε σ' ένα Σχολείο, κι αυτό χριστιανικό<sup>1033</sup>.

Ερμηνεύει τη στάση της ως ξεκάθαρη άποψη και στάση ζωής ενάντια στη μισαλλοδοξία και τον φανατισμό. Δεν θεωρεί ότι οι θρησκείες θα πρέπει να χωρίζουν τους ανθρώπους, αλλά με τους ενώνουν:

**Ραχήλ:** [...] Αφότου γνώρισα τον κόσμο, με τη σπουδή και με την πείρα, είχα σχηματίσει ένα Ιδανικό, που τίποτα ως τώρα, δεν μ' έκαμε, να ταλλάξω. [...] Ήθελα να μην υπήρχαν στον κόσμο διαιρέσεις, διακρίσεις, μίσση. Και όλοι οι άνθρωποι να ήταν ενωμένοι σε μια θρησκεία, - τη θρησκεία της Αγάπης<sup>1034</sup>!

Η Ραχήλ ζει ένα υπαρξιακό -ρομαντικών καταβολών- δράμα το οποίο δεν την αφήνει να νιώσει ευτυχία, γιατί το συναίσθημά της συγκρούεται με την πραγματικότητα. Θα πρέπει να επιλέξει, θα πρέπει να απαρνηθεί την αγάπη της ή την ταυτότητά της. Μένει μετέωρη ανάμεσα σε δύο αντικρουόμενους κόσμους.

**Ραχήλ:** Ναι... Συλλογιστήκατε όμως πολλές φορές και τη θέση μου; Είμαι μια Εβραία, που αγαπά ένα Χριστιανό...

**Κάρολος:** Τι σημαίνει;...

**Ραχήλ:** Σημαίνει, φίλε μου, πως δεν είμαι πια Εβραία, και πως δεν είμαι ακόμη Χριστιανή. Δύσκολη θέση και ψεύτικη, - πρέπει να το ομολογήσετε<sup>1035</sup>!

Ως ρομαντική ηρωίδα η οποία είναι έτοιμη να κάνει οποιαδήποτε θυσία δεν διστάζει να υποσχεθεί πως για να ενωθεί με τον αγαπημένο της θα μπορούσε να αλλάξει ακόμη και τη θρησκεία της. Όμως, η οργή της για

---

<sup>1033</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Β', σ. 51.

<sup>1034</sup>Βλ. ό.π.

<sup>1035</sup>Βλ. ό.π. Πράξη Α', σ. 37.

τον διωγμό των Εβραίων της Ζακύνθου -με αποκορύφωμα τον τραυματισμό του πατέρα της- την κάνει να αλλάξει γνώμη.

**Ραχήλ:** Φύγε!.. (Ηρεμότερα:) Δεν υπάρχει πια τίποτα μεταξύ μας, Κάρολε!... Ο πατέρας μου γύρισε με σπασμένο κεφάλι... Του τόσπασε μια πέτρα, που την έριξαν οι δικοί σου. Τι έχει να κάμει πως δεν την έριξες εσύ; Ούτε ο πατέρας μου βέβαια δεν έσφαξε την παιδούλα, που βρέθηκε σφαγμένη στην Κέρκυρα!... Ε! το αίμα που έτρεξε από την πληγή του, είναι ποτάμι τώρα και μας χωρίζει!... Φύγε!... Είσαι Χριστιανός, και είμαι Εβραία<sup>1036</sup>!

Η μεταστροφή της αυτή όμως είναι πρόσκαιρη, αφού στο τέλος μένει πιστή στην αρχική της απόφαση. Ο έρωτάς της για τον Κάρολο υπερνικά φόβους και δισταγμούς για την αντίδραση της οικογένειάς της και ιδίως του αδελφού της, Δαβίδ.

**Ραχήλ:** [...] Έχουμε το δικαίωμα ν' αψηφήσουμε το κάθε τι για τη ζωή μας και την ευτυχία μας. Θα κρατήσουμε πιστά την αιώνια συμφωνία, που κλείσαμε δω, εκείνη την ημέρα, μπροστά στο Θεό. Θα γίνω δική σας και δική σου. Τον όρκο που έκαμα προχτές, τον πατώ, για να κρατήσω τον πρώτο μου<sup>1037</sup>.

Ακόμη και η απόπειρα αυτοκτονίας της ταιριάζει απόλυτα στα ρομαντικά ιδεώδη. Το βαρύ άρωμα των λουλουδιών -επικίνδυνο σε μεγάλες δόσεις- θα την οδηγήσει από τον Ύπνο στον Θάνατο:

**Ραχήλ** (μόνη): Καλύτερα να πεθάνω!... (Κάθεται.) Χίλιες φορές να πεθάνω... *Μα ε κ ε ί ν ο ς* τι φταίει σ' όλ' αυτά; [...]

(Η Ραχήλ, μόνη, κλείει ερμητικώς τας θύρας όλας και τα παράθυρα. Έπειτα σταματά εμπρός εις το ανθοδοχείον με τις μανώλιες. [...]) το τοποθετεί κάτω στο πάτωμα, δίπλα στην πολυθρόνα, εις την οποίαν

---

<sup>1036</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Β', σ. 65.

<sup>1037</sup>Βλ. ό.π. σ. 78.

εξαπλώνεται με απόφαση, και προσπαθεί να κρατεί το κεφάλι της επάνω από τα ανοικτά λουλούδια<sup>1038</sup>.)

**Ραχήλ:** (Την ώρα που κόβει τα νήματα.) *Ας κοπεί το χρυσό - γνέμα, κι ας ξεπεταχθεί από μέσα τους ο θάνατος!..* (Την ώρα που εξαπλώνεται εις την πολυθρόναν.) « *Τι δυνατ' είναι η Αγάπη σαν το Θάνατο!..*<sup>1039</sup>»

Ο θάνατος της Ραχήλ είναι το αποκορύφωμα του ρομαντικού δράματος. Πρόκειται για θυσία: δίνει τη ζωή της για να σώσει ο άνθρωπο που αγαπά. Πεθαίνει όντας πια Χριστιανή -αυτή ήταν η πρώτη της θυσία, αφού ήταν μια απόφαση ενάντια στις ρίζες της και στην οικογένεια της- για να σώσει τον Κάρολο, από τον αδελφό της Δαβίδ.

Έτσι λοιπόν στο φινάλε του δράματος, η Ραχήλ, «βλέπουσα το κίνημα εκβάλλει κραυγήν τρόμου, και τρέχουσα παρεντίθεται μεταξύ του Δαβίδ και του Καρόλου, και προασπίζει τον δεύτερον με το σώμα της, με τα χέρια της απλωμένα, κάθ' ην στιγμήν το όπλον εκπυροσκορτεεί: *Μη αυτόν!.. Α!!* (Πληγώνεται εις στην καρδιά και πίπτει νεκρά<sup>1040</sup>. [...])»

Η νεαρή Εβραία κινείται μεταξύ ρεαλισμού και μελοδράματος, όχι μόνο επειδή όπως παραδέχεται ο ίδιος ο Ξενόπουλος είναι -και αυτή όπως όλα τα πρόσωπα του έργου- «λίγο εξιδανικευμένη», αλλά επειδή ολόκληρο θεατρικό έργο βαδίζει στα χνάρια του ρομαντισμού<sup>1041</sup>. Το δίλημμα της ηρωίδας, ο τρόπος με τον οποίο αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει και η θυσία της αποτελούν -όπως προαναφέρθηκε- χαρακτηριστικά δείγματα.

Η νεαρή Εβραία της *Μεγάλης περιπέτειας* όπως είναι φυσικό αποδίδεται με πολύ περισσότερες λεπτομέρειες, καθώς πρόκειται για ηρωίδα μυθιστορήματος. Είναι και αυτή, όπως και η Ραχήλ, σπουδασμένη στην Ιταλία με ανάλογες εμπειρίες. Είναι μια γυναίκα προοδευτική, έχει το

---

<sup>1038</sup>Μια από τις αρετές του κειμένου είναι ότι ο συγγραφέας παρουσιάζει με τόση ενάργεια τις σκηνοθετικές οδηγίες, ώστε δεν κατευθύνουν απλώς τον ηθοποιό, αλλά ολοκληρώνουν με αφηγηματικό τρόπο την ιστορία που διαδραματίζεται.

<sup>1039</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Ραχήλ*. ό.π. Πράξη Β', σ. 71.

<sup>1040</sup>Βλ. ό.π. σ. 85.

<sup>1041</sup>Βλ. Βαφειάδη, Έφη. ό.π. σ. 10.



θάρος της γνώμης της. Σε σύγκριση όμως με τη Ραχήλ υπάρχει μια πολύ σημαντική διαφορά. Η Έμμα υποστηρίζει μεν πως ο θρησκευτικός φανατισμός είναι κατακριτέος, και εύχεται να υπήρχε μια κοινή θρησκεία για όλους, αλλά αφού αυτό δεν είναι εφικτό, πιστεύει πως καθένας πρέπει να παραμείνει πιστός στη θρησκεία των προγόνων του.

*-Ο θρησκευτικός φανατισμός είναι κακό πράγμα. Καθένας βέβαια πρέπει να ακλουθεί τη θρησκεία του πατέρα του και νάναι πιστός κι αφοσιωμένος. Γιατί ούτε οι περιφρονητές κι οι αρνητές μου αρέσουν. Όχι όμως και να μισεί τους αλλόθρησκους, να νομίζει πως τον χωρίζουν απ' αυτούς ανυπέβλητα τείχη! [...] εγώ θα ήθελα να υπάρχει μόνο μια θρησκεία στον κόσμο, κι όλοι οι άνθρωποι να ζούνε σαν αδέρφια.*

*-Η χριστιανική ή η εβραϊκή; χαμογέλασε ο Γιάκομος.*

*-Θα μου ήταν αδιάφορο! φώναξε η Έμμα. Φτάνει νάταν μία. Αλλ' αφού αυτό δεν είναι δυνατό, ας μην είμαστε τουλάχιστο φανατικοί και μισαλλόδοξοι. Δεν συμφωνείτε<sup>1042</sup>;*

Έτσι λοιπόν αντίθετα από τη Ραχήλ, η Έμμα δεν διανοείται να αλλάξει θρησκεία για να παντρευτεί τον αγαπημένο της, καθώς στο μυθιστόρημα «ο συγγραφέας έχει τη χρονική άνεση να αναπτύξει και να διαχειριστεί ορθολογικότερα αναλύοντας το κοινωνικό αδιέξοδο που θα οδηγήσει στην απόφαση της ηρωίδας χωρίς να υποτάσσει την επιλογή του σε δραματουργικές ανάγκες<sup>1043</sup>». Το μυθιστόρημα δημοσιεύεται το 1937, δηλαδή εικοσιοκτώ χρόνια μετά τη Ραχήλ. Εξάλλου, είναι η εποχή της ανόδου του ναζισμού στη Γερμανία, και η σοφή επιλογή του συγγραφέα είναι ο ρεαλισμός και όχι ο ρομαντικός ιδεαλισμός του 1909<sup>1044</sup>. Η Έμμα διατηρεί τη θρησκεία της, την ταυτότητα της. Εξάλλου η διαφορά θρησκείας δεν έχει πια την ίδια βαρύτητα όπως στο θεατρικό έργο. Δεν ξεχνά ότι είναι Ελληνίδα

<sup>1042</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π. σ. 20.

<sup>1043</sup>Βλ. Λιάτα, *Ευτυχία Δ*. ό.π. σ. 107.

<sup>1044</sup>Βλ. Βαφειάδη, *Έφη*. ό.π. σ. 12.

πολίτης εβραϊκής καταγωγής. Τον Γιάκομο εξάλλου, το θέμα της θρησκείας τον απασχολεί από την πρακτική του μόνο πλευρά.

- Δεν είναι ανάγκη ν' αλλάξω θρησκεία. Ούτ' εσύ... μη φοβάσαι. Καθένας θα μείνει στη θρησκεία που γεννήθηκε. [...] αν γίνεται να παντρευτούμε έτσι καμία αξίωση δεν έχω να γίνεις Χριστιανή, όπως ούτ' εσύ να γίνω Εβραίος<sup>1045</sup>. [...]

- Μα δεν είμαι κι εγώ Ζακυθινή; [...] Ζακυθινή δεν θα πει Ελληνίδα; Αφότου γεννήθηκα, ως τα δεκαπέντε μου χρόνια έζησα εδώ. [...] Στο σπίτι μας ελληνικά πάντα μιλούσαμε. Οι Ισραηλίτες, ξέρετε, στη Ζάκυθο δεν μιλούν εβραϊκά ή ισπανικά, όπως σ' άλλα μέρη. Κάτι λίγα μόνο ξέρον<sup>1046</sup>.

Οι αποφάσεις της Έμμας είναι εντελώς διαφορετικές από εκείνες της Ραχήλ. Αποφάσεις ρεαλιστικές που υπαγορεύουν και την αντίστοιχη κατάληξη της υπόθεσης στο μυθιστόρημα. Η Έμμα δεν έχει τραγικό τέλος, δεν αυτοκτονεί, ούτε πεθαίνει με κάποιον άλλο τρόπο. Η αγάπη της για τον Κάρολο δεν υπερνικά το μίσος της για τους διώκτες της. Δεν υπαναχωρεί όπως η Ραχήλ, η επώδυνη λύση είναι η φυγή προς την Ιταλία, και ο Γιάκομος μένει πίσω, ζώντας μια ζωή συμβατική. Η τελευταία του επαφή του με την Έμμα είναι μια σπαρακτική, αλλά και γεμάτη αποφασιστικότητα επιστολή αποχαιρετισμού:

«Μισώ κάθε Χριστιανό, εκτός από σένα. Έπρεπε να συμβούν όλ' αυτά τα φοβερά, τα αποτρόπαια, για να ιδώ τι άβυσσος μας χωρίζει από τους ανθρώπους, που ως χθες ακόμα τους θεωρούσα αδερφούς μου. [...] Και προπάντων μου είναι αδύνατο να γεννήσω Χριστιανούς. Αυτό, που ως χθες μου φαινόταν τόσο απλό, τώρα μου κάνει φρίκη. [...] Η απόφαση μου είναι οριστική και ακλόνητη. Αλλωστε σε λίγο φεύγω μακριά από την Ζάκυνθο για πάντα. Πόσο μ' αγαπάς, πόσο θα υποφέρεις, το ξέρω από τον

---

<sup>1045</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π. σ. 113.

<sup>1046</sup>Βλ. ό.π. σ. 20.

*εαυτό μου. Μα είσαι άντρας και θα εγκαρτερήσεις. Αλλιώς δεν γίνεται.*

*Χαίρε. - Ε.<sup>1047</sup>»*

Το χάσμα ανάμεσα στις δύο κοινότητες είναι πλέον γεγονός. Χαρακτηριστικό είναι το χωρίο στο οποίο ο Γιάκομος πληροφορείται ότι η Έμμα και η οικογένειά της εγκατέλειψαν τη Ζάκυνθο.

*Και ο Εβραίος αποχαιρέτησε με ένα πλατύ χαμόγελο από πελώριο στόμα με μεγάλα κιτρινωπά δόντια. Μπορεί να είχε και κάποια χαιρεκακία το χαμόγελο αυτό: Ο Γιάκομος, ο Χριστιανός, στεκόταν μπροστά του τόσο χλωμός, τόσο συντετριμμένος, τόσο εκμηδενισμένος!...<sup>1048</sup>*

Η Ευτυχία Αμιλήτου σχολιάζει εύστοχα το απόσπασμα αυτό: «αυτή είναι η τελευταία εικόνα που ένας Χριστιανός συνομιλεί με Εβραίο, μια εικόνα στην οποία κάθε οικειότητα έχει χαθεί για να δώσει τη θέση της στη διαφορά<sup>1049</sup>».

Έχει γραφεί «πως η Ραχήλ δεν είναι απλώς ένα καλοφτιαγμένο μελό με δραματικό τέλος. Ωστόσο είναι φτιαγμένη για να είναι και αυτό<sup>1050</sup>». Ο Ξενόπουλος μας παραδίδει ένα ρομαντικό δράμα στο οποίο σαφώς καταδικάζει τα έκτροπα σε βιαιοπραγίες του 1891 κατά των Εβραίων της Ζακύνθου, δίχως να παραλείψει να αναφερθεί σε παρόμοια περιστατικά του παρελθόντος. Το έργο του χαρακτηρίζεται από ακρίβεια, αληθοφάνεια και σεβασμό στα ιστορικά γεγονότα. Στο μυθιστόρημά του *Μεγάλη περιπέτεια* ο Ξενόπουλος, επαναλαμβάνοντας το μοτίβο της δύσκολης σχέσης ανάμεσα στην Εβραία και στον Χριστιανό, μας δίνει λεπτομερή εικόνα της αστικής Ζακυνθινής κοινωνίας στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το μυθιστόρημα αποτελεί μεταγενέστερη μετάπλαση του θεατρικού έργου από το οποίο το χωρίζουν σχεδόν τριάντα χρόνια. Η κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος η νεαρή Εβραία Έμμα, αποτελεί μια πιο ρεαλιστική απόδοση της ρομαντικής ηρωίδας Ραχήλ. Ο Ξενόπουλος, ενώ δεν συνηθίζει να εντάσσει στο θεματολόγιό του

---

<sup>1047</sup>Βλ. Ξενόπουλος, *Μεγάλη περιπέτεια*. ό.π. σσ. 318-319.

<sup>1048</sup>Βλ. ό.π. σ. 324.

<sup>1049</sup>Βλ. Αμιλήτου, Ευτυχία. ό.π. σ. 443.

<sup>1050</sup>Βλ. Τουμασάτος, Ηλίας. ό.π. σ. 509.

πολιτικούς προβληματισμούς, εντούτοις πρόσωπα όπως η Ραχήλ και η Έμμα εκφράζουν σημαντικές κοινωνικές αξίες, όπως η αλληλεγγύη, η ανεκτικότητα, ο σεβασμός στο διαφορετικό, η ανεξιθρησκία<sup>1051</sup>.

Ο συγγραφέας έχει δηλώσει πως τα αντισημιτικά γεγονότα τον παρακίνησαν να γράψει τη *Ραχήλ*, επειδή συμπάθησε ακόμη περισσότερο τους Εβραίους εξαιτίας αυτών των άδικων διώξεων και θέλησε να τους υπερασπιστεί. Επισημαίνει πως για δεκαέξι ολόκληρα χρόνια σκεπτόταν το θέμα, μελέτησε αρκετά σχετικά με τους Εβραίους, αντλώντας το κατάλληλο υλικό, και μόνο τότε καταπιάστηκε με τη συγγραφή, την οποία ολοκλήρωσε σε διάστημα λίγων μόλις ημερών<sup>1052</sup>.

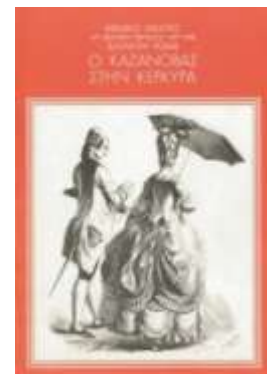
Παρόλα αυτά θα πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι δεν αποφεύγει τα -ευρέως διαδεδομένα και τόσο αναγνωρίσιμα από το κοινό του- στερεότυπα, όσον αφορά τα χαρακτηριστικά των Εβραίων πρωταγωνιστών, αλλά και την εβραϊκή θρησκεία. Προφανώς πρόκειται για μια επιλογή η οποία -ιδιαίτερα στο θεατρικό έργο- υπογραμμίζει τη διάσταση ανάμεσα στις δύο κοινότητες του νησιού την περίοδο των γεγονότων.

---

<sup>1051</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. ό.π. σσ. 167-168.

<sup>1052</sup>Βλ. Τριχιά - Ζούρα, Μαρία. *Η αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου*. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 2003, σ. 313.

Εβραίοι χαρακτήρες στα θεατρικά έργα  
του Διονυσίου Ρώμα  
*Ζακυνθινή Σερενάτα*  
και  
*Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα.*



Πηγή φωτογραφιών:

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=357>

<http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=322>

<http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=861>

## Εβραίοι χαρακτήρες στα θεατρικά έργα του Διονυσίου Ρώμα Ζακυνθινή Σερενάτα και Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα.

Ο Διονύσιος Ρώμας (Αθήνα 1906 - Ζάκυνθος 1981)<sup>1053</sup> ο οποίος καταγόταν από αρχοντική ζακυνθινή οικογένεια, υπήρξε σημαντικός λόγιος, ποιητής<sup>1054</sup>, μυθιστοριογράφος, συγγραφέας θεατρικών έργων<sup>1055</sup>, χρονογραφήματων, αλλά και πολιτικός<sup>1056</sup>. Το 1940 διετέλεσε Γενικός Γραμματέας του Εθνικού Θεάτρου<sup>1057</sup>, το 1950 Διευθυντής του Θεατρικού Τμήματος του Ελληνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (Ε.Ι.Ρ), ενώ την περίοδο 1954 - 1958 Διευθυντής Προγράμματος<sup>1058</sup>.

---

<sup>1053</sup>Πλήρες χρονολόγιο της ζωής και του έργου του Διονυσίου Ρώμα περιέχεται στο αφιέρωμα του Διονυσίου Σέρρα, με αφορμή τα δέκα χρόνια από το θάνατο του συγγραφέα. Βλ. Σέρρας, Διονύσης. *Μικρός «περίπλους» για τον Διονύση Ρώμα: δέκα χρόνια από το θάνατό του*. Αθήνα: Περίπλους, 1991, σσ. 11-30.

<sup>1054</sup>Ο Διονύσης Σέρρας επισημαίνει ότι ο Ρώμας παρόλο που ήταν γνώστης όχι μόνο της ελληνικής, αλλά και της ευρωπαϊκής -και ιδιαίτερα της γαλλικής- ποίησης, αφιερώθηκε ολοκληρωτικά στην πεζογραφία και στο θέατρο. Όπως είχε δηλώσει και ο ίδιος «*Λοιπόν δεν βάζω με το στανιό την ποίηση στα έργα μου, αλλά την αφήνω να αναδίνεται μέσα από τα πράγματα...*» Βλ. Σέρρας, Διονύσης. "Ο άνθρωπος και ο λογοτέχνης." *Νέα Εστία* 114. 1351 (1983): 1303.

<sup>1055</sup>Όπως επισημαίνει ο Φαίδων Μπουμπουλίδης τα θεατρικά έργα του Ρώμα -τα οποία είχαν εκδοθεί ή δημοσιευθεί σε περιοδικά- κατέχουν ιδιαίτερα σημαντική θέση στη λογοτεχνική του παραγωγή. Πρόκειται για τα *Ζακυνθινή Σερενάτα*, *Τρεις Κόσμοι*, *Το Ζαμπελάκι*, *Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα* και, τέλος, το *Ίδου ο Νυμφίος έρχεται*. Τα προαναφερθέντα έργα-με εξαίρεση το τελευταίο, το οποίο ο Ρώμας χαρακτήριζε ως «*βυζαντινό δράμα σε 4 πράξεις και εικόνες 9*»- παραστάθηκαν με επιτυχία στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Ο Ρώμας καθιέρωσε επίσης το είδος του «σκετς». Τα θεατρικά αυτά σύντομης έκτασης κείμενα μεταδόθηκαν από την Ελληνική Ραδιοφωνία από το 1938 ως και το 1969.

Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. Επιμ. Φαίδων, Μπουμπουλίδης. Αθήνα, 1987, σσ. 5-14 και επίσης Μουσμύτης, Διονύσης Ν. *Ο Ρώμας και το θέατρο*. Αθήνα: Πλατύφορος, 2002, σημ. 18, 19 σ. 21.

<sup>1056</sup>Ο Διονύσιος Ρώμας εξελέγη βουλευτής Ζακύνθου το 1958 και το 1961. Βλ. Κονόμος, Ντίνος. "Ο Διονύσης Ρώμας και τα ανέκδοτα κείμενά του." *Νέα Εστία* 114. 1351 (1983): 1254-66, σ. 1264.

<sup>1057</sup>Ο Ρώμας παραιτήθηκε από τη θέση αυτή όταν άρχισε η περίοδος της Κατοχής. Βλ. Σέρρας, Διονύσης. *Μικρός «περίπλους» για τον Διονύση Ρώμα*. ό.π. σ. 14.

<sup>1058</sup>Μάλιστα ο Ρώμας κατά τη διάρκεια της θητείας του ως διευθυντής του Ε.Ι.Ρ. ανέλαβε την πρωτοβουλία της ίδρυσης του Τρίτου Προγράμματος. Βλ. ό.π. σσ. 14, 16.

Πολυμαθής, με σπουδές Φιλολογίας και Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, μας κληροδότησε «ένα έργο άξιο, πολύπλευρο και πολύμορφο, γερά δομημένο, ένα έργο ιστορικά και λαογραφικά σημαντικό<sup>1059</sup>».

Στο έργο του -είτε πρόκειται για θέατρο, είτε για μυθιστορήματα ή χρονογραφήματα- είναι εμφανής η επίδραση του ζακυνθινού λαϊκού σκωπτικού πνεύματος<sup>1060</sup>.

Η εξοικείωση του Ρώμα με τα έργα των σπουδαιότερων ξένων δραματουργών, καθώς και η πληρότητα του μύθου του αποτελούν -σύμφωνα με τον Διονύση Μουσμότη- τα σπουδαιότερα προτερήματα της θεατρικής γραφής του. Δεν εστιάζει την προσοχή του στην ακριβή ιστορική αναπαράσταση, αλλά αντιμετωπίζει την ιστορία «σαν άρωμα εποχής», γι' αυτό και στα θεατρικά του ο σκηνικός μύθος έχει ως υπόβαθρο «μια σφαιρική περιγραφή της ιστορίας». Τα τέσσερα «επτανησιακά» έργα του συγγραφέα διακρίνονται, «για τη σαφή σκηνική οικονομία, τις αυθεντικές δραματικές συγκρούσεις και το λόγο με ισχύ δραστική», αλλά και -ιδιαίτερα τα τρία πρώτα- για την «κομψότητα, την θεατρική αίσθηση και ισορροπία»<sup>1061</sup>.

Σπουδαία καινοτομία του Διονυσίου Ρώμα είναι ένα νέο θεατρικό είδος δικής του έμπνευσης, η ιστορική ηθογραφία, η οποία όμως -όπως επισημαίνει ο Μουσμότης- δεν είχε συνέχεια, αφού στις θεατρικές σκηνές τα επόμενα χρόνια κυριάρχησαν η φαρσοκωμωδία και η θεατρική σεναριογραφία. Η ενασχόλησή του με το θέατρο -συνολικής διάρκειας 40 χρόνων- δεν περιορίστηκε μόνο στη συγγραφή θεατρικών έργων, αλλά ο Διονύσιος Ρώμας ανέπτυξε επίσης δραστηριότητα ως κριτικός θεάτρου και ως μεταφραστής<sup>1062</sup>. Γράφει ο μελετητής του θεάτρου της Ζακύνθου, Διονύσης Μουσμότης: «Ο Διονύσιος Ρώμας δεν υπήρξε πρωτοπόρος, ούτε όμως και επίγονος. Η τέχνη του, αντλώντας από την παράδοση και από

---

<sup>1059</sup>Βλ. Μουσμότης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σσ. 13-14.

<sup>1060</sup>Βλ. Ντίνος Κονόμος. ό.π. σ. 1258.

<sup>1061</sup>Βλ. Μουσμότης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σσ. 19-20.

<sup>1062</sup>Βλ. ό.π. σσ. 24-25.



βαθύτατη προσωπική θεατρική κουλτούρα, έγινε κορυφή, σούμα και τέλος μαζί της Ζακυνθινής σχολής»<sup>1063</sup>.

### **Ζακυνθινή Σερενάτα**<sup>1064</sup>

Με τη Ζακυνθινή Σερενάτα ο Ρώμας έκανε την πρώτη του εμφάνιση ως δραματογράφος<sup>1065</sup>. Το έργο κέρδισε το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου το 1938 και την Πρωτομαγιά του ίδιου έτους παρουσιάστηκε στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου· τυπώθηκε το 1958<sup>1066</sup>. Οι ιδιαίτερα αυστηρές κριτικές που δέχθηκε η Ζακυνθινή Σερενάτα δεν αφορούσαν την παράσταση<sup>1067</sup>, για την οποία γράφηκαν εγκωμιαστικά σχόλια, αλλά κυρίως το έργο ως κείμενο<sup>1068</sup>.

---

<sup>1063</sup>Βλ. Μουσμώτης, Διονύσης Ν. *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1901-1915*. ό.π. σ. 12.

<sup>1064</sup>Ο αρχικός τίτλος της ρομαντικής αυτής ηθογραφίας ήταν *Μπαρμπέρης στη Ζάκυνθο*. Για την τελική επιλογή του συγγραφέα έχει γραφτεί -στην εφημερίδα *Εφημερίς (Αλεξανδρείας)*, της 17<sup>ης</sup> Μαρτίου 1939- ότι πρόκειται για τίτλο μάλλον συμβατικό, καθώς «έχει την έννοια του κάτι περασμένου και ρομαντικού, όπως ρομαντική και περασμένη είναι για τη σημερινή εποχή η σερενάτα». Βλ. Μουσμώτης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σσ. 30-31 και σ. 163.

<sup>1065</sup>Ο Άλκης Θρύλος-παρά την αυστηρή κριτική που άσκησε σε αυτό το πρώτο θεατρικό έργο του Ρώμα- είχε επισημάνει ότι ο συγγραφέας «έχει τη στόφα του ανθρώπου που θα ευδοκιμήσει στο θέατρο». Βλ. Γιάκος, Δημήτρης. "Διονύσιος Ρώμας." *Νέα Εστία* 110. 1306 (1981): 1614-15, σ. 1614.

<sup>1066</sup>Βλ. ό.π.

<sup>1067</sup>Η πλειοψηφία των κριτικών -παρά τις αδυναμίες που εντόπισαν στο θεατρικό κείμενο- θεώρησαν θρίαμβο τη σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη. Στο ίδιο πνεύμα κινούνται όλες σχεδόν οι κριτικές που έχει συμπεριλάβει ο Διονύσης Μουσμώτης στη μελέτη του για τη θεατρική παραγωγή του Ρώμα. Βλ. Μουσμώτης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σσ. 95-166.

Για παράδειγμα, ο Άλκης Θρύλος γράφει: «Ο θρίαμβος της βραδιάς ήταν ο κ. Μουζενίδης. Χάρη σ' αυτόν οι ασύνδετες σκηνές απέκτησαν κάποιον ειρμό, κάποια ενιαία ατμόσφαιρα, και στις σκηνές όπου κινούνται τα πλήθη, πράγματι μεγαλούργησε». Βλ. ό.π. σ. 140.

<sup>1068</sup>Ο Γεώργιος Α. Βλάχος έγραψε στην *Καθημερινή* στις 15 Απριλίου 1938: «η Ζακυνθινή Σερενάτα είναι μια κακογραμμένη ηθογραφία με μύθον χιλιοειπωμένον από την εποχή της Μαργαρίτας Γκωτιέ του Δουμά μέχρι των τελευταίων κινηματογραφικών ταινιών με ένα δραματικών τέλος ξεκόλλητον και παράλογον».

Ο Πολύμερος Μοσχοβίτης σε κριτική του στο περιοδικό *Εργασία* (17<sup>η</sup> Απριλίου 1938) σχολιάζει πως «οι χαρακτήρες διαγράφονται φλου, ο μύθος είναι αόριστος, ο κεντρικός τύπος του έργου είναι εις τη βάση ασήμαντος».

Βλ. Μουσμώτης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σσ. 116 και 126.

Στα προλεγόμενα ο συγγραφέας δηλώνει την πρόθεσή του να αναπαραστήσει την τρίτη από τις κύριες εποχές που γνώρισε η Ζάκυνθος, την Αστική, η οποία αρχίζει μετά την Ένωση του νησιού με την Ελλάδα και λήγει περίπου στα 1900<sup>1069</sup>. Πρωταγωνιστής του έργου είναι ένα υπαρκτό πρόσωπο, ο Γιάννης Τσακασιάνος<sup>1070</sup>, ένας ντόπιος Φίγκαρο, ο Μποέμ-Μπαρμπέρης ποιητής ο οποίος -σύμφωνα με τον συγγραφέα- αποτελεί την πιο αντιπροσωπευτική φιγούρα της εποχής. Εκτός από ποιητής, ο Τσακασιάνος υπήρξε επιπλέον «κανταδόρος, Ντον Ζουάν, μπρεσάριος, εκδότης περιοδικού, έμπορος της χίλιας και μιας νύχτας και... Ξενοδόχος ακόμα!» Η υπόθεση εκτυλίσσεται γύρω από τη ζωή και τις περιπέτειες αυτού του χαρακτήρα, «ανάμεσα σε δύο έρωτες και τρεις Μασκαράτες, πολύ θέατρο, κανένα μικρό φονικό και αρκετές σερενάδες», στοιχεία τα οποία αποτελούν τον καμβά του έργου<sup>1071</sup>. Ο τρόπος με τον οποίο ο Ρώμας σκιαγραφεί την προσωπικότητα του πρωταγωνιστή του δεν απέχει λοιπόν πολύ από την πραγματικότητα.

Το ποίημα<sup>1072</sup> που είχε γράψει ο Γιάννης Τσακασιάνος για τη νεαρή Εβραία Έμμα, με την οποία ήταν ερωτευμένος, καθώς και η προσπάθειά του να φέρει ιταλικό θέατρο στη Ζάκυνθο, έγιναν ο βασικός άξονας της υπόθεσης, την οποία συμπληρώνουν «πλήθος Ζακυνθινά ανέκδοτα και τύποι

---

<sup>1069</sup>Η πρώτη είναι η Βενετσιάνικη, «η Ζάκυνθος του *Libro d' oro* τελειώνει με τη Βενετιά». Η δεύτερη είναι η Επαναστατημένη διάρκειας 70 χρόνων κατά την οποία το νησί περνά «από μύριες περιπέτειες. Γαλλική επανάσταση, Τζακομπίνοι, Καρμανιόλοι, πρώτη Γαλλική Κατοχή, Άγγλοι, Ξύπνημα ελληνικού εθνικισμού του 1821, Ριζοσπαστισμός και τέλος Ένωση». Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 19.

<sup>1070</sup>Ο Ρώμας παραθέτει ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα του πρωταγωνιστή του: «Ο Γιάννης Τσακασιάνος γεννήθηκε στη Ζάκυνθο το 1854. Έγραψε τους 'Σπουργίτες', αριστουργηματικές ηθογραφικές σάτιρες, διετέλεσε Διευθυντής και Εκδότης του περιοδικού 'Ποιητικός Ανθών' και δημοσίευσε και συλλογές λυρικών ποιημάτων. Τα 'Απαντά' του εκδοθήκανε με πρόλογο του Παλαμά στα 1926. Πέθανε, τελώνης Ναυπλίου στα 1908». Βλ. ό.π. σ. 23.

<sup>1071</sup>Βλ. ό.π. σ. 20.

<sup>1072</sup>Το ποίημα είχε τίτλο *Αθώοι κατάδικοι*. Προφανώς, η νεαρή γυναίκα δεν ήταν απλώς ένας χαρακτήρας δημιουργήμα του συγγραφέα, αλλά επρόκειτο για υπαρκτό πρόσωπο. Βλ. Μουσμότης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σ. 37 και σημ. 19.

της εποχής<sup>1073</sup>». Η Έμμα, και ένας Εβραίος τοκογλύφος, ο Μπολής, είναι οι μόνοι χαρακτήρες του έργου που ανήκουν στην Εβραϊκή Κοινότητα του νησιού.

Έντονη επίσης είναι και η επίδραση της ιταλικής όπερας, καθώς όπως ομολογεί ο συγγραφέας, μεταχειρίστηκε μοτίβα τα οποία ανήκαν σε αγαπητές στους Ζακυνθινούς όπερες: «*Το επάγγελμα του ήρωα θυμίζει Ροσσίνι. Η επέμβαση του μπάρμπα και η αυτοθυσία της Έμμας είναι μασκαρεμένη Τραβιάτα, ο τρόπος που διαλέγει η ηρωίδα μου, για να γλιτώσει τον καλό της, είναι ο ίδιος με κείνο της μακαρίτισσας του Ριγκολέττο. Ο ίδιος ο ήρωας θυμίζει Bohème. Κι αν ψάξω λίγο ίσως να βρω κι άλλα*<sup>1074</sup>».

Η Ζακυνθινή Σερενάτα είναι γραμμένη σε στίχους. Ο συγγραφέας προβληματίστηκε αρκετά όσον αφορά τη «φόρμα» του έργου: «*Κωμωδία ή δράμα; Πρόζα ή στίχος;*» Σκέφτηκε πως η Αστική περίοδος της Ζακύνθου αποδόθηκε εξαιρετικά σε πεζό λόγο μέσα από τα μυθιστορήματα και τα θεατρικά έργα του Γρηγορίου Ξενόπουλου. Κάθε προσπάθεια, λοιπόν να «*περιγράψω την χιλιοργωμένη από τον Ξενόπουλο αστική εποχή*» θα απέβαινε μάταια. Σημείο αναφοράς αποτέλεσε για τον Ρώμα ο Χάσης του Γουζέλη<sup>1075</sup>, το οποίο θεωρεί σημαντικό έργο τέχνης για τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζει τη Ζάκυνθο. Κατέληξε στο συμπέρασμα πως εκείνο που χρειαζόταν ήταν «*έναν Χάσης του αστικισμού: Ένα ποίημα! Ποίημα γραμμένο με τον τρόπο και το πνεύμα εκείνου του καιρού, [...] Ένα ρομαντικό δράμα σε στίχους*». Ο Ρώμας χρησιμοποίησε τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο του Γουζέλη, για να επιτύχει έτσι μια γλώσσα «*συγγενικά με τη δική του, μα φυσικά πιο καταληπτή*<sup>1076</sup>».

---

<sup>1073</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 22.

<sup>1074</sup>Βλ. ό.π. σ. 23.

<sup>1075</sup>Βλ. Γουζέλης, Δημήτριος. *Ο Χάσης*. Αθήνα: Πελεκάνος, 2005, και Γουζέλης, Δημήτριος. *Ο Χάσης*. Διασκευή Κ. Πορφύρης. Επιμ. Διονύσιος Σέρρας. Ζάκυνθος: Επτανησιακά Φύλλα, 2017.

<sup>1076</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σσ. 21-22.

Ο συγγραφέας συνοψίζοντας σε μια φράση την πρώτη του δραματουργική του προσπάθεια γράφει: «Μπορώ λοιπόν να πω, συμπερασματικά, πως δεν προσπάθησα μονάχα να περιγράψω μια περασμένη εποχή, μα και να την κλείσω θεατρικά και γλωσσικά σε μια ξεχασμένη μορφή, τη δική της<sup>1077</sup>». Ο Ρώμας ακολουθώντας το παράδειγμα του Γουζέλη, ο οποίος έπλασε τον χαρακτήρα του Θοδωρή Καταπόδη (Χάση) βασιζόμενος σε ένα υπαρκτό πρόσωπο, πράττει το ίδιο με τον δικό του θεατρικό του ήρωα, τον Γιάννη Τσακασιάνο.

Η υπόθεση του έργου έχει συνοπτικά ως εξής: ο πνιγμένος στα χρέη κουρέας ψάχνει να βρει τρόπο να συναντηθεί κρυφά με τη νεαρή Εβραιοπούλα Έμμα. Τρεις ανύπαντρες αδελφές και φίλες της, οι υφάντρες Κευή, Τέτα και Νένω παραχωρούν στο ζευγάρι το σπίτι τους, όπου η Έμμα, αψηφώντας τα αυστηρά ήθη της εποχής, κάνει έρωτα με τον αγαπημένο της. Η νεαρή γυναίκα λόγω των πιέσεων που δέχεται από τον ραβίνο και τον Μπολή εγκαταλείπει το Γκέτο και καταφεύγει στο σπίτι του Τσακασιάνου. Ο τοκογλύφος απειλεί τον κουρέα με κατάσχεση, αλλά τελικά -χάρη στη διαμεσολάβηση του θείου του Τσακασιάνου- του δίνει πίστωση χρόνου με την προϋπόθεση ότι η Έμμα θα επιστρέψει στο Γκέτο.

Πρόσωπο καταλύτη για την εξέλιξη της υπόθεσης -παρά τη σύντομη παρουσία της στη σκηνή- αποτελεί μια Ιταλίδα πριμαντόνα. Αρχικά γίνεται η αφορμή να ξεσπάσει έχθρα ανάμεσα στους ντόπιους κόντηδες και τον Τσακασιάνο. Επίσης, επειδή ο κουρέας φλερτάρει μαζί της -και γίνεται αντιληπτός από την Έμμα- η νεαρή Εβραία τον εγκαταλείπει λέγοντάς του ένα ψέμα, ότι δήθεν θα παντρευτεί κάποιον πλούσιο, ο οποίος τη ζήτησε σε γάμο. Στο καρναβάλι που ακολουθεί, στα πλαίσια ενός κωμικού δρώμενου, ο Τσακασιάνος είναι μεταμφιεσμένος σε ραβίνο, ενώ η Έμμα και η Κευή τον παρακολουθούν από μακριά. Η αγαπημένη του, επειδή μαθαίνει τυχαία ότι

---

<sup>1077</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 23.

ένας προσβεβλημένος κόντες έχει σκοπό να μαχαιρώσει τον κουρέα, θυσιάζεται για να τον σώσει: μεταμφιέζεται και εκείνη σε ραβίνο και δέχεται το μοιραίο χτύπημα αντί γι' αυτόν. Εν τω μεταξύ ο Τσακασιάνος έχει εγκαταλείψει τη γιορτή του καρναβαλιού, πηγαίνει στο μαγαζί του και μοιράζει ό,τι μπορεί από τα υπάρχοντά του σε κοπέλες που διασκεδάζουν στη γειτονιά, αφού ο τοκογλύφος πρόκειται να προχωρήσει σε κατάσχεση ολόκληρης της περιουσίας του. Ο θεός του τον επισκέπτεται για να του ανακοινώσει ότι διορίστηκε τελώνης<sup>1078</sup> στο Ναύπλιο, ενώ η Κευή τον πληροφορεί για την κρίσιμη κατάσταση της Έμμας. Ο αποχαιρετισμός είναι δραματικός, το κορίτσι ξεψυχάει και ο κουρέας επιβιβάζεται στο πλοίο για να μεταβεί στον τόπο του διορισμού του.

Στο έργο κυριαρχεί το γνωστό μοτίβο, του έρωτα ανάμεσα σε μια Εβραία και σε έναν Χριστιανό, σχέση η οποία -όπως ήδη είδαμε στη *Ραχήλ* και τη *Μεγάλη Περιπέτεια* του Ξενόπουλου- δεν είναι κοινωνικά αποδεκτή. Ήδη, η γεμάτη παράπονο φράση της Έμμας -«Ποιος στεφανώνεται μ' Οβριά<sup>1079</sup>!»- στην 1<sup>η</sup> Σκηνή του έργου, αναφέρεται σαφώς σε μια κοινωνική πραγματικότητα και στην ουσία, προοικονομεί την κατάληξη της σχέσης τους. Επίσης αργότερα, στη συζήτηση ανάμεσα στις δύο υφάντρες αδελφές, γίνεται λόγος για το αδιέξοδο αυτής της σχέσης: δεν θα πρέπει η Έμμα να σμίξει ερωτικά με τον αγαπημένο της, αφού ο γάμος μιας Εβραίας και ενός

---

<sup>1078</sup>Ο διορισμός, εκτός από τη μοναδική πλέον λύση στα οικονομικά του προβλήματα, αποτελεί ταυτόχρονα αφορμή να εγκαταλείψει το νησί ύστερα από το θάνατο της Έμμας. Βέβαια, ο τυχοδιώκτης και μποέμ κουρέας είχε αντιμετωπίσει με περιφρόνηση την προοπτική μιας τέτοιας επαγγελματικής αποκατάστασης.

**Σφήκας:** *Κάλλιο να διορίζοσυνα υπάλληλος του κράτους!*

**Τσακασιάνος:** (Θυμώνει). *Παγκάτος να γινώ εγώ; Που 'χω μύτη σταντάρδο!*

[...]

*Να τρέχη να παρακαλεί ο φίλος σας Σπουργίτης;*

*Και να γυρεύει κάρικες; Καλύτερα κοπρίτης.*

Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 31, Πράξη Α' Εικών Α', Σκηνή 4<sup>η</sup>.

<sup>1079</sup>Βλ. ό.π. σ. 26, Πράξη Α', Εικών Α', Σκηνή 1<sup>η</sup>.

**Τσακασιάνος:** (Με χαρά, την αγκαλιάζει). *Λατρεία μου, ζηλεύεις;*

**Έμμα:** *Ποιος στεφανώνεται μ' Οβριά! Γιάννη, μη με παιδεύης ...*

Χριστιανού δεν είναι κοινωνικά αποδεκτός. Και μια τέτοια σχέση δεν είναι κατακριτέα μόνο από τους Χριστιανούς, αλλά και από τους Εβραίους.

**Νένω:** [...] μου 'πε Νένω θα χαθώ, ούλα θα του τα δώσω!

**Τέτα:** Δίχως στεφάνι;

**Νένω:** Τέτα μου, ξεχνάς πως είν' Οβρία! Πώς θα την πάρη<sup>1080</sup>;

Η Έμμα αναφέρει στην Κευή για το πόσο η προοπτική να αλλάξει θρησκειομα και να παντρευτεί τον Γιάννη της θεωρείται από τον ραβίνο μεγάλη συμφορά και πλήγμα για την Εβραϊκή Κοινότητα· πολύ περισσότερο μάλιστα και από αυτήν την «ντροπή» της ανάρμωσης σχέσης της με τον κουρέα.

**Έμμα:** Χριστιανή μη γίνω τρέμαν και με στέρναν στο Μοριά [...]

[...]

**Έμμα:** [...] Αν με πάρη θε να μπλέξη μ' ούληνε την κοινωνία.

**Κευή:** Θα σε κάνη Χριστιανή!

**Έμμα:** Τον Μπολή και κομπανία τούτο τσ' έχει βουρλισμένους<sup>1081</sup>.

Η περιφρόνηση των Χριστιανών απέναντι στους «αλάδωτους» -όπως ειρωνικά τους αποκαλούσαν- Εβραίους επαληθεύεται στα λόγια των φίλων του Τσακασιάνου. Γοητεύονται μεν από μια όμορφη, νεαρή Εβραία που τυχαίνει να περνά έξω από το μαγαζί του, αλλά η θρησκεία και η καταγωγή της σχολιάζονται αρνητικά. Ο κουρέας, προσπαθώντας να υπερασπιστεί τις επιλογές του, αναφέρεται στην εβραϊκή καταγωγή της Θεοτόκου, θεωρώντας άδικο τα σχόλια κατά των Εβραίων<sup>1082</sup>. Με την απάντησή του αυτή προδίδει

---

<sup>1080</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο. ό.π. σ. 39, Πράξη Α', Εικόν Β', Σκηνή 1<sup>η</sup>*. Έχει επισήμανθεί ότι -παρά τις αναφορές στη διαφορά θρησκείας και καταγωγής- ο Διονύσιος Ρώμας δεν εμβαθύνει ιδιαίτερα στο θέμα. Βλ. Πετράκου, Κυριακή, «Οι γυναικείες φιγούρες στο θεατρικό έργο του Διονυσίου Ρώμα», στο *Σχήματα και εικόνες: από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2015, σσ. 436-437.

<sup>1081</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο. ό.π. σ. 55, Πράξη Β', Εικόν Α', Σκηνή 1<sup>η</sup>*.

<sup>1082</sup>Όσον αφορά τους συγκεκριμένους στίχους είναι ιδιαίτερα εύστοχη η επισήμανση της Κυριακής Πετράκου: «Ωραία λόγια και ποιητικά, τα στεγανά και οι διακρίσεις όμως δεν υπερβαίνονται ούτε στην πράξη ούτε στη θεωρία», καθώς θα δούμε στη συνέχεια τον ίδιο τον

όμως το «μυστικό» του και δέχεται ένα ειρωνικό πείραγμα για το γεγονός ότι έχει ερωτευτεί κάποια Εβραία από το «Γέττο», προφανώς φτωχής και ταπεινής καταγωγής.

**Μάργαρης:** [...] Ποια πέρασε 'κεί κάτω στην Κολόννα;

**Ηλιακόπουλος:** Από τις κόρες του Λευή του Φάβρου η μεσαία.

[...]

**Μάργαρης:** Όμορφο που 'ναι τ' άτιμο. Κρίμας και να 'ν' Εβραία!

**Τσακασιάνος:** (Ζωηρά). Γιατί! Και η μάννα του Χριστού ήταν Οβριά κι εκείνη και όμως εσκόρπισε στη Γης την άγια καλοσύνη! (Ξεφεύγει προς τον «Ανθώνα»).

**Μάργαρης:** (Γελά). Περ μπάκο! Ο Γιαννάκης μας πάλιν ιναμοράτος! Κάπου στο Γέττο σίγουρα<sup>1083</sup>. [...]

Και πράγματι η Έμμα είναι φτωχή και ζει ασκώντας το επάγγελμα της μοδίστρας, ενώ λίγοι είναι οι πραγματικά εύποροι Εβραίοι, οι οποίοι ζουν έξω από τα όρια του γκέτο<sup>1084</sup>. Υπάρχουν λίγοι μικρέμποροι, ορισμένοι πλανόδιοι μεταπράτες υφασμάτων, αρκετοί επίσης εργάζονται ως λευκοσιδηρουργοί, τζαμάδες ή κατασκευαστές στρωμάτων, ενώ οι γυναίκες υφαίνουν, ράβουν και φτιάχνουν παπλώματα<sup>1085</sup>.

---

Τσακασιάνο να εκφράζεται με περιφρόνηση για τους Εβραίους και το γκέτο. Βλ. Πετράκου, Κυριακή, ό.π. σ. 432.

<sup>1083</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 29, Πράξη Α', Εικών Α', Σκηνή 4η.

<sup>1084</sup>Μια αρκετά κατατοπιστική εικόνα της εποχής, αλλά και της διαφοράς στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν οι Χριστιανοί της Ζακύνθου τους φτωχούς Εβραίους σε σύγκριση με τους πλούσιους, μας δίνει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Βλ. το κεφάλαιο της Διατριβής «Τα 'εβραϊκά' του 1891, στο θεατρικό έργο *Ραχήλ*, (και στο μυθιστόρημα *Μεγάλη Περιπέτεια*) του Γρηγορίου Ξενόπουλου».

<sup>1085</sup>Βλ. Βίτσος, Διονύσης. ό.π. σσ. 54-55, και σ. 85.

Στον *Χάση* του Δ. Γουζέλη ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας Θοδωρής Καταπόδης αναφέρεται σε ένα περιστατικό -το «κάζο τσ' Οβρίας»- στο οποίο εμπλέκεται ο ίδιος και μια ζακυνθινή Εβραία η οποία έγνεθε μαζί με κάποιες ομόθησκές της. Το πείραγμα που δέχτηκε η γυναίκα αποτέλεσε την αφορμή για ένοπλη συμπλοκή.

*Δεν είμαι 'γω που έκαμα, εκείο τσ'οβρίας το κάζο,*

*Πόνομα αφήνω όθε το το πω, κι' ούλος ανατριχιάζω*

*Ω πως θυμούμαι! που έγνεθε, με κάτι οβρίαίς άλλες.*

Βλ. Γουζέλης, Δημήτριος. *Ο Χάσης*. ό.π. Πράξη Γ', Σκηνή 3η, σ. 131-132.

**Έμμα:** Στο φόρο χτύπησαν οχτώ. Δούλενα το φουστάνι τση θυγατέρας του Χτενά...<sup>1086</sup>

Ταπεινά είναι τα επαγγέλματα τα οποία ασκούν τα περισσότερα μέλη της Εβραϊκής Κοινότητας της Ζακύνθου· επίσης το μορφωτικό τους επίπεδο είναι χαμηλό. Η Έμμα όχι μόνο δεν έχει διαβάσει βιβλία, αλλά δεν γνωρίζει καν γραφή και ανάγνωση. Μαγεύεται από τα λόγια Τσακασιάνου ο οποίος για να την πείσει να σμίξει ερωτικά μαζί του της λέει: «μόνο προφήτη θα έχουμε τη φλόγα της Αγάπης<sup>1087</sup>». Οι ποιητικές εκφράσεις του ασκούν πάνω της μεγάλη γοητεία, αλλά πολύ συχνά δεν καταλαβαίνει το νόημα των λόγων του.

**Έμμα:** (Μαλακά, σιγά, χτυπά το στήθος). Πώς με μεθούν τα λόγια σου, τ' ακούω μέσα εκεί. Δεν νιώθω πάντοτε τι λες, μα 'ναι σα μουσική, λίμπρα ποτές δε διάβασα, δεν ξέρω και να γράψω μα μοιάζουν τόσο όμορφα που μου έρχεται να κλάψω<sup>1088</sup>!

Οι συνθήκες διαβίωσης στο γκέτο είναι άθλιες. Οι άνθρωποι ζουν πολύ φτωχικά χωρίς τους στοιχειώδεις κανόνες υγιεινής. Έτσι περιγράφει την κατάσταση ο Τσακασιάνος και λυπάται που η αγαπημένη του αναγκάζεται να ζει στο βρόμικο Γέττο μαζί «μ' Οβραίους, μύξες και σκυλιά»! Η μοίρα της Έμμας είναι δυστυχώς προδιαγεγραμμένη: πρέπει να παντρευτεί κάποιον φτωχό Εβραίο γανωματή υπακούοντας στους κανόνες που επιβάλλουν η Κοινότητα και η εβραϊκή παράδοση, πληρώνοντας έτσι «του αίματος το φόρο». Έτσι λοιπόν η ερωτική τους συνεύρεση θα είναι το μοναδικό γεγονός που «θα ομορφύνει τη ζωή της». Τα σχόλια του Τσακασιάνου είναι ιδιαίτερα περιφρονητικά για τους Εβραίους· η Έμμα εξαιρείται προφανώς, αλλά μόνο επειδή είναι ερωτευμένος μαζί της.

---

<sup>1086</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 26, Πράξη Α', Εικών Α', Σκηνή 2η.

<sup>1087</sup>Βλ. ό.π. σ. 48, Πράξη Α', Εικών Β', Σκηνή 4η.

<sup>1088</sup>Βλ. ό.π.



**Τσακασιάνος:** [...] Κλαίω, πονώ, για σένα υποφέρω και όχι για 'κειό που κλαις. - Λυπάμαι που σε ξέρω πεντάμορφη σαν άγαλμα στο βρώμικό σου Γέττο μ' Οβραίους, μύξες και σκυλιά! Έμμα κατάλαβε το: Μόνος μεσ' την τυφλή ζωή 'μορφιά, θα σου χαρίσω και συ θα με πλήρωσης, πώς; Αφίνοντας να ζήσω πάντα σιμά στο σώμα σου, πλάι σε καρδιά ζέστη. Και ό,τι θα δώσεις άθελα σ' έναν γανωματή σαν παντρευτής και σου ζητά του αίματος στο φόρο, μη το φυλάς! Δώσ' το σε με! Και τότε αυτό το δώρο, το Ουράνιο, μ' άμετρες χαρές, φώς θα 'ναι στη ζωή σου<sup>1089</sup>.

Όσον αφορά τα κοινωνικά στερεότυπα, πρόβλημα δεν αποτελεί μόνο η ερωτική σχέση και η προοπτική γάμου ανάμεσα σε Χριστιανούς και Εβραίους, αλλά και ο συγχρωτισμός με αυτούς δεν θεωρείται γενικά κοινωνικά αποδεκτός. Η Κευή -παρόλο που η Έμμα μιλώντας για αυτές στον Τσακασιάνο τις αποκαλεί φίλες της- ψέγει την αδελφή της Νένω για τη συμπάθεια που τρέφει για τη νεαρή Εβραία και θεωρεί αμάρτημα το γεγονός ότι κάνει παρέα μαζί της. Την προτρέπει μάλιστα να εξομολογηθεί, να μεταλάβει για να ζητήσει συγχώρεση. Προφανώς στα λόγια της λαϊκής αυτής γυναίκας διακρίνουμε έναν αντισημιτισμό ο οποίος έχει σαφώς το θρησκευτικό χαρακτήρα του αντι-ιουδαϊσμού.

**Κευή:** (Αυστηρά). Δε σου 'πα τσάρκες μ' Οβριές ποτέ σου να μην κάνεις;  
Πάλι μ' Οβριές συντροφιά. Να πας να μεταλάβης<sup>1090</sup>!

Η Κευή μόλις πληροφορήθηκε την οργισμένη αντίδραση του Μπολή και του ραβίνου, η οποία ανάγκασε την Έμμα να εγκαταλείψει το σπίτι της και να ζητήσει προσωρινό καταφύγιο στις τρεις αδελφές, εκφράζεται με υβριστικά σχόλια και κατάρες· αποκαλεί τον τοκογλύφο παραδόπιστο και άτιμο, ενώ για τον ραβίνο χρησιμοποιεί περιφρονητικούς χαρακτηρισμούς επειδή ήταν εμπειρικός κτηνίατρος. Ταυτόχρονα όμως αναφέρεται σε μια

---

<sup>1089</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 49, Πράξη Α', Εικόν Β', Σκηνή 4η.

<sup>1090</sup>Βλ. ό.π. σ. 40.

λαϊκή πρόληψη αντισημιτικού χαρακτήρα, στην «γαϊδουροκεφάλη» η οποία αποτελεί μεγάλη προσβολή για την εβραϊκή θρησκεία.

**Κευή:** [...] Δεν ντραπήκανε λιγάκι. Ο γιατρός τω ζωντανώ με τη γαϊδουροκεφάλη. Δε τσου τάιζες σανό. [...] Κοίταξε παλιομούρη που έχει την τιμή στον τόκο! Θέλανε κι οι δυο κουμπούρι<sup>1091</sup>!

Παρόμοιο προσβλητικό σχόλιο επαναλαμβάνεται στη συνέχεια και από τον θείο του Τσακασιάνου, όταν ο Μπολής αναφέρεται στο ραβίνο και τις γνώσεις του στην κτηνιατρική, αλλά και στο Ταλμούδ<sup>1092</sup>.

**Μπολής:** Και τι μπαίνει σα γιατρεύει ζωντανά καμιά φορά. Όσα γιατροσόφια ξέρει ...

**Θεός:** (Γελά περιφρονητικά). Που να του 'ρθη συμφορά!

**Μπολής:** (Ξακολουθώντας). Τα έμαθε από το Ταλμούτ –(με έννοια) μα 'κεί μέσα γράφει κι άλλα ... για τους νόμους τση παντρείας.

**Θεός:** (Ειρωνικά). Και τη γαϊδουροκεφαλά<sup>1093</sup>.

Σύμφωνα με μια ανόητη φήμη οι Εβραίοι λάτρευαν μια κεφαλή γαϊδάρου! Μάλιστα το 1661 κάποιος Ανδρέας Μηλιώτης είχε εισβάλει στη Συναγωγή, ημέρα Σάββατο, οπλισμένος για να κλέψει τη διαβόητη «γαϊδουροκεφάλη». Φυσικά το μόνο που βρήκε ήταν η Πεντάτευχος, η Τορά. Παρόλα αυτά η πρόληψη αυτή επιβίωσε στη συνείδηση των Χριστιανών της Ζακύνθου· η ευθύνη -επισημαίνει ο Διονύσης Βίτσος<sup>1094</sup>- βαραίνει και

<sup>1091</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 54, Πράξη Β', Εικόν Α', Σκηνή 1η.

<sup>1092</sup>«Ταλμούδ» σημαίνει «μελέτη» και αποτελεί την καταγραφή της εβραϊκής προφορικής παράδοσης. Αναφέρεται σε θέματα που αφορούν όλες τις πτυχές της καθημερινής ζωής των Εβραίων, καθώς και τη σχέση τους με τον Θεό. Διαιρείται σε έξι θεματικές ενότητες. 1) *Ζεραϊμ*: Σπορά (αγροτικοί νόμοι) 2) *Μοέντ*: Γιορτή (αργία του Σαββάτου και γιορτές) 3) *Νασίμ*: Γυναικές (γάμος, διαζύγιο, συμβόλαια) 4) *Νεζικίν*: Ζημίες (Αστικό και Ποινικό Δίκαιο και νόμοι για τις αγοραπωλησίες) 5) *Κοντασίμ*: Ιερά Θέματα (τυπικό του Ναού και θυσίες) 6) *Τοχορότ*: Καθάρσεις (κανόνες θρησκευτικής καθαρότητας και τρόποι εξαγνισμού). Εν κατακλείδι το Ταλμούδ περιέχει όχι μόνο το σύνολο των κανόνων Δικαίου του εβραϊκού λαού, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και ένα είδος εγκυκλοπαίδειας. Βλ. Εμμανουήλ, Αρής. ό.π. σ. 110-111.

<sup>1093</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 59, Πράξη Β', Εικόν Α', Σκηνή 4η.

<sup>1094</sup>Πιθανόν η φήμη αυτή να προέρχεται από ένα περιστατικό της Παλαιάς Διαθήκης: ο Μωυσής στην έρημο προέτρεψε τους διψασμένους Εβραίους να ακολουθήσουν μια αγέλη

ορισμένους κακόβουλους ή αμόρφωτους κληρικούς. Είναι γεγονός πως υπήρχαν ορισμένα λαϊκά στιχουργήματα τα οποία διατηρούσαν δυστυχώς ζωντανή αυτή την πρόληψη<sup>1095</sup>.

Ιδιαίτερα αντιπαθητικός παρουσιάζεται ο χαρακτήρας του Εβραίου τοκογλύφου Σαμουήλ Μπολή. Όπως για την Έμμα έτσι και για το ρόλο του Εβραίου Μπολή ο Ρώμας χρησιμοποίησε ως πρότυπο ένα υπαρκτό πρόσωπο<sup>1096</sup>. Καθώς ο Τσακασιάνος περιγράφει με μελανά χρώματα την όντως άσχημη οικονομική του κατάσταση ομολογεί ότι αναγκάστηκε να δανειστεί από αυτόν χρήματα. Τον αποκαλεί μάλιστα «άνιμα κανάλια», δηλαδή «αχρείο άνθρωπο». Η είδηση ότι δανείστηκε χρήματα από Εβραίο προκαλεί τρόμο· προεξοφλεί την οικονομική κατάρρευσή και την ολοκληρωτική καταστροφή του κουρέα, καθώς ο τόκος δανεισμού κυμαίνεται στο 30%. Σχετικά με την τοκογλυφία στα Επτάνησα ο Ν. Γ. Μοσχονάς επισημαίνει πως ήδη από την περίοδο της Ενετοκρατίας οι Εβραίοι «ζώντας σε διαρκή ανασφάλεια επιδίωκαν τον γρήγορο, εύκολο και όχι σπάνια αθέμιτο πλουτισμό» και ασχολούνταν με τον έντοκο δανεισμό χρημάτων με επιτόκια που έφθαναν ως το 25% ή και το 30%<sup>1097</sup>. Ο Ρώμας σε κείμενά του για την τοκογλυφία στη Ζάκυνθο δεν παραλείπει βέβαια να επισημάνει πως οι Χριστιανοί μιμήθηκαν στην εντέλεια το παράδειγμα των Εβραίων: «οι νόμπιλοι δεν είχανε ανάγκη πια να διδαχθούμε τοκογλυφικά τερτίπια από τους Ιουδαίους [...] στα αρχεία της Βενετίας υπάρχουν δεκάδες δικογραφίες για παρόμοιους λόγους [...] τα ενδοξότερα ονόματα του

---

όνων οι οποίοι θα τους οδηγούσαν ενστικτωδώς σε κάποια πηγή νερού. Βλ. Βίτσος, Διονύσης. ό.π. σ. 56.

<sup>1095</sup>Ο Σαμουήλ Μόρδος στη μελέτη του για τους Εβραίους της Ζακύνθου παραθέτει τα εξής δίστιχα: «Οβραίο Σιμιχά, που τρωσ το σιμιγδάλι / και κάθεται και προσκυνάς το γαϊδουροκεφάλι.» και «Θα σε κλέψω, θα σε πάρω θα σε κάμω Χριστιανή / και το γαϊδουροκεφάλι θα το φτύσουμε μαζί.» Βλ. Μόρδος, Σαμουήλ. ό.π. σσ. 65-66.

<sup>1096</sup>Βλ. Μουσμότης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σ. 37 και σημ. 20. Το εβραϊκό επώνυμο Μπολής (ή Μπούλης) έχει καταγραφεί από τους ιστορικούς ερευνητές της Ζακύνθου Σπ. Δε Βιάζη, Λ. Σαλβατόρ και Λ. Χ. Ζώη. Βλ. Βίτσος, Διονύσης. ό.π. σσ. 95-97, 99.

<sup>1097</sup>Βλ. Μοσχονάς, Ν. Γ. "Η εβραϊκή διασπορά στο Ιόνιο (12<sup>ος</sup> - 16<sup>ος</sup> αιώνες)." ό.π. σ. 106.

ζακυνθινού αρχοντολογιού φιγουράρουνε στο ιδιότυπο αυτό *Libro d' Oro* [...]»<sup>1098</sup>. Από την άλλη, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις -όπως αποδεικνύουν έγγραφα από την περίοδο της Ενετοκρατίας- κατά τις οποίες οι Εβραίοι του νησιού ενίσχυσαν οικονομικά τους Χριστιανούς σε περιπτώσεις σεισμών ή λιμών, αποδεικνύοντας έμπρακτα την αλληλεγγύη τους<sup>1099</sup>.

**Σφήκας:** *Και τα εμπόρια;*

**Τσακασιάνος:** *Ψίχουλα! Μαύρη βλογιά τα δέρνει! Αχυρα μοδιστράδικο. Πούντρες και μπαρμπερίο.*

**Σφήκας:** *Και τα δωμάτια τα μεπμλέ;*

**Τσακασιάνος:** *Μαύρο ξενοδοχείο!*

**Σφήκας:** (Σηκώνεται. Το ξούρισμα τελείωσε). *Ασχημα! Ασχημα πολύ, φίλε μου, Τσακασιάνο, όπως μου λες, τα πράματα, αρχίζω και τα χάνω!*

**Τσακασιάνος:** (Γελά). *Μη σκιάζεσαι Γιωργάκη μου, κάτι βρήκα για αργότερα ...*

**Σφήκας:** (Χτυπά τα χέρια). *Καινούργια επιχείρησι. Θέ μου, και μη χειρότερα! (Γελούν). Μα δεν μου λες ποιος σου 'δωσε τούτα τα καπιτάλια και τώρα σε στενοχωρεί;*

**Τσακασιάνος:** *Ουν άνιμα κανάλια. Κάτι γραμμάτια πόγραψα του Σαμουλή Μπολή.*

**Σφήκας:** (Τρομαγμένος). *Στο Γέττο πήγες για λεφτά; Μα τούτο πάει πολύ! Και νιτερέσσο... γύρευε!*

**Τσακασιάνος:** (Αφηρημένος). *Θαρρώ πως είν, τριάντα!*

**Σφήκας:** *Θε να φινίρεις Γιάννη μου<sup>1100</sup>! [...]*

Όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας σκιαγραφεί τον χαρακτήρα του Μπολή, δεν εξαντλείται στην απληστία του και στην πρακτική της τοκογλυφίας. Δεν ξεφεύγει από την αναπαραγωγή

<sup>1098</sup>Βλ. Βίτσος, Διονύσης. ό.π. σ. 55.

<sup>1099</sup>Βλ. ό.π. σ. 53.

<sup>1100</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 28, Πράξη Α', Εικών Α', Σκηνή 3<sup>η</sup>.

αντισημιτικών στερεοτύπων, καθώς στην περιγραφή του προσώπου του υιοθετεί αβασάνιστα τη μορφή του Εβραίου σύμφωνα με την ευρωπαϊκή αντισημιτική εικονογραφία. Πράγματι ένας Εβραίος τοκογλύφος δεν θα μπορούσε να απέχει από την αναγνωρίσιμη εικόνα που έχει επιβληθεί ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα<sup>1101</sup>! Ένας άνθρωπος δύσμορφος του οποίου η εμφάνιση μόνο γέλια μπορεί να προκαλέσει. Πρόκειται προφανώς για μια θλιβερή απόπειρα διακωμώδησης: «Στο άνοιγμα παρουσιάζεται κλασικό κεφάλι Εβραίου, μίξερ, με γαμψή μύτη και γενάκι. Η Κευή σαν το βλέπει σκάει στα γέλια<sup>1102</sup>».

Η συμπεριφορά της Κευής δεν είναι απλώς ειρωνική απέναντί του, αλλά τον προσβάλλει με χυδαίες εκφράσεις, αναφερόμενη στην έλλειψη τιμιότητας. Πιθανόν η λέξη «ψώρα» που χρησιμοποιεί αναφέρεται στη στερεοτυπική διασύνδεση της εβραϊκής καταγωγής με τη μετάδοση ασθενειών<sup>1103</sup> ή απλώς συνδέεται με τις άσχημες συνθήκες ζωής στο γκέτο. Τα σχόλια συμπληρώνει ο χαρακτηρισμός «αγιογδύτης», αφού ως τοκογλύφος «πίνει το αίμα» εκείνων που είχαν την ατυχία να δανειστούν χρήματα από αυτόν.

---

<sup>1101</sup>Στην *Ιστορία της ασχήμιας* ο Umberto Eco παραθέτει την περιγραφή του Εβραίου από το *Δοκίμιο περί φυσικής, ηθικής και πολιτικής αναγέννησης των Εβραίων* του Μπατίστ Ανρί-Γκρεγκουάρ (1788): *Εν γένει έχουν χλωμό πρόσωπο, μύτη γαμψή, μάτια βαθουλωτά, πηγούνι που εξέχει και τους σφιγκτήρες του στόματος εξαιρετικά τονισμένους [...] Λέγεται ότι οι Εβραίοι εκπέμπουν πάντα μία κακή μυρωδιά [...]* Βλ. Eco, Umberto. *Ιστορία της ασχήμιας*. Μτφρ. Δήμητρα Δότση, Ανταίος Χρυσοστομίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007, σ. 268.

<sup>1102</sup>Βλ. Πράξη Β', Εικών Α', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>1103</sup>Για τους Εβραίους και την κατηγορία ότι αυτοί μετέδωσαν την πανώλη, η οποία τον 14<sup>ο</sup> αιώνα εξολόθρευσε 42 εκατομμύρια ανθρώπους, βλ. Calimani, Riccardo. *Storia degli ebrei italiani, dalle origini al XV secolo*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 2013, σ. 244.

Οι Εβραίοι θεωρούνταν ανέκαθεν μιαροί και «ακάθαρτοι»: σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ιταλοεβραίου Elie de Pesaro (16<sup>ος</sup> αι.) η περιφρόνηση που νιώθουν οι Έλληνες Χριστιανοί για τους Εβραίους είναι τόσο μεγάλη ώστε δεν καταναλώνουν τρόφιμα που έχει αγγίξει Εβραίος. Επίσης αν τυχόν Εβραίος πελάτης σε κατάσταση Χριστιανού αγγίξει κάτι πρέπει οπωσδήποτε να το αγοράσει. Βλ. Βιγγοπούλου, Ιόλη. "Μαρτυρίες για Εβραίους σε περιηγητικά κείμενα του 16<sup>ου</sup> αιώνα" *Η εβραϊκή παρουσία στον ελλαδικό χώρο* (4ος-19ος αι.). Επιμ. Άννα Λαμπροπούλου, Κώστας Τσικνάκης. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.). Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008, σ. 90.

**Κευή:** (Φωναχτά, γελώντας υστερικά). Περνά μέσα, μη φοβάσαι!

Καλησπέρα σορ Μπολή!

(Στον Θείο). Σώπα κι έρχεται η Τιμή!

(Στον Μπολή). Έφτασες βλέπω στην ώρα!

Γκιούστο που 'λειπεν εδώ μια στάλα μόνο ψώρα!... (Με θυμό).

Αγιογδύτη που τσιρλάς από τ' άντερα τιμιότη! (Γελά)

Αν διαλέξουν τσι καρδιές έρχεται η δική σου πρώτη! ...

[...]

Όσο για το Μεσέρ Μπολή, το αίμα της ψυχής σου

το πίνει με το δείπνο του –τρατάρησέ τον λίγο<sup>1104</sup>!

Οι Εβραίοι στο συγκεκριμένο έργο δεν χρησιμοποιούν την τοκογλυφία μόνο για λόγους πλουτισμού, αλλά και ως μέσο για να ξεπλυθεί η ντροπή που προκάλεσε η σχέση του Τσακασιάνου και της Έμμας· αποτελεί λοιπόν μοχλό πίεσης και μέσο εκδίκησης. Ο τοκογλύφος με εντολή του ραβίνου θα απαιτήσει από τον κουρέα να πληρώσει τα χρέη του, αλλιώς θα προχωρήσει σε κατάσχεση της περιουσίας του· προτίθεται όμως να του δώσει μια μικρή διορία αν η νεαρή Εβραία επιστρέψει στο γκέτο.

**Μπολής:** Ύστερ' απ' τ' αφρόντο 'κειό γω καιρό πια δε του δίνω! Ούλα θε να του τα πάρω –Ρώτησα και το ραμπίνο και μου το 'δωκε κατάρα να τον κάνω να πεινά<sup>1105</sup>.

Ο τοκογλύφος παρουσιάζεται ως ανέντιμος και υποκριτής, ως άνθρωπος που δεν τηρεί το λόγο του και τις συμφωνίες του. Αφενός έχει μεν υποσχεθεί πως θα δώσει παράταση στον Τσακασιάνο, αλλά επιμένοντας στην εκδίκηση μονολογεί ότι αργά ή γρήγορα θα του κλείσει το μαγαζί. Επίσης ως γνήσιος τοκογλύφος δεν πρόκειται στην ουσία να ζημιωθεί, αφού για τα χρήματα που θα χάσει από τον κουρέα θα προσθέσει επιπλέον τόκους στα υπόλοιπα δάνεια που έχει δώσει.

<sup>1104</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σσ. 57-58, Πράξη Β', Εικών Α', Σκηνή 3η.

<sup>1105</sup>Βλ. ό.π. σ. 59, Πράξη Β', Εικών Α', Σκηνή 4η.

**Μπολής:** (Ξαναθυμώνει). *Θα κλειστή το μαγαζί για να ξεπλυθεί τ' αφρόντο! Τα λεφτά μου κι αν χαθούν –θε να τα πλερώσουν άλλοι! ...*

**Θεός:** (Αναστενάζει). *Πήρες για νιτερέσσο σου διπλότριπλο κεφάλι. Και τώρα ξέρεις και μιλάς! [...]*

**Μπολής:** (Με μεγαλοπρέπεια). *Του κάν' αυτή τη χάρη!*  
(Στον εαυτό του).

*Τι να το κλείσω τώρα δα τι τότες το Γενάρη!...<sup>1106</sup> [...]*

Ο θεός του Τσακασιάνου προτείνει στην Έμμα να επιστρέψει στο γκέτο, ώστε να τακτοποιηθεί το θέμα του χρέους του ανιψιού του. Αποκαλεί τον Μπολή «σακάτη, σαμαμίθι» και, σχολιάζοντας ειρωνικά τη στάση, του τον κατηγορεί για υποκρισία, λέγοντας πως για να γλιτώσει την κοινωνία από τη διαφθορά και την ανηθικότητα θα απαιτήσει από τον Τσακασιάνο την είσπραξη των χρημάτων που του έχει δανείσει!

**Θεός:** (Με στόμφο, σιγά). *Μάθε λοιπόν πως το Μπολή τον πείραξ' η σαπίλα τση κοινωνίας, όπου ζει και για να την γλυτώσει ζητάει πίσω τα λεφτά, που κάποτε είχε δώσει του προκομμένου μ' ανιψιού· και αν ίσως δεν τα πάρει τον κλείνει τα νεγκότσια<sup>1107</sup>. [...]*

Η αντίδραση του Μπολή ύστερα από τη φήμη της δολοφονίας του Τσακασιάνου είναι «αναμενόμενη» από έναν Εβραίο τοκογλύφο, και σύμφωνη με τον τρόπο με τον οποίο τον έχει ήδη σκιαγραφήσει ο συγγραφέας. Τρέχει λοιπόν στο κουρείο να αναζητήσει χρήματα.

**Μπολής:** (Φωνάζοντας, μοιρολογώντας). *Αφεντάδες, συφορά! Κρίμα τέτοιο παλικάρι. (Κοιτάζονται όλοι. Ο Μπολής εξακολουθεί να μη βλέπει τον Τσακασιάνο. Βλέπει όμως κάποια συρτάρι ανοιχτό, ορμά και το κλειδώνει. Με απελπισία). Πάνε 'να μιλιούνι κόποι!*  
[...]

---

<sup>1106</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 60, Πράξη Β', Εικόν Α', Σκηνή 4η.

<sup>1107</sup>Βλ. ό.π. σ. 61, Πράξη Β', Εικόν Α', Σκηνή 5η.

**Μπολής:** Και μου το 'παν θετικό ως σαν τέλειωσε το κόρσο τον βαρέσανε στη Βρύση!

**Ηλιακόπουλος:** Κι έτρεξες για τα λεφτά! Για να δεις αν τα συρτάρια είναι ούλα τους κλειστά! (Δυναμώνει) Μπας και λείψη κάτι τις, ώσπου να φανεί κλητήρας!

**Μπολής:** (Στενοχωρημένος -υποχωρώντας, κοιτάζει δεξιά αριστερά-κομπιάζει). Βοήθησα το σιόρ Γιαννάκη<sup>1108</sup>.

Ο Ραβίνος για τον οποίον ήδη έχει γίνει αναφορά μέσω της αντίδρασής του στη σχέση της Έμμας με τον Τσακασιάνο, δεν εμφανίζεται ως ρόλος στο έργο, αλλά ως αντικείμενο διακωμώδησης σε ένα δρώμενο του Καρναβαλιού. Παρουσιάζεται όχι τόσο με την ιδιότητα του θρησκευτικού ηγέτη της Εβραϊκής Κοινότητας, αλλά σημείο αναφοράς αποτελεί η ιδιότητά του ως πρακτικού κτηνίατρου, καθώς συνοδεύεται από καρναβαλιστές μεταμφιεσμένους σε ζώα. Δίνεται έμφαση στα κόκκινα γένια τα οποία αποτελούν το κατεξοχήν αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό του. Σε ραβίνο είναι μεταμφιεσμένος ο Τσακασιάνος και οι κόντηδες που θέλουν να τον εκδικηθούν τραυματίζοντάς τον με μαχαίρι, γνωρίζουν το ποιος κρύβεται πίσω απ' αυτή τη μεταμφίεση.

(Φωνές, θόρυβος, ανακατοσούρα. Παρουσιάζεται η μασκαράτα με τα ζώα, κόσμος την περικυκλώνει. Ένα γκρουπ από δέκα παρασταίνουνε σκύλο, γάιδαρο, βόδι κ.λπ. (μόνο τα κεφάλια), –όλα όμως δεμένα σαν να 'χουνε πονόδοντο κ.λπ. Στη μέση ο Ραμπίνος με μαύρη ρεντιγκότα, πελερίνα με γουνίτσα στο λαιμό, σκουφί γούνινο, κόκκινο γενάκι. (Σημ.: Ο Ραμπίνος ανέκαθεν χτηνίατρος στη Ζάκυνθο). Ο κόσμος τριγυρίζει σε ημικόκλιο τη μασκαράτα, [...]).

**Φωνές:** Βρε τούτο 'ναι σπεττάκολο.

---

<sup>1108</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο. ό.π.* σσ. 78-79, Πράξη Γ', Εικόν Β', Σκηνή 4η.



**Άλλες:** Τα 'βγαλε με τη τράτα. Ούλα τα ζώα του Θεού. Γιατρός είν' ο Ραμπίνος. Καρνάβαλος μανίφικος.

**Άλλες:** Ετούτος είναι φίνος.[...] Κοίτα γενάκι μια φορά.

**Φωνές:** Είναι σωστό ζωντόβολο<sup>1109</sup>!

Μέσα στο κλίμα της ανακούφισης για τη σωτηρία του Τσακασιάνου ο ίδιος και η παρέα του δεν διστάζουν να σχολιάσουν -γελώντας ειρωνικά- την εκδοχή, σύμφωνα με την οποία τελικά το θύμα της συνωμοσίας σε βάρος του κουρέα ήταν ο πραγματικός Ραβίνος.

**Τσακασιάνος:** Θα στο πω! Γελαστήκαν οι φονιάδες και κοντά τσ' αληθινούς βλέπαν όλους μασκαράδες. Και έτσι δα φίλε Μπολή, ο ντεπτόρος 'κειός ο φίνος που βαρέσανε για μένα...

**Ηλιακόπουλος:** (Γελώντας). Ήταν ο σινιόρ Ραμπίνος!

**Μαρτζώκης:** Ο σωστός του Μωυσή!

**Μπολής:** (Τρομαγμένος). Γιεχωβά! Τώρα το λέτε!

(Ορμά και φεύγει τρέχοντας. Όλοι γελούν.)<sup>1110</sup>

Ο συγγραφέας, προσπαθώντας να αποδώσει με πειστικότητα την εποχή και τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στη Ζάκυνθο, αναφέρεται τόσο στα αντισημιτικά στερεότυπα που επικρατούν, όσο και στις σχέσεις των δύο κοινοτήτων, οι οποίες δεν είναι ιδιαίτερα αρμονικές. Οι Εβραίοι αντιμετωπίζονται με περιφρόνηση από τους Χριστιανούς, εξαιτίας της θρησκείας τους, της φτώχειας, των συνθηκών διαβίωσης στο γκέτο, αλλά και λόγω της τοκογλυφίας που ασκούν ορισμένοι από τους αυτούς. Ο Μπολής και ο ραβίνος σκιαγραφούνται ως καρικατούρες στα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά, αλλά και ως απόλυτα αρνητικοί χαρακτήρες όσον αφορά τη συμπεριφορά τους. Για τον Μπολή η κριτική αναφέρει ότι ο συγκεκριμένος χαρακτήρας δεν αντιπροσωπεύει καθόλου τον τύπο του Εβραίου της

<sup>1109</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 72, Πράξη Γ', Εικόν Α', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>1110</sup>Βλ. ό.π. σ. 79, Πράξη Γ', Εικόν Β', Σκηνή 4<sup>η</sup>.

Ζακύνθου<sup>1111</sup>. Οι κριτικοί έχουν επισημάνει την αδυναμία του συγγραφέα να διαπλάσει ολοκληρωμένους χαρακτήρες, καθώς «κανένα πρόσωπο στη Ζακυνθινή Σερενάτα δεν είναι πλαστικά δουλεμένο και θεατρικά ολοκληρωμένο»· μικρή εξαίρεση αποτελεί η Έμμα «γιατί μονάχα ο ρόλος της προβάλλει κάπως θεατρικά μέσα σ' όλο το έργο». Καθώς σε αυτήν την πρώτη δραματουργική προσπάθεια του Ρώμα απουσιάζει η συγγραφική ωριμότητα, οι αδυναμίες στο μύθο επιδρούν και στη διάπλαση των χαρακτήρων<sup>1112</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ερωτική σχέση του πρωταγωνιστικού ζευγαριού, αφού -όπως έχει επισημανθεί από την κριτική- πολλές φορές δίνεται η εντύπωση πως «ο Τσακασιάνος είναι ερωτευμένος με την Εβραιοπούλα μόνο και μόνο επειδή είναι όμορφη<sup>1113</sup>».

### **Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα**

Το έργο γράφτηκε το 1940<sup>1114</sup> και αποτελεί -σύμφωνα με το συγγραφέα- την προσπάθειά του να συμπεριλάβει σε μια ενιαία σύνθεση το

---

<sup>1111</sup>Κριτική του Σπύρου Μινώτου στην *Ιόνιο Ανθολογία*, Ιούνιος 1938: «Από τη δεύτερη πράξη το έργο αρχίζει να αδυνατίζει. Ο τύπος του Εβραίου δεν ήταν καθόλου ο χαρακτηριστικός της Ζακύνθου. Η μακρά παραμονή του στη σκηνή, η επανάληψη των ιδίων πραγμάτων, η παρέμβαση του θείου, και η λύση που δόθηκε, ήταν όλα βεβιασμένα. Θα μπορούσαν να συνοψισθούν εξάιρετα σε μίαν αφήγηση, αφού, όπως είπαμε, κι αυτός ο τύπος του Εβραίου δεν ήταν Ζακυνθινός».

Βλ. Μουσμώτης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σ. 154.

<sup>1112</sup>Η Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, σε κριτική της στο περιοδικό, *Πνευματική Ζωή* (25<sup>η</sup> Απριλίου 1938) επισημαίνει πως το ζευγάρι, ο Τσακασιάνος και η Έμμα «ήθελαν ίσως μια αυστηρότερη διαγραφή, μια προσωπικότητα πιο καθορισμένη. Ιδίως του πρώτου που τον ένιωθες να κυμαίνεται σε ένα ακαθόριστο κάπως πλαίσιο». Η κριτικός θεωρεί πως πιο ολοκληρωμένους χαρακτήρες αποτελούν ο θείος του κουρέα και η Κευή. Βλ. Μουσμώτης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. 138.

<sup>1113</sup>Κριτική: Μ. Κ. Περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*, 23 Απριλίου 1938, βλ. ό.π. σσ. 146-147.

<sup>1114</sup>Το αρχικό χειρόγραφο -το οποίο είχε δοθεί στον Κωστή Μπαστιά και πιθανόν υποβλήθηκε στο Εθνικό Θέατρο, χωρίς όμως να έχει δοθεί τίτλος στο έργο- χάθηκε και ανακαλύφθηκε ξανά το 1946. Με πολλές επεμβάσεις που έκανε ο συγγραφέας το 1960 στο κείμενο, το έργο ανέβηκε στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το 1978. Όμως, η έκδοση των θεατρικών του Διονυσίου Ρώμα περιλαμβάνει την εκδοχή του 1946. Βλ. Πετράκου, Κυριακή. ό.π. σσ. 465-466.

Rococo, «μια από τις πιο ραφιναρισμένες και γεμάτες ενδιαφέρον εποχές του Χριστιανο-Ευρωπαϊκού πολιτισμού<sup>1115</sup>».

Η δράση τοποθετείται στην Κέρκυρα, η οποία δεν λειτουργεί απλώς ως το φόντο στο οποίο εξελίσσεται η υπόθεση, αλλά κυριαρχεί «ως βιωματικός χώρος με εξαιρετικά προβεβλημένα τα χαρακτηριστικά του σημεία»<sup>1116</sup>. Την Κέρκυρα ο Ρώμας την επιλέγει όχι μόνο επειδή είναι η πρωτεύουσα των Επτανήσων, αλλά επειδή ο Καζανόβας αναφέρει στα Απομνημονεύματά του την εκεί διαμονή του<sup>1117</sup>. Από το αυτοβιογραφικό κείμενο του Καζανόβα αντλεί, λοιπόν, το υλικό του και τα μοτίβα του ο συγγραφέας: «Εχτός από ελάχιστα πράγματα, ό,τι συμβαίνει στο έργο βρίσκεται κάπου γραμμένο στα *Mémoires*<sup>1118</sup>».

Ο συγγραφέας δεν είχε την πρόθεση να δημιουργήσει ένα θεατρικό έργο, αλλά κυρίως ένα «σκηνικό παιχνίδι», μια κωμωδία «συμβολική και απόλυτα στυλιζαρισμένη» σε τέτοιο βαθμό, ώστε «η τυποποίησι αυτή να αποκλείη μια πραγματική υπόθεσι»<sup>1119</sup>. Ο Ρώμας θεωρεί ότι θα έχει επιτύχει το σκοπό του αν ο θεατής αναγνωρίσει στο έργο όλα εκείνα τα κλασικά θεατρικά μοτίβα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, δηλαδή, αν το έργο του θυμίζει Γκολντόνι και *Commedia dell' Arte*, με τους τόσο αναγνωρίσιμους χαρακτήρες της τοποθετημένους όμως σε ένα τοπίο επτανησιακό<sup>1120</sup>.

---

<sup>1115</sup>Βλ. τα προλεγόμενα του συγγραφέα στο Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 281.

<sup>1116</sup>Βλ. Στιβανάκη, Ευανθία Α. "Η Κέρκυρα του Διον. Ρώμα." *Πόρφυρας ΚΕ*.111-114 (2005): 761-764, σ. 761.

<sup>1117</sup>Βλ. ό.π.

<sup>1118</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 283.

<sup>1119</sup>Πάντως σε γενικές γραμμές η κριτική στάθηκε ιδιαίτερα αυστηρή απέναντι στο θεατρικό κείμενο του Διονυσίου Ρώμα. Για παράδειγμα, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (Εφημ. *Το Βήμα*, 18 Ιανουαρίου 1978) γράφει πως «η δέσμευσή του από τα Απομνημονεύματα και η αποτυχημένη τελικά σύνδεση του Καζανόβα με την Κέρκυρα αποπροσανατόλισαν τον κ. Ρώμα και έχασε την ευκαιρία να δώσει έστω μία ηθογραφία πάλι, όπως η Ζακυνθινή Σερενάτα, ζουμερή και κεφάτη. Δυστυχώς έμεινε σε μια μορφή λόγιας κωμωδίας και η ίντριγκα βασίστηκε στις παρεξηγήσεις. Ο επίλογος, που φαίνεται φιλοδοξούσε να αποκαλύψει μια φιλοσοφία ζωής, είναι ατεχνέστατος και γεμάτος επαναλήψεις». Βλ. Μουσμότης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σ. 345.

<sup>1120</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 282.

Όσον αφορά τη δομή του έργου ο συγγραφέας αναφέρει ότι η κωμωδία του «απαρτίζεται από Πρόλογο, μιά ολόκληρη ημέρα σε δυό πράξεις (4 ταμπλώ) και έναν επίλογο<sup>1121</sup>». Η υπόθεση η οποία εξελίσσεται γύρω στα 1750 στην Κέρκυρα αφορά τις ερωτικές περιπέτειες του Τζιάκομο Καζανόβα, οι οποίες αποτελούν το βασικό άξονα μιας κωμωδίας στην οποία κυριαρχούν οι ίντριγκες, οι ανατροπές και οι μεταμφιέσεις. Πέρα από τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα και τις γυναίκες που τον διεκδικούν στη σκηνή εμφανίζονται ακόμη ο Βενετός Προβλεπτής των Επτανήσων, μέλη της τοπικής κοινωνίας, αξιωματούχοι, ευγενείς, πρόσωπα που προέρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, και τέλος, τα μέλη ενός θιάσου της *Commedia dell'Arte*<sup>1122</sup>.

Όσον αφορά Εβραίους χαρακτήρες, στο έργο υπάρχει μόνο ένας ο Μεσσέρ Σαμουλής, ο συνήθης τύπος του Εβραίου τοκογλύφου, ο οποίος δεν συμπεριλαμβάνεται ανάμεσα στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Η σκηνική του παρουσία είναι περιορισμένη και στον κατάλογο με τους χαρακτήρες του έργου αναγράφεται ως «Εβραίος Τοκιστής».

---

<sup>1121</sup>Βλ. Μουσμώτης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σ. 282.

<sup>1122</sup>Το 1745 ο Καζανόβας έφερε ως μπρεσάριος στην Κέρκυρα έναν θίασο της *Commedia dell'Arte*. Το γεγονός αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης για το έργο του Ρώμα. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2008, σ. 33-35 και σημ. 33.

Για την παρουσία επαγγελματικών θιάσων της *Commedia dell'Arte* τον 16<sup>ο</sup> και 17<sup>ο</sup> αιώνα στα Επτάνησα υπάρχουν μόνο έμμεσες αποδείξεις. Σύμφωνα με τον Βάλτερ Πούχνερ αποδείξεις συνιστούν η τραγωδία *Ιφιγένεια* του Πέτρου Κατσαϊτή (1720), η μαρτυρία για το Καρναβάλι του 1745 στα *Απομνημονεύματα* του Καζανόβα, η γραμμική δομή των επεισοδίων της *Κωμωδίας των Ψευτογιατρών* του Σαβόγια Ρούσμελη (1745), ο *Χάσης* του Δημητρίου Γουζέλη (1795), καθώς και οι Ομιλίες σε *Ζάκυνθο* και *Κεφαλονιά*.

Για παράδειγμα στον Κατσαϊτή εντοπίζουμε τύπους της *Commedia dell'Arte* -όπως ο Σκαπίνο και ο Καπιτάν Κουβιέλλος- αλλά και έμμεσες μολιερικές επιδράσεις -όπως για παράδειγμα η φιγούρα του Σγαναρέλου- οι οποίες επιβιώνουν σε έργα της έντεχνης ιταλικής κωμωδίας, αλλά και στους θιάσους της *Commedia dell'Arte*. Βλ. Puchner, Walter. "Traces of the *Commedia dell'Arte* in modern greek theatre (xviii-xix centuries)." *La commedia dell'arte nella sua dimensione europea*. Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 2003, σσ. 103-104 και Πεφάνης, Γιώργος Π. *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*. ό.π. σ. 39.

Στη Σκηνή με τον Καζανόβα εμφανίζεται τρομοκρατημένος στη σκέψη ότι ο Βενετός Προβλεπτής γνωρίζει τις τοκογλυφικές δραστηριότητές του. Έτσι λοιπόν ο Καζανόβας εκμεταλλεύεται τον φόβο του και στην ουσία τον εκβιάζει· όχι μόνο προσπαθεί να του αποσπάσει χρήματα με τη μορφή νέου δανείου, αλλά και να επιτύχει τη διαγραφή του παλιού του χρέους.

**Καζανόβας:** [...] Του 'λεγα μάλιστα, προχτές το βράδυ, σα ξεμπαρκάραμε για την αφεντιά σου!

**Μεσσέρ:** (Τρομαγμένα). Για μένα;

**Καζανόβας:** Ναι! Του 'λεγα τι σπουδαίος, τι βουνό φίλος είσαι...

Είχαμε μια συζήτησι για το Μπάνκο του Φαραώ στο Καρναβάλι. «Και πού θα βρης μου λέει 5.000 τσεκίνια χρυσά που χρειάζονται;» Όσο, του λέω, υπάρχει ο φίλος μου ο Μεσσέρ, ο Καζανόβας θα 'χη πάντα λεφτά, και για τζόγους και για σύλα.

**Μεσσέρ:** (Σε δύσκολη θέση). Μα, αφέντη, το περασμένο ομόλογο...

**Καζανόβας:** (Ελαφρά). Και ποιος μιλάει για τα περασμένα τώρα! Με ρωτά λοιπόν ο Πρεβεδούρος: «Και καλά, τι τόκο του δίνεις;»

**Μεσσέρ:** (Τρομαγμένα). Ρώτησε για τόκο;

**Καζανόβας:** Ναίσκε!... Και τ' απαντώ: «Δε θυμάμαι, Ετσελέντσα, μ' αν ενδιαφέρεσαι θα κοιτάξω τα χαρτιά μου και σου λέω».

**Μεσσέρ:** (Βιαστικά). Όχι! Όχι! Τι να κοιτάς του λόγου σου [...]

**Καζανόβας:** (Αθώα). Μα πρέπει και να 'ξετάσω μπας κι έληξε κανένα μου ομόλογο!

**Μεσσέρ:** (Με νόημα). [...] Ομόλογα σαν τση αφεντιάς σου δε λήγουνε ποτές.

[...]

**Καζανόβας:** Ε, μα φίλε μου! Δε μπορώ και να σου τα χρωστάω σύλα 'σένα.

**Μεσσέφ:** Τιμή μου! Τιμή μου! *Preciosissimo honor!*

**Καζανόβας:** (Πηγαίνοντας στην πόρτα). Βλέπεις οι άλλοι παίρνουνε και τόκο κι δε τσου χρωστάω υποχρέωσι! Ενώ του λόγου σου, όπως έλεγα και προχτές του Πρεβεδούρου...<sup>1123</sup>

Ο φοβισμένος και υποχωρητικός τοκογλύφος του Ρώμα μοιάζει εκ πρώτης όψεως τόσο διαφορετικός από τον μαχητικό και διεκδικητικό Σάιλοκ του Σέξπηρ, αλλά η κατάληξη είναι και για τους δύο η ίδια, καθώς «ο Εβραίος Σάιλοκ παρουσιάζεται σαν θύτης και ο Χριστιανός έμπορος σαν θύμα - αλλά, τελικά, γίνεται ο Εβραίος θύμα των Χριστιανών<sup>1124</sup>». Ο Καζανόβας, προς μεγάλη έκπληξη του υπηρέτη του, καταφέρνει λοιπόν να τον χειραγωγήσει, και να εξημερώσει τον τοκογλύφο, τον γνωστό για τη σκληρότητά του απέναντι σε εκείνους που είχαν την ατυχία να δανειστούν χρήματα. Ο Εβραίος θα υποχωρήσει μπροστά στην εξουσία των ισχυρών, αλλά προφανώς -όπως θα πράξει και ο Μπολής της Σερενάτας- θα εκμεταλλευτεί τους υπόλοιπους δανειολήπτες του, ώστε να έχει τις λιγότερες δυνατές απώλειες. Στην προκειμένη περίπτωση πάντως γίνεται ο ίδιος αντικείμενο εκμετάλλευσης -και φυσικά διακωμώδησης- αφού υποχρεώνεται να χαρίσει το παλιό χρέος, και να συνάψει καινούριο δάνειο χωρίς καν τόκο αυτή τη φορά.

**Πιτόλιος:** (Χαζά.) Πάει να μου σπουπίρη ο νους!... ετούτο το θεριό τ' ανήμερο; [...]

**Καζανόβας:** Το μούτρο είναι σπαθί Πιτόλιο<sup>1125</sup>! [...]

Στην 5<sup>η</sup> Σκηνή της Β' Πράξης τον βλέπουμε ως ξενοδόχο. Πρόκειται για ένα ξενοδοχείο κοντά στη Λέσχη, μια προσωρινή επιχείρηση -αφού στους Εβραίους δεν επιτρεπόταν η διαμονή εκτός του γκέτο- με σκοπό να επωφεληθεί από τα τυχερά παιχνίδια που παίζονταν την περίοδο του

<sup>1123</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σσ. 311-312, Πράξη Α', Εικόν Β', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

<sup>1124</sup>Βλ. Πλωρίτης, Μάριος. *Ο πολιτικός Σάιξπηρ. Η τραγωδία της εξουσίας*. ό.π. σ. 188.

<sup>1125</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σσ. 312, Πράξη Α', Εικόν Β', Σκηνή 2<sup>η</sup>.

Καρναβαλιού. Ο Ρόμπολας -«Τενέντες και Διευθυντής του Λαζαρέττου»- καταφθάνει εκεί γιατί έχει δοθεί από τον Πρεβεδούρο η εντολή να συλληφθεί ο Καζανόβας. Στο σημείο αυτό βλέπουμε ακόμη μια αρνητική πλευρά του Εβραίου, εκείνη του καταδότη. Μόλις μαθαίνει ότι πρόκειται να γίνει σύλληψη, το πρώτο που τον απασχολεί είναι αν ο καταζητούμενος έχει επικηρυχθεί και έχει αν προβλεφθεί αποζημίωση για εκείνον που θα βοηθήσει στη σύλληψή του.

**Ρόμπολας:** *Κι άκου δω. Θα έρθει ίσως στο αλμπέργκο σου απόψε ένας με μαύρο ντόμινο και κόκκινο σταυρό. Για δαύτονε είμαστε εδώ. Δώσε του καμάρη α σου ζητήσει, μα πρόσεχε, δε πρέπει να μας φύγη!*

**Εβραίος:** *(Μ' ενδιαφέρον). Αρεστασιόνες Καρναβάλι;... Έχει και πρέμια μήπως; Είναι βγαλμένο σε αποκήρυξι το κεφάλι; Να το μοιραστούμε, αφέντη...*

**Ρόμπολας:** *Τι να μοιράσουμε μωρέ; Τα χωράφια του πατέρα σου είναι; Μήτε πρέμιο έχει μήτε τίποτσι<sup>1126</sup>! [...]*

Μόλις όμως μαθαίνει ότι ο Καζανόβας είναι ο καταζητούμενος πανικοβάλλεται γιατί αντιλαμβάνεται ότι με τη σύλληψη δεν έχει πλέον καμία ελπίδα να του επιστραφούν τα ποσά που του είχε δανείσει. Άλλη λοιπόν μια ευκαιρία για διακωμώδηση του Εβραίου ο οποίος, αφού θρηνήσει για τα χαμένα του χρήματα, στο τέλος της Σκηνής χάνεται τραβώντας τα μαλλιά του.

**Ρόμπολας:** *(Ξακολουθεί). Κακοχρονάχη για Καζανόβας, το παλιόπραμα!!*

**Εβραίος:** *(Τραβώντας τα μαλλιά). Ω! συφορά μου! Ω τα τσεκίνια μου! Ω! Ιεχωβά, τι σου 'χω καμωμένο και με κατατρέχεις!*

[...]

**Ρόμπολας:** *Γούστο έχει ο Εβραίος... Χα! Χα<sup>1127</sup>!*

---

<sup>1126</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο. ό.π. σ. 341, Πράξη Β', Εικόν Β', Σκηνή 4<sup>η</sup>.*

<sup>1127</sup>Βλ. ό.π. σσ. 341-342.

Τελικά, σε μία αστυνομική επιχείρηση παρωδία, στην οποία οι συλληφθέντες κυμαίνονται από δύο έως έξι (!), ο Εβραίος θριαμβολογεί για τη δική του συμμετοχή και προσπαθεί να αποκομίσει κάποιο κέρδος. Φτάνει μάλιστα στο σημείο να θέλει να «πουλήσει» εκείνους που υποστηρίζει ότι συνέλαβε ο ίδιος στο ξενοδοχείο του σε καλύτερη τιμή!

**Εβραίος:** (Εξηγεί). *Οι ίδιοι, οι ίδιοι, είναι ετσελέντσα! Οι δυο θα βγήκαν από το αλμπέργκο δίχως να το καταλάβω, μπήκανε στη σάλα, που τσι είδε ο σολτάδος (δείχνει) και ματαγυρίσανε από κει. (Δείχνει). Τώρα πια είναι απάνω, οι ίδιοι οι δύο. [...]*

**Εβραίος:** (Πετιέται). *Ετσελέντσα! Αφέντη! Εγώ τσου έπιασα!! Στο σπίτι μου μέσα... (Δείχνει).*

**Ρόμπολας:** (Τον σπρώχνει). *Ποιο σπίτι μωρέ; Τσου έπιασα 'γω στη σάλα!*

**Εβραίος:** (Απελπισμένος). *Αφέντη, αφέντη, μη πάρεις τσου δυό δικούς του. Σου δίνω εγώ τέσσερεις απ' το σπίτι... και φτηνότερα<sup>1128</sup>!!*

Η απληστία του τον ωθεί να ζητήσει απευθείας από τον Πρεβεδούρο χρήματα για τα δύο άτομα τα οποία υποστηρίζει ότι αυτός ο ίδιος συνέλαβε στο ξενοδοχείο του. Επειδή όμως η κατάσταση είναι αρκετά περίπλοκη, ο Προβλεπτής -απειλώντας τον- κάνει λόγο για αναζήτηση ευθυνών. Ο Εβραίος τρομαγμένος παραιτείται από τις απαιτήσεις του, αλλά μόνο προσωρινά, καθώς κατά τη σύλληψη του Πιτόλιο, υπηρέτη του Καζανόβα, ζητά την παραδειγματική τιμωρία των ενόχων και επανέρχεται στο θέμα της αποζημίωσής του για τα χρήματα που είχε δανείσει στον Καζανόβα.

**Εβραίος:** (Πέφτει στα γόνατα του Πρεβεδούρου). *Ετσελεντίσσιμε, εγώ τσου έπιασα τους δύο. Τα λεφτά μου Μεγαλειότατε, τα τσεκίνια μου! (Ο Πρεβεδούρος κάνει νόημα στον Ρόμπολα που αρπάζει τον Εβραίο και τον παραμερίζει απότομα).*

---

<sup>1128</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 349, Πράξη Β', Εικών Β', Σκηνή 8<sup>η</sup>.



**Ρώμολας:** Άμε στο Διάολο που θέλεις και μπράβο! Εγώ μωρέ έχω πιασμένους έξι και δεν ξέρω μην φινίρω και στη φυλακή...

**Πρεβεδούρος:** (Στον Εβραίο). Θα γίνει η ανάκρισι και θα δούμε ποιος φταίει...

**Εβραίος:** (Τρομαγμένος). Όσκε εγώ, αφέντη μου. Όσκε εγώ<sup>1129</sup>.

[...]

**Εβραίος:** Ναίσκε, να τότε τιμωρήσης αφέντη μου, να τότε πιάσης να τότε βάλης να λάμνη ώσπου να με πληρώση. Ακούς ο παλιοληστής να προσβάλη ένα Ντούκα<sup>1130</sup>.

Ο Ρώμας λοιπόν προσθέτει μια αρνητική νέα πτυχή στον χαρακτήρα του Εβραίου τοκογλύφου: αυτόν του -χωρίς ηθικούς φραγμούς- καταδότη.

Συμπερασματικά, όσον αφορά τους Εβραίους του Διονυσίου Ρώμα θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι αντίθετα με τον Γρηγόριο Ξενόπουλο -ο οποίος τόσο στη *Ραχήλ*, όσο και στη *Μεγάλη Περιπέτεια* προβάλλει κυρίως κάποια εύπορα μέλη της Εβραϊκής Κοινότητας της Ζακύνθου- ο Ρώμας επιλέγει μια φτωχή ράφτρα, και κάποιους τοκογλύφους οι οποίοι ακόμη και αν έχουν χρήματα θεωρούνται από τον κοινωνικό περίγυρο άξιοι περιφρόνησης λόγω της δραστηριότητάς τους αυτής. Κι αν η Εβραία «Μαργαρίτα Γκωτιέ» του Ρώμα -η καταδικασμένη να ζήσει (ή τελικά να πεθάνει) σε έναν κόσμο από τον οποίο δεν υπάρχει ελπίδα διαφυγής- σκιαγραφείται με συμπάθεια, οι τοκογλύφοι του αποτελούν αντικείμενο διακωμώδησης, καθώς πρόκειται απλώς για καρικατούρες<sup>1131</sup>, οι οποίες

---

<sup>1129</sup>Βλ. Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. ό.π. σ. 350, Πράξη Β', Εικών Β', Σκηνή 9<sup>η</sup>.

<sup>1130</sup>Βλ. ό.π. σ. 354, Πράξη Β', Εικών Β', Σκηνή 10<sup>η</sup>.

<sup>1131</sup>Στην προαναφερθείσα κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου, σχετικά με τη σκηνική αναπαράσταση του συγκεκριμένου ρόλου, διαβάζουμε: «[...] ο κ. Παπακωνσταντίνου η ωραιότερη ηθογραφική καρικατούρα της παράστασης».

Επίσης σε κριτική του Θόδωρου Κρητικού (*Εφημ. Ακρόπολις*, 8 Φεβρουαρίου 1978): «Μερικοί όμως όπως π.χ. ο Ν. Παπακωνσταντίνου στο ρόλο του Εβραίου, σκιτσάρουν αριστοτεχνικές γελοιογραφικές μινιατούρες». Βλ. Μουσμότης, Διονύσης Ν., *Ο Ρώμας και το θέατρο*. ό.π. σσ. 348 και 356.

αντιστοιχούν σε αναγνωρίσιμα αντισημιτικά στερεότυπα. Αρκεί να αναλογιστούμε ότι το γκέτο της Ζακύνθου και η φτωχική ζωή σε αυτό περιγράφονται με όχι ιδιαίτερα κολακευτικά σχόλια. Οι Χριστιανοί του νησιού μοιάζουν απλώς να ανέχονται τους Εβραίους, τους οποίους στην ουσία περιφρονούν. Ακόμη και η περιγραφή του ραβίνου μας οδηγεί στο ίδιο συμπέρασμα, αφού ο θρησκευτικός αρχηγός της Κοινότητας γίνεται «πρωταγωνιστής» σε ένα δράμενο του Καρναβαλιού.

Οι «προσωρινά ζωντανοί»  
στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη  
*Η Οδός*  
και  
*Ο κρυφός ήλιος*



Πηγή φωτογραφιών:  
<http://www.kambanellis.gr/>

## Οι «προσωρινά ζωντανοί» στα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η Οδός* και *Ο κρυφός ήλιος*

Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης (Νάξος 1921 - Αθήνα 2011), υπήρξε ο αναμορφωτής του νεοελληνικού θεάτρου, καθώς πρόκειται για τον δραματουργό ο οποίος «το οδήγησε από την ηθογραφία και την επιθεώρηση, στον κοινωνικό ρεαλισμό, στον ποιητικό συμβολισμό, στη σάτιρα και στην αφαίρεση<sup>1132</sup>». Εκτός από την πλούσια παραγωγή του σε θεατρικά έργα<sup>1133</sup>, ο Καμπανέλλης έγραψε επίσης σενάρια για τον κινηματογράφο, καθώς και στίχους τραγουδιών τους οποίους μελοποίησαν σπουδαίοι συνθέτες<sup>1134</sup>. Για τον εμβριθή μελετητή του καμπανελληνικού έργου, Γιώργο Πεφάνη, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης είναι δημιουργός με την αρχαία ελληνική σημασία του όρου, καθώς «αφοσιώνεται σε μια κοινότητα ανθρώπων και δημι-ουργεί αντλώντας δυνάμεις από αυτήν την κοινότητα και επιστρέφοντας σε αυτήν ένα έργο που

---

<sup>1132</sup>Σχετικά με τη βιογραφία και την εργογραφία του Ιάκωβου Καμπανέλλη, βλ. το κείμενο του Θάνου Φωσκαρίνη στην επίσημη ιστοσελίδα, η οποία είναι αφιερωμένη στον συγγραφέα. [http://www.kambanellis.gr/?page\\_id=105](http://www.kambanellis.gr/?page_id=105)

<sup>1133</sup>Ιδιαίτερα πλούσια η θεατρική παραγωγή του Καμπανέλλη: *Άνθρωποι και ημέρες* (1946), *Χορός πάνω στα στάχνα* (1950), *Η οδός* (1951), *Ο κρυφός ήλιος* (1952), *Ο μπαμπάς ο πόλεμος* (1952), *Οδυσσέα γύρισε σπίτι* (1952, 1966), *Ο γορίλας και η ορτανσία* (1952), *Η Στέλλα με τα κόκκινα γάντια* (1954), *Έβδομη μέρα της Δημιουργίας* (1956), *Αυτός και το πανταλόνι του* (1957), *Η αυλή των θαυμάτων* (1957), *Η ηλικία της νύχτας* (1959), *Παραμύθι χωρίς όνομα* (1959), *Η γειτονιά των αγγέλων* (1963), *Αποικία των τιμωρημένων* (1970), *Το μεγάλο μας τσίρκο* (1973), *Το κουκί και το ρεβύθι* (1974), *Ο εχθρός λαός* (1975), *Πρόσωπα για βιολί και ορχήστρα* (1976, το έργο διαρθρώνεται στα εξής μονόπρακτα: *Ο πιστός άνθρωπος*, *Ο πανηγυρικός*, *Ο άνθρωπος και το κάδρο*, *Η γυναίκα και ο Λάθος*), *Τα τέσσερα πόδια του τραπέζιου* (1978), *Ο Αόρατος θίασος* (1989), *Ο δρόμος περνά από μέσα* (1991), *Ο Επικήδειος* (1997), *Ο Δείπνος* (*Γράμμα στον Ορέστη*, *Ο Δείπνος*, *Πάροδος Θηβών*) (1993), *Στη χώρα Ίψεν* (1995), *Η τελευταία πράξη* (1997), *Μια συνάντηση κάπου αλλού* (1997), *Μια Κωμωδία* (2002), *Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά* (2005). Βλ. ό.π. (Για τις διαφορετικές εκδοχές σχετικά με τη χρονολόγηση της *Οδού* και του *Κρυφού ήλιου*, βλ. την ανάλυση των δύο έργων στη συνέχεια του άρθρου.)

<sup>1134</sup>Έγραψε επίσης τα σενάρια στις ταινίες: *Ο Δράκος* (1956, Νίκος Κούνδουρος), *Η αρπαγή της Περσεφόνης* (1956, Γρηγόρης Γρηγορίου), *Το Αμαξάκι* (1957, Ντίνος Δημόπουλος), και *Κορίτσια στον Ήλιο* (1968, Βασίλης Γεωργιάδης). Σκηνοθέτησε όμως και ο ίδιος τις δικές του ταινίες όπως *Η Χιονάτη και τα εφτά γεροντοπαλικάρα* (1960) και *Το κανόνι και τ' αηδόνι* (1968). Ως στιχουργός συνεργάστηκε με τους Μάνο Χατζιδάκι, Μίκη Θεοδωράκη, Σταύρο Ξαρχάκο. Βλ. ό.π.

προάγει τον κοινό βίο<sup>1135</sup>». Το θεατρικό έργο το οποίο καθιέρωσε τον Καμπανέλλη είναι η *Αυλή των θαυμάτων* (ανέβηκε στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης το 1957, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν και γνώρισε τη -θετική έως και ενθουσιώδη- αποδοχή της κριτικής). Η επιτυχία της παράστασης κατάφερε, όπως επισημαίνει ο Τάσος Λιγνάδης, «να σπάσει το φράγμα της αδιαφορίας του θεατρόφιλου Κοινού, που έτρεφε μια ευρωπαϊκή “απέχθεια” για κάθε ελληνικό προϊόν<sup>1136</sup>».

Ένα -μη θεατρικό- έργο με το οποίο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο το όνομα του Ιάκωβου Καμπανέλλη είναι το πεζογράφημα *Μαουτχάουζεν*. Πρόκειται για το χρονικό<sup>1137</sup> της τριχρονης αιχμαλωσίας του στο ομώνυμο ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης<sup>1138</sup>. Το 1942 ο Καμπανέλλης κι ένας φίλος του σχεδιάζουν να φύγουν από την κατεχόμενη Ελλάδα για τη Μέση Ανατολή, αλλά καθώς δεν διαθέτουν τα χρήματα που χρειάζονται, αλλάζουν το σχέδιό τους και αποφασίζουν να καταφύγουν στην Ελβετία.

---

<sup>1135</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. "Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή." (2011), σ. 1.

<https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk7211751.pdf>

<sup>1136</sup>Βλ. το εισαγωγικό σημείωμα του Τάσου Λιγνάδη με τίτλο "Μια σύντομη ξενάγηση στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη" στο Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο, Τόμος Δ΄*. Αθήνα: Κέδρος, 1989, σσ. 9-18.

<sup>1137</sup>Όπως σημειώνει ο συγγραφέας στην εισαγωγή που συνοδεύει την 1<sup>η</sup> έκδοση του έργου (1965): «Το *‘Μαουτχάουζεν’* είναι μια αληθινή ιστορία, όπως την ξανάζησα τις ώρες που ξανάβλεπα παλιές σημειώσεις και προσπαθούσα να τη *‘θυμηθώ’*.» Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Μαουτχάουζεν*. 27<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Κέδρος, 1995, σ. 9.

<sup>1138</sup>Το στρατόπεδο Μαουτχάουζεν, *Konzentrationslager (KZ) Mauthausen-Gusen*, βρίσκεται στην ομώνυμη πόλη της Άνω Αυστρίας, 29 χιλιόμετρα ανατολικά της πόλης Λιντς. Ιδρύθηκε στις 8 Αυγούστου 1938, όταν λήφθηκε από τον Χίμλερ η απόφαση να μεταφερθούν εκεί 200 Γερμανοί και Αυστριακοί κρατούμενοι από το Νταχάου με σκοπό να χτίσουν ένα στρατόπεδο το οποίο θα προμήθευε αιχμαλώτους ως εργάτες στο λατομείο γρανίτη Wiener Graben. Επρόκειτο για ένα από τα σκληρότερα στρατόπεδα εργασίας, μέσω της οποίας επιδιώκονταν η εξόντωση των κρατουμένων (*Vernichtung durch arbeit*). Ακόμη πιο φρικτές ήταν οι συνθήκες στην πτέρυγα Gusen, όπου το ποσοστό των θανάτων ήταν ιδιαίτερα υψηλό. Οι τραυματίες, οι άρρωστοι και όσοι από τους κρατούμενους δεν είχαν πλέον τη δύναμη να εργαστούν αφήνονταν να πεθάνουν αβοήθητοι μέσα σε απάνθρωπες συνθήκες σε ξεχωριστές παράγκες. Υπολογίζεται ότι από τους 190.000 κρατούμενους που εκτοπίστηκαν στο Μαουτχάουζεν βρήκαν το θάνατο περίπου οι 90.000. Το Στρατόπεδο απελευθερώθηκε από τα αμερικανικά στρατεύματα στις 5 Μαΐου 1945.

Βλ. <https://www.jewishgen.org/ForgottenCamps/Camps/MauthausenEng.html>

και <https://www.mauthausen-memorial.org/en/History/The-Mauthausen-ConcentrationCamp19381945>

Συλλαμβάνονται στο Ίνσμπρουκ και ο συγγραφέας οδηγείται αρχικά στη Βιέννη για ανάκριση και στη συνέχεια στο Μαουτχάουζεν, όπου θα παραμείνει ως τις 5 Μαΐου 1945, όταν δηλαδή το στρατόπεδο θα απελευθερωθεί από τον αμερικανικό στρατό<sup>1139</sup>.

Οι εμπειρίες και τα βιώματα από το στρατόπεδο αποτελούν το θέμα όχι μόνο των δύο μονόπρακτων, της *Οδού*<sup>1140</sup> και του *Κρυφού ήλιου*<sup>1141</sup>, αλλά -όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ- «σπαράγματα αναμνήσεων και αναφορών<sup>1142</sup>» εμφανίζονται σε μεταγενέστερα θεατρικά έργα του συγγραφέα. Όπως εύστοχα υπογράμμισε ο Καθηγητής Θεωρίας της Λογοτεχνίας, Δημήτρης Αγγελάτος, «η πνευματική καταγωγή του Καμπανέλλη ήταν το Μαουτχάουζεν· εκεί σπούδασε με πόνο τον άνθρωπο, όχι μόνο τον κρατούμενο, αλλά και τον *Ες Ες* του Στρατοπέδου που διέκοπτε την ενασχόλησή του με τη ζωγραφική ή τη μουσική, για να σκοτώσει<sup>1143</sup>».

---

<sup>1139</sup>Βλ. [http://www.kambanellis.gr/?page\\_id=105](http://www.kambanellis.gr/?page_id=105)

<sup>1140</sup>Βλ. Καμπανέλλη, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σσ. 19-41.

Η Οδός παρουσιάστηκε με τη μορφή σκηνικής ανάγνωσης το 1977, στο θέατρο Αθήναιον, και μεταδόθηκε απ' ευθείας από το Β' Πρόγραμμα της ΕΡΣ. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. "Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή." ό.π. σ. 4.

<sup>1141</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο *Κρυφός Ήλιος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη Παρουσίαση.» Παράβασις, Επιστημονικό δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Τόμος 6. Αθήνα: Ergo, 2005, σσ. 141-196.

<sup>1142</sup>Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι αναφορές στο λατομείο, -το κεντρικό σύμβολο του στρατοπέδου- στη *Στέλλα με τα κόκκινα γάντια*, στην *Εβδομη μέρα της δημιουργίας*, στην *Αυλή των θανμάτων*. Αναμνήσεις και παραπομπές στα βιώματα του στρατοπέδου υπάρχουν ακόμα σε έργα όπως *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*, *Οδυσσέα γύρισε σπίτι*, *Αποικία των τιμωρημένων*, *Ο πιστός άνθρωπος*, *Βίβα Ασπασία*, καθώς και «στοιχεία μεμονωμένα και χωρίς λειτουργικά συμφραζόμενα μέσα στα έργα» (όπως στο *Η γυναίκα και ο Λάθος*, στην έκτη εικόνα του *Μεγάλου μας τσίρκου*, στα *Τέσσερα πόδια του τραπεζιού*). Βλ. Πούχνερ, Βάλτερ. "Απηχήσεις του Μαουτχάουζεν σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη." στον τόμο *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2005, σσ. 340-350.

<sup>1143</sup>Βλ. Αγγελάτος, Δημήτρης. "Η σοφία του θεάτρου, σοφία της λογοτεχνίας: όψεις του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη." (2002).

<https://www.ucy.ac.cy/publications/documents/Ekdoseispdf/Anagoreuseis/Kampanellis12.1996.pdf>. Πρόκειται για εισήγηση, η οποία εκφωνήθηκε στις 16 Δεκεμβρίου 1996 στα πλαίσια της Τελετής Αναγόρευσης του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε Επίτιμο Διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κύπρου.

Για την επιλογή του να μην γράψει άλλα θεατρικά έργα με θέμα την εμπειρία του εγκλεισμού του στο Μαουτχάουζεν ο Ιάκωβος Καμπανέλλης σημειώνει: «Δεν έγραψα τίποτ' άλλο για το θέατρο με θέμα απ' το στρατόπεδο, γιατί είδα ότι σαν δραματικό υλικό ανήκε περισσότερο στην πεζογραφία και το κινηματογραφικό έργο. Όχι γιατί ο χώρος της σκηνής είναι μικρός και ο θεατρικός λόγος λίγος, αλλά γιατί τα πιο τραγικά εκεί γίνονταν, δεν λέγονταν<sup>1144</sup>».

### Η Οδός

Το μονόπρακτο *Η οδός* γράφτηκε το 1949<sup>1145</sup> και αποτελεί τη δραματοποιημένη μορφή του κεφαλαίου με τίτλο «Ο Θεός στην ξεχωριστή παράγκα...» από το *Μαουτχάουζεν*<sup>1146</sup>. Μια πρώτη γραφή, ένα κάπως αδύναμο σχέδιασμα, της *Οδού* αποτελεί το μονόπρακτο με τίτλο *Σιλωάμ*<sup>1147</sup> το οποίο μαζί με τα *Ανθρωποι και Ημέρες* και *Κρυφός Ήλιος* αποτελούν ένα είδος τριλογίας για τον εγκλεισμό στο Μαουτχάουζεν<sup>1148</sup>. Οι διαφορές τις

---

<sup>1144</sup>Βλ. το προλογικό σημείωμα της *Οδού*, με τίτλο «Λίγες πληροφορίες για το έργο» (Μάιος 1987), στο Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σσ. 21-22.

<sup>1145</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]» ό.π. σ. 142.

<sup>1146</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Μαουτχάουζεν*. ό.π. σσ. 262-268.

<sup>1147</sup>Ο σκηνοθέτης, ηθοποιός και συγγραφέας Αδαμάντιος Λεμός, στον οποίο προτάθηκε από τον συγγραφέα το καλοκαίρι του 1949, περιέγραψε το έργο ως «συνταρακτικό μονόπρακτο θεατρικό κείμενο» και «δραματουργική ποιητική σύνθεση». Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]» ό.π. σ. 142 και σημ. 10.

<sup>1148</sup>Βλ. Πούχνης, Βάλτερ "Απηχήσεις του Μαουτχάουζεν σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη." ό.π. σ. 342, σημ. 3 και Ξένιος, Νίκος. "Στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ." (2016).

<https://www.bookpress.gr/politismos/theatro-xoros/theatro-tzeni-karezi-siloam-kampanellis>

Βέβαια στο *Ανθρωποι και ημέρες* δεν είναι εμφανής η επίδραση των βιωμάτων του στρατοπέδου. Ο κεντρικός ήρωας, ο Ιωσήφ επιστρέφει, έχοντας απουσιάσει για έξι χρόνια χωρίς να δίνεται καμία πληροφορία για τον τόπο στον οποίο βρισκόταν. Μεταγενέστερη αναφορά του συγγραφέα επιβεβαιώνει την υπόθεση ότι επρόκειτο για στρατόπεδο συγκέντρωσης. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. "Στις απαρχές της καμπανελληνικής δραματουργίας: *Ανθρωποι και Ημέρες* (1946-1947): πρώτη δημοσίευση." *Παράβασις. Επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 8.1 (2008), σσ. 259-260.



οποίες εντοπίζει ο Γιώργος Πεφάνης ανάμεσα στις δύο διαφορετικές γραφές του έργου αφορούν αρχικά τους διαλόγους, καθώς στο *Σιλβάμ* σε ορισμένα σημεία είναι πιο εκτενείς και πιο συμπαγείς. Διαφοροποιήσεις υπάρχουν επίσης στις πράξεις κάποιων χαρακτήρων, ενώ στο τέλος «ο λόγος γίνεται πιο αψύς, το συναίσθημα πιο σκληρό: ο Εβραίος αιχμάλωτος θα επικαλεστεί τον Θεό της εκδίκησης για να στείλει την οργή του πάνω στους ναζί<sup>1149</sup>».

Η κατάσταση η οποία επικρατούσε στο Μαουτχάουζεν στις αρχές του 1945 αποτελεί το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται τόσο η υπόθεση της Οδού, όσο και του αφηγήματος: οι Γερμανοί, υποχωρώντας στις περιοχές στις οποίες προέλαυναν οι Σύμμαχοι, μετέφεραν -«μέσα σε βαγόνια όπου τους κλείδωναν στοιβαγμένους επί ημέρες, χωρίς φαΐ και χωρίς νερό, πεθαμένους και ζωντανούς μαζί<sup>1150</sup>»- κρατούμενους από τα στρατόπεδα που εγκατέλειπαν. Οι κρατούμενοι αυτοί ήταν όσοι είχαν επιζήσει από τους θαλάμους αερίων ή από τις εξαντλητικές «πορείες θανάτου». Στόχος των ναζί ήταν να «διασκορπίσουν» τους νεκρούς στη χώρα, ώστε οι συμμαχικές δυνάμεις να βρουν ένα πολύ μικρότερο αριθμό νεκρών σε σχέση με το σύνολο των θυμάτων<sup>1151</sup>. Ο συγγραφέας και όσοι υπηρετούσαν στην Πολιτική Διεύθυνση πληροφορούνταν από τους νεοφερμένους πως όσοι είχαν εργαστεί σε αντίστοιχες θέσεις εκτελέστηκαν πρώτοι απ' όλους, γιατί λόγω της θέσης τους αποτελούσαν για τους Συμμάχους μία εξαιρετικά

---

Αναφορές στα στρατόπεδα συγκέντρωσης εντοπίζουμε και στο θεατρικό έργο του Σωτήρη Πατατζή *Επιστροφή από το Μπούχενβαλντ*, έργο το οποίο εστιάζει στην ελληνική κοινωνία των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων.

Βλ. [https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-29\\_336558](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-29_336558)

και Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. *Ο Άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη Λογοτεχνία. Ζητήματα Ιστορίας και μυθοπλασίας*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1998, σσ. 58-59.

<sup>1149</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. "Οι σκηνές του νεαρού Καμπανέλλη". 2016.

<https://www.tovima.gr/2016/11/18/culture/oi-skines-toy-nearoy-kampanelli/>

<sup>1150</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Μαουτχάουζεν*. ό.π. σ. 262.

<sup>1151</sup>Ενδεικτικό είναι το γεγονός πως στο πλαίσιο των μαζικών εκκαθαρίσεων, κατά την περίοδο της υποχώρησής τους, οι ναζί την άνοιξη του 1944 σκότωσαν εκατοντάδες χιλιάδες Ουγγροεβραίους. Βλ. Fritzsche, Peter. ό.π. σσ. 211.

πολύτιμη πηγή πληροφοριών<sup>1152</sup>. Έπρεπε λοιπόν να κρυφτούν και αναζητώντας λύσεις κάποιος πρότεινε να αναζητήσουν καταφύγιο στην «ξεχωριστή παράγκα», εκεί όπου οι Ες Ες στοίβαζαν «τους πιο βαριά άρρωστους και τους άφηναν να πεθάνουν αβίαστα στα κρεβάτια τους. Χωρίς φάρμακα, χωρίς φροντίδα, χωρίς κανενός βοήθεια, οι άρρωστοι απογίνονταν, πρήζονταν, παραμορφώνονταν, τυφλώνονταν<sup>1153</sup>». Μάλιστα ως επιχείρημα χρησιμοποίησε το παράδειγμα ενός κρατουμένου ο οποίος -αφού έμεινε έναν μήνα κρυμμένος εκεί μέσα- κατάφερε να περάσει «σε κανονική παράγκα του νοσοκομείου κι από κει “ως θεραπευθείς” στον περίβολο ...<sup>1154</sup>».

Ο συγγραφέας, όμως, θυμάται και αφηγείται ένα παρόμοιο περιστατικό με διαφορετική, δυστυχώς, κατάληξη<sup>1155</sup>. Ένας Εβραίος -έμπορος γουναρικών από τη Βιέννη- κατέφυγε σε μια τέτοια παράγκα, και -αφού προσπάθησε να κερδίσει την εμπιστοσύνη των έγκλειστων ασθενών και τραυματιών- τους ζήτησε να τον καλύψουν και να μην τον καταδώσουν. Καθώς ήταν υγιής και φυσικά πιο δυνατός από όλους, τους παρακίνησε να τον δέσουν, ώστε να μην τον φοβούνται. Άρχισε λοιπόν να τους μιλάει για τον Θεό, για την πίστη του σε Αυτόν, η οποία γεμίζοντάς τον με ελπίδα, τον έσωσε από την παραίτηση και την αυτοκτονία: «Ο Κύριος μου μίλησε στο λατομείο και με οδήγησε σε εσάς ... Είμαστε όλοι κάτω από τα μάτια του ... Ο Κύριος είναι πανταχού παρών. Μας βλέπει και μας ακούει. Είναι ακόμα και δω

---

<sup>1152</sup>Η κατάσταση τους θυμίζει εκείνη των Sonderkommando, των κρατουμένων που δούλευαν στα κρεματόρια. Συνήθως δεν τους άφηναν να ζήσουν για πολύ, ώστε μην υπάρχουν μάρτυρες. Ο Σλόμο Βενέτσια στην ερώτηση, αν σκεφτόταν καθόλου το μέλλον όσο βρισκόταν στο στρατόπεδο, απάντησε: «Όχι, το μόνο που έβλεπα ήταν η στιγμή που θα με σκότωναν. Κάποιοι λένε ότι άντεξαν γιατί διατηρούσαν μέσα τους την ελπίδα της απελευθέρωσης. Εγώ όμως δεν πίστεψα ποτέ ότι θα γλίτωνα από εκείνη την κόλαση. Δεν νομίζω ότι υπήρξε Sonderkommando που να είχε διατηρήσει μία τέτοια ελπίδα, τόσο αφελή μέσα του». Βλ. Βενέτσια, Σλόμο. ό.π. σελ. 157.

<sup>1153</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. Μαουτχάουζεν. ό.π. σ. 264.

<sup>1154</sup>Βλ. ό.π. σ. 265.

<sup>1155</sup>Τελικά το σχέδιο, το οποίο προτάθηκε από τον συγκρατούμενο του Καμπανέλλη δεν πραγματοποιήθηκε, καθώς προηγήθηκε η απελευθέρωση του στρατοπέδου. Βλ. Πούχνερ, Βάλτερ. "Απηχίσεις του Μαουτχάουζεν σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη." ό.π. σ. 343.

μέσα από σιχαίνονται να μπουνε οι άνθρωποι. [...] Τον ακούω να μου μιλάει και να μου λέει πως εμείς τον εγκαταλείψαμε, όμως εμείς τον προδώσαμε. Δεν είναι ο κόσμος του Κυρίου που έγινε ... Μαουτχάουζεν και κρεματόριουμ. [...] Είναι ο κόσμος των αμαρτιών μας που έγινε επίγεια κόλαση<sup>1156</sup>». Τη βοήθεια που τους ζήτησε την παρουσίασε ως απόδειξη της πίστης τους στον Θεό: «Φωτιστείτε. Μην εγκαταλείπετε τον Κύριο. Βοηθήστε με. Τι ζητά ο Θεός από εσάς; Να με έκρυψε και να με σώσετε, με μια κουταλιά από την σούπα σας και με λίγα ψίχουλα από το ψωμί σας<sup>1157</sup>». Οι υπόλοιποι κρατούμενοι άρχισαν να τον λύνουν, κι ακολούθησε μια ιδιότυπη Λειτουργία καθώς όλοι, ανεξαρτήτως θρησκευματος «ορθόδοξοι, καθολικοί, προτεστάντες και άθεοι έχει αφενός μουρμουρίζανε όλοι μαζί το 'Κύριε ελέησον', αναστατωμένοι με τον ψαλμό του Εβραίου εμπόρου γουναρικών από τη Βιέννη<sup>1158</sup>». Όμως οι στρατιώτες των Ες Ες τον ανακάλυψαν, τον έσυραν ως το λατομείο, όπου βρήκε φορικό θάνατο.

Στην παράγκα με τον αριθμό 8, των ασθενών που υπέφεραν από λοιμώδη νοσήματα, εκτυλίσσεται -όπως προαναφέρθηκε- και η δράση στην Οδό. Οι βασικοί χαρακτήρες του έργου είναι πέντε<sup>1159</sup>. Είναι ανώνυμοι και αναφέρονται ως Πρώτος, Δεύτερος, Τρίτος, Τέταρτος<sup>1160</sup>, Πέμπτος. Τα «ονόματα» αυτά μας υπενθυμίζουν πως οι άνθρωποι αυτοί είναι απλώς «αριθμοί», καθώς έχουν στερηθεί την ταυτότητά τους· εγκάθειρκοι έχοντας

---

<sup>1156</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Μαουτχάουζεν*. ό.π. σ. 267.

<sup>1157</sup>Βλ. ό.π.

<sup>1158</sup>Βλ. ό.π. σ. 268.

<sup>1159</sup>Στις σκηνικές οδηγίες ο συγγραφέας υποδεικνύει πως σε περίπτωση σκηνικής αναπαράστασης του έργου, θα πρέπει να πλαισιωθούν και από άλλα πρόσωπα, τα οποία θα υποδύονται τους υπόλοιπους ασθενείς. Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 24.

<sup>1160</sup> Λίγο αργότερα, στη διάρκεια της συζήτησής του με τον Πέμπτο μαθαίνουμε το δικό του όνομα: Ιστβάν. Βλ. ό.π. σ. 36.

Αναφέρονται πολλά ακόμη ονόματα στους διαλόγους των ασθενών που παραληρούν από τον πυρετό και την εξάντληση: «Γιόζεφ», «Ελενα», «Γκέρντη», «Γιαννίνα», «Μάριαν», «Σίγκμουντ», «Γκιζέλα». Ονόματα αγαπημένων γυναικών ή μελών της οικογένειας που παραπέμπουν σε ένα ευτυχισμένο παρελθόν, «όταν ήταν ανθρώπινες οντότητες με ονοματεπώνυμο, ένα παρελθόν που παρήλθε ανεπιστρεπτί». Βλ. Αλεβίζος, Διονύσης-Σγουρίδου, Μαρία. ό.π. σ. 290.

χαραγμένο στο χέρι, ένα τατουάζ με τον αριθμό κρατουμένου, ανεξίτηλο σημάδι της ναζιστικής γραφειοκρατίας. Η απουσία ονομάτων αποτελεί «μια πικρή υπενθύμιση στην κοινή μοίρα, το εφιαλτικό μέλλον που τους περιμένει και στο σαρωτικό παρόν που τους συνδέει: κάθε προσωπικό στοιχείο που διαφορίζει την ανθρώπινη υπόσταση από τις υπόλοιπες έχει διαγραφεί<sup>1161</sup>». Με αυτόν τον τρόπο, άμεσα, λιτά και ξεκάθαρα δομείται το γενικότερο πλαίσιο, η ιστορία και ο πόνος του ενός που είναι ιδιαίτερη και την ίδια στιγμή ταυτίζεται με την ιστορία και τον πόνο του άλλου.

**Τέταρτος:** ποιος είσαι...;

**Πέμπτος:** ό,τι αποφάσισαν οι απέξω και τώρα ό,τι αποφασίσετε εσείς, εγώ πια πού να ξέρω ποιος είμαι; ξέρετε εσείς ποιοι είστε; σας ερωτώ ξέρετε ποιοι είστε<sup>1162</sup>...;

Η δράση εξελίσσεται κατά τη διάρκεια της νύχτας, ο χώρος είναι σκοτεινός, αλλά φωτίζεται από στενόμακρους φεγγίτες, απ' όπου εισχωρεί το φως των προβολών σε δέσμες που διασταυρώνονται. Έτσι ο θεατής βλέπει μόνο αποσπασματικά τα σώματα των ασθενών που κινούνται μέσα στο θάλαμο. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Ιάκωβος Καμπανέλλης: «Κομμάτια ανθρώπων και όχι ολόσωμοι άνθρωποι<sup>1163</sup>». Και πρόκειται πράγματι για «κομμάτια ανθρώπων», αφού πρόκειται για ανθρώπινα ερείπια, για ετοιμοθάνατους.

Ο μεταξύ τους διάλογος μοιάζει περισσότερο με παράλληλους μονολόγους· ο Δεύτερος εκλιπαρεί για νερό και παραληρεί, καθώς θυμάται τα νερά του χωριού του.

Ο Πρώτος εκφράζει την αγωνία του για την επίσκεψη του γιατρού, ο οποίος «έχει μια βδομάδα που δεν ήρθε...! Εφτά μέρες και πέντε ώρες...

---

<sup>1161</sup>Βλ. Αλεβίζος, Διονύσης-Σγουριδου, Μαρία. ό.π. σ. 290.

<sup>1162</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 31.

<sup>1163</sup>Βλ. ό.π. σ. 25.

[...]»<sup>1164</sup> αισθάνεται καλύτερα και θέλει να φύγει από εκεί και να επιστρέψει στη δουλειά στο λατομείο. Μιλάει για τους εφιάλτες που τον βασανίζουν: το δείπνο σε φιλικό σπίτι και τη σύλληψή του το επόμενο πρωί.

Ο Τέταρτος έχει το νου του στην επιβίωση και στην προσπάθεια να εξοικονομήσουν όσες περισσότερες μερίδες φαγητού μπορούν: «αν πεθάνει και ο Ρώσος θα 'χουμε τέσσερις μερίδες παραπάνω... τρεις και μια τέσσερις... μια και τρεις...»<sup>1165</sup>.

Πρόκειται για τους «προσωρινά ζωντανούς»<sup>1166</sup> οι οποίοι ζουν με και από τους νεκρούς. Σε εκείνη την άθλια παράγκα δεν μπαίνει κανείς, και για αυτό λοιπόν αποκρύπτουν τον θάνατο κάποιων από τους αρρώστους, ώστε να συνεχίσουν να παίρνουν και τη δική τους μερίδα φαγητού: «κοιμούμαστε αγκαλιά με τους πεθαμένους για να... [...] σφετεριστούμε μισή λίτρα λαχανόσουπα και δεν τους δηλώνουμε για πεθαμένους αν δεν μας κοπεί η ανάσα από την βρόμα... και τι αβάσταχτη βρόμα, τι αποφορά ...»<sup>1167</sup>. Η πείνα που βασανίζει τους εξαθλιωμένους και άρρωστους κρατούμενους αποδίδεται με τρόπο δραματικό στο τέλος της Σκηνης. Οι τρεις από τους τέσσερις ορμούν σε έναν άλλον άρρωστο για να του αρπάξουν ένα κομμάτι ψωμί. Παλεύουν με μανία, κυλιούνται στο πάτωμα, παραπέμποντας σε εικόνα ζώων πάνω από τη λεία τους<sup>1168</sup>. Οι φρικιαστικές συνθήκες, η απίστευτη οδύνη και η εξαθλίωση καταφέρουν ένα βαθύ πλήγμα στην ίδια την ανθρώπινη υπόσταση, καθώς στα στρατόπεδα ο αγώνας για επιβίωση δεν αφήνε περιθώρια. Ο Primo Levi σχετικά με το θέμα αυτό σημειώνει: «Ακόμη και η αδελφότητα και η αλληλεγγύη, ύστατη δύναμη και ελπίδα των καταπιεσμένων, στο Λάγκερ εξαφανίζονται. Ο αγώνας μας είναι αγώνας όλων

---

<sup>1164</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 27.

<sup>1165</sup>Βλ. ό.π.

<sup>1166</sup>Βλ. ό.π. σ. 29. Η «προσωρινότητα» της ζωής στο Λάγκερ δεν αφορά μόνο τους ασθενείς, αλλά όλους τους κρατούμενους. Τα λόγια αυτά θυμίζουν τη μαρτυρία του Σλόμο Βενέτσια: «*Ημασταν απλώς ζωντανοί που οδεύαμε προς το θάνατο*». Βλ. Βενέτσια, Σλόμο. ό.π. σ. 152.

<sup>1167</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 29.

<sup>1168</sup>Βλ. ό.π.

εναντίον των πάντων: ο πρώτος εχθρός είναι ο διπλανός σου, που εποφθαλμιά το ψωμί σου και τα παπούτσια σου, αυτός που και μόνο με την παρουσία του σου αφαιρεί μία πιθαμή από το αχυρόστρωμα. Είναι ένας ξένος που μοιράζεται τα βάσανά σου, μα είναι μακριά από σένα: στα μάτια του δεν διακρίνεις αγάπη, αλλά φθόνο αν υποφέρει πιο πολύ από σένα, φόβο αν υποφέρει λιγότερο<sup>1169</sup>».

Ο Τρίτος διαβάζει το απελπισμένο γράμμα που έγραψε στη γυναίκα του, χωρίς να είναι σίγουρος ότι κάποιος τον ακούει. Τα λόγια του είναι σπαρακτικά, περιγράφουν τη φρίκη του στρατοπέδου, μια περιγραφή που γίνεται ακόμη πιο οδυνηρή σε σύγκριση με την προηγούμενη ζωή τους<sup>1170</sup>. Μέσα απ' αυτή την αντίθεση αναδεικνύεται η τραγικότητα και ο παραλογισμός, η προσπάθεια να λεχθεί το ανείπωτο, το ακατανόητο: «...γίνονται στον ίδιο κόσμο όλ' αυτά, Γκέρντη, στον ίδιο κόσμο που υπάρχουν κι εσύ, που αγαπηθήκαμε, που σου 'φερνα ανεμώνες, σοκολάτες, κολόνιες, μην είναι η συντέλεια του κόσμου, Γκέρντη...»;<sup>1171</sup>».

Ο Τρίτος περιγράφει τα κρεματόρια, του δρόμους οι οποίοι είναι στρωμένοι «με τα αποκαΐδια του φούρνου, κάρβουνα από κόκαλα κι οι ζωντανοί περπατάνε στα κόκαλα των αλλωνών ώσπου να 'ρθει η ώρα να περπατήσουν άλλοι πάνω στα δικά τους...<sup>1172</sup>».

Από τους τέσσερεις αυτούς κρατούμενους κανείς δεν είναι Εβραίος· είναι όμως ο Πέμπτος ο οποίος θα ζητήσει εκεί καταφύγιο και προστασία. Σε αυτήν την παράγκα βρίσκεται εξαιτίας ενός μοιραίου λάθους. Λόγω λανθασμένης πληροφόρησης, αντί για την παράγκα όπου βρίσκονταν οι ασθενείς με ψωρίαση, βρίσκεται στο χώρο με τα λοιμώδη νοσήματα. Αποφασίζει όμως να παραμείνει εκεί γιατί κινδυνεύει, καθώς τον αναζητούν

---

<sup>1169</sup>Βλ. Levi, Fabio & Scarpa, Domenico, ed. *Primo Levi. Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986. Con Leonardo De Benedetti*. Torino: Einaudi, 2015, σσ. 111-112.

<sup>1170</sup>Στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο μάλιστα -καθώς «οι πολεμικοί σκοποί της Γερμανίας δεν μπορούν να διαχωριστούν από τους φυλετικούς στόχους των ναζί»- το ποσοστό των απωλειών σε άμαχο πληθυσμό άγγιξε το 60%, σε αντίθεση με τον Α' Παγκόσμιο στον οποίο οι απώλειες αμάχων δεν ξεπερνούσαν το 5%. Βλ. Fritzsche, Peter. ό.π. σσ. 218-219.

<sup>1171</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 29.

<sup>1172</sup>Βλ. ό.π. σ. 25.

μανιωδώς σε όλο το στρατόπεδο. Αυτό συνέβαινε κάθε φορά που απουσίαζε κάποιος από τους κρατούμενους. Η γενικευμένη αναστάτωση ήταν μεγάλη και όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Primo Levi ήταν σαν να ερχόταν η συντέλεια του κόσμου: «Σήμαινε συναγερμός σε όλο το στρατόπεδο· εκτός από τους Ες-Ες επενέβαιναν και περίπολοι της γκεστάπο· το Λάγκερ, τα εργοστάσια, αγροικίες, κατοικίες των περιχώρων ερευνώνταν. [...] Οι συμπατριώτες, οι γνωστοί και οι φίλοι του φυγάδα, οι γείτονές του της κουκέτας ανακρίνονταν με βασανιστήρια και εκτελούνταν· πράγματι, η απόδραση ήταν δυσκολότατη επιχείρηση και, και συνεπώς, πίστευαν ότι ο φυγάς είχε συνεργούς ή ότι κάποιος είχε αντιληφθεί τις προετοιμασίες. [...] Εάν ανακαλυπτόταν και συλλαμβανόταν ζωντανός, τιμωρούνταν ανεξαιρέτως με θάνατο δια απαγχονισμού ενώπιον όλων, αφού είχε προηγηθεί η τελετουργία, διαφορετική κάθε φορά, αλλά πάντα ανήκουστης σκληρότητας, κατά την οποία ξεδιπλωνόταν η ευφάνταστη βαναυσότητα των Ες-Ες<sup>1173</sup>».

Μπαίνει λοιπόν από το φεγγίτη προκαλώντας αναστάτωση στους υπόλοιπους. Ακούγεται το συνθηματικό «λύκος<sup>1174</sup>», που χρησιμοποιούσαν για δηλώσουν κίνδυνο, προφανώς κάθε φορά που άνοιγε η πόρτα της παράγκας. «Λύκος» είναι το προσωνύμιο που έδιναν οι φυλακισμένοι στους φρουρούς<sup>1175</sup>.

Ο Πέμπτος επαναλαμβάνει τη φράση «ο Θεός μου έδειξε το δρόμο<sup>1176</sup>» και προσπαθεί να τους καθησυχάσει λέγοντάς τους ψέματα, ότι είναι δήθεν νοσοκόμος.

---

<sup>1173</sup>Βλ. Levi, Primo. *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν*. ό.π. σ. 161.

<sup>1174</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σσ. 30, 39.

<sup>1175</sup>Είναι ενδιαφέρον, ότι και στο κείμενο του Primo Levi, η έλλειψη συναισθήματος, ελέους, η απανθρωποποίηση που ελλοχεύει ως ο μεγαλύτερος εχθρός, ονοματίζεται με την ίδια λέξη και ταυτίζεται επίσης σημασιολογικά με αυτήν: «Ο νόμος του στρατοπέδου τον έχει μετατρέψει [τον άνθρωπο] σε λύκο: εσύ ο ίδιος πρέπει να αγωνιστείς για να μη γίνεις λύκος, για να παραμείνεις άνθρωπος!» Βλ. Αλεβίζος, Διονύσης-Σγουρίδου, Μαρία. ό.π. σ. 290 και Levi, Fabio & Scarpa, Domenico. ό.π. σ. 112.

<sup>1176</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 30.

Η αναφορά του Τέταρτου στην εβραϊκή του ταυτότητα του νεοφερμένου αφήνει να διαφανεί μία αίσθηση περιφρόνησης.

**Τέταρτος:** σκαστός είσαι έτσι...;

**Πέμπτος:** σσστ...

**Τέταρτος:** Εβραίος...! το κατάλαβα από την πρώτη στιγμή. [...] <sup>1177</sup>

Ο Πέμπτος αναγκάζεται να δεχτεί μία σειρά από εξευτελιστικές δοκιμασίες. Ο Τέταρτος τον υποχρεώνει να μιμηθεί ζώα, αρχικά το γουρούνι και αργότερα το σκύλο, ως ένδειξη υποταγής. Εκείνος -αν και απορεί γι' αυτή τη γελοιοποίηση που υφίσταται- υπακούει για να αποδείξει πως είναι ακίνδυνος. Έχουν λόγο να τον φοβούνται, καθώς είναι ο μόνος υγιής και δυνατός εκεί μέσα, αλλά η ζωή του και η σωτηρία του εξαρτάται -ως ένα βαθμό- από τη σιωπή τους.

**Πέμπτος:** [...] Θα σας κάνω κι άλλα, όσα θέλετε τι πιο θεάρεστο από το γέλιο εδώ μέσα, όμως γιατί με αυτόν τον τρόπο..., μέθυσες επειδή εσύ ο σάπιος, ο μισοπεθαμένος εξουσιάζεις έναν άλλον; <sup>1178</sup> [...]

Τους προτείνει «συνεργασία» και αλληλοϋποστήριξη· εκείνοι θα τον κρύψουν προσφέροντας ο καθένας κάτι ελάχιστο από το συσσίτιό του και αυτός θα τους φροντίζει. Αγωνίζεται να τους πείσει να μην τον προδώσουν, ώστε να μπορέσει να παραμείνει μαζί τους και να σωθεί.

---

<sup>1177</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 35.

<sup>1178</sup>Βλ. ό.π. σ. 36. Εννοείται πως οι Εβραίοι στα στρατόπεδα συγκέντρωσης βρίσκονταν σε πολύ πιο μειονεκτική θέση σε σύγκριση με τις άλλες κατηγορίες κρατουμένων. Απολύτως ανυπεράσπιστοι συχνά δέχονταν το αντισημιτικό μένος Πολωνών, Ουκρανών ή Γερμανών ποινικών κρατουμένων. Αυτό ίσχυε πολύ περισσότερο στο Αουσβιτς, αλλά και σε άλλα στρατόπεδα όπου υπήρχαν κρατούμενοι διαφορετικών κατηγοριών. Οι περιπτώσεις βοήθειας και συμπάθειας ήταν η εξαίρεση και όχι ο κανόνας. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Yisrael Gutman «Ακόμη και όσοι δεν έτρεφαν αντιεβραϊκά αισθήματα και ήταν σε θέση να αντισταθούν στην παλίρροια του μίσους που πλημμύριζε το στρατόπεδο δεν το έκαναν· αποδέχτηκαν την κατάσταση και θεωρούσαν τους Εβραίους εγκαταλελειμμένα και δυστυχή πλάσματα, που ήταν προτιμότερο να τα αποφεύγουν». Βλ. Friedländer, Saul. *Η ναζιστική Γερμανία και οι Εβραίοι. I. Τα χρόνια των διώξεων 1933-1939, II. Τα χρόνια της εξόντωσης 1939-1945*. Μτφρ. Ηλίας Ιατρού. Αθήνα: Πόλις, 2013, σσ. 921-922.



Παρουσιάζει τον ερχομό του σαν θεόσταλτο σημάδι. Ήρθε για να τους βοηθήσει να ξαναβρουν τη χαμένη τους πίστη. Η λέξη «δρόμος (Οδός)» επαναλαμβάνεται στα λόγια του. Προβάλλει τον εαυτό του είναι σαν ένα είδος Μεσσία που έρχεται για να τους φέρει τη λύτρωση.

**Πέμπτος:** *δεν τελειώνει στη γη ο δρόμος, ούτε ο χρόνος..., υπάρχουν αιώνες αιώνων μπροστά μας, εδώ είναι μόνο η οργή του ανθρώπου, απ' αυτήν πρέπει να σωθούμε για να γλιτώσουμε από την οργή του Θεού...!*

**Τρίτος:** *για μας έχουν όλα τελειώσει...*

**Πέμπτος:** *πλάνη!!! μην το λέτε αυτό, μην το πιστεύετε, ούτε στιγμή, είναι σαν να χαρίζετε τον κόσμο στους φονιάδες σας την ώρα που εκατομμύρια άλλοι πιστεύουν και πολεμούν για να τον σώσουν! Μπορεί να μην πιστέψατε ποτέ σε τίποτα, μπορεί να χάσατε την πίστη σας εδώ, όμως τώρα δείτε την και βρείτε την σε μένα...! Ποιος με έστειλε εδώ μέσα για να σωθώ...; Ποιος άλλος μπορούσε να φωτίσει το δρόμο μου σε τούτη την κόλαση...; μ' έστειλε να σωθώ και να σώσω και εσάς... [...] Όμως εγώ θα σηκώσω στους ώμους μου την ελπίδα όλων σας... και τι ζητώ από εσάς...; μονάχα τη σιωπή σας, και μόνο μία φτωχή κουταλιά από τη σούπα σας...<sup>1179</sup>*

Αρχίζει να ψάλλει και να δοξολογεί και οι άλλοι τον ακολουθούν. Ξαφνικά όμως αντιλαμβάνονται ότι τον έχουν ανακαλύψει γιατί ακούγονται οι φρουροί που πλησιάζουν. Έρχονται λοιπόν να ψάξουν ακόμα και στην παράγκα με τους μισοπεθαμένους; Οι άλλοι τον λύνουν και του προτείνουν να κρυφτεί σε ένα από τα κρεβάτια με τα πτώματα. Η ζωή λοιπόν μπορεί να σωθεί μόνο μέσα από το θάνατο των άλλων; Άραγε μόνο οι νεκροί μπορούν να προστατεύσουν τους ζωντανούς<sup>1180</sup>;

---

<sup>1179</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 37.

<sup>1180</sup>Στα στρατόπεδα συγκέντρωσης υπήρξαν περιπτώσεις στις οποίες κρατούμενος προσπάθησε να σωθεί «χρησιμοποιώντας» έναν νεκρό. Αυτή για παράδειγμα είναι και η υπόθεση του μυθιστορήματος του Χόρχε Σεμπρούν *Ο νεκρός που μας χρειάζεται*, στο οποίο ο συγγραφέας αναφέρεται στην εμπειρία του από το Μπούχενβαλντ. Ο πρωταγωνιστής, ο

Αυτή η προοπτική λειτουργεί ως καταλύτης, ο Εβραίος έχει φτάσει πλέον στα όριά του και αλλάζει τη στάση του απέναντι στον Θεό, καθώς αισθάνεται ότι Εκείνος τον έχει εγκαταλείψει. Έχει καταφέρει να πείσει τους αρρώστους της παράγκας, αλλά η προσευχή του δεν στάθηκε ικανή να «πείσει» τον Θεό.

**Πέμπτος:** ...τι ανατριχιαστικοί λογαριασμοί...! όλες μου οι προσευχές, όλη μου η πίστη σε σένα, Κύριε, στάθηκαν αδύνατες να με σώσουν και τώρα μπορεί ένας πεθαμένος και μία σκατωμένη κουβέρτα...; αυτό απόμεινε από το άπειρο έλεος και τη δύναμή σου...; καλά λοιπόν, αφού δεν θέλεις να γλιτώσω, δεν θα γλιτώσω [...] δεν είναι για τις δικές μας αμαρτίες που τιμωρούμαστε! τις δικές σου αμαρτίες πληρώνουμε... δεν είναι η ώρα της δικής μας κρίσης, της δικής σου κρίσης είναι η ώρα...; δεν εξοντώνουν εμάς, τη δική σου δημιουργία κάνουν κουρνιαχτό και στάχτη [...] Εγώ, πάει πια, δεν γλυτώνω αλλά δεν γλυτώνεις ούτε εσύ! το τέλος μου είναι τέλος σου...! κανένας πια δεν θα πιστεύει σε σένα και στους επίγειους πράκτορες σου...!<sup>1181</sup>

Δεν βρίσκει πλέον δύναμη στην πίστη του<sup>1182</sup>, αλλά στην απουσία της και με θάρρος προτρέπει τους άλλους να ανοίξουν την πόρτα για να παραδοθεί, ζητώντας τους συγγνώμη για τα ψέματα που τους είπε. Και προχωρώντας «στητός με αργά σταθερά βήματα» προς την πόρτα που σε λίγο θα ανοίξει τους λέει: «[...]τώρα όμως ξέρω και σας το λέω, ένας είναι ο Θεός, ο επί γης Θεός, γυρέψτε τον, βρείτε τον, πιστέψτε τον, σώστε ό,τι μπορεί να σωθεί... σωθείτε...!<sup>1183</sup>». Η αντίπαλη δύναμη του Κακού, το οποίο ένας αδύναμος (ή ανύπαρκτος;) Θεός δεν μπόρεσε να εμποδίσει, είναι μια δύναμη

---

Ζεράρ, προσπαθεί να επιβιώσει παίρνοντας την ταυτότητα ενός νεκρού ο οποίος, έχοντας πεθάνει από εξάντληση, θα οδηγηθεί στο κρεματόριο με τα δικά του στοιχεία. Βλ. Σεμπρούν, Χόρχε. *Ο νεκρός που μας χρειάζεται*. Μτφρ. Οντέτ Βαρών Βασάρ. Αθήνα: Εξάντας, 2003.

<sup>1181</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 37.

<sup>1182</sup>Για το θέμα της πίστης, της απιστίας και της συζήτησης που έχει προκύψει για το θέμα αυτό σε σχέση με τις ναζιστικές θηριωδίες έχει ήδη γίνει αναφορά στην ανάλυση του έργου του Stefano Massini, *Processo a Dio*. Βλέπε το σχετικό κεφάλαιο της Διατριβής.

<sup>1183</sup>Βλ. Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο*. ό.π. σ. 40.

που πηγάζει από τον Άνθρωπο. Κι αυτή η διαπίστωση είναι μια χαραμάδα φωτός σε αυτό το τόσο σκληρό και «σκοτεινό» κείμενο.

### **Ο Κρυφός ήλιος**

Αρχικά είχε θεωρηθεί ότι ο *Κρυφός ήλιος* ήταν το πρώτο σωζόμενο έργο του Καμπανέλλη, αλλά η έρευνα του Γιώργου Πεφάνη έφερε στο φως το *Άνθρωποι και ημέρες* το οποίο γράφτηκε γύρω στα 1946-1947 και μάλλον πρόκειται για το πρώτο ολοκληρωμένο έργο του που διασώζεται<sup>1184</sup>. Ο *Κρυφός ήλιος* ο οποίος γράφτηκε ανάμεσα στο φθινόπωρο του 1949 και στον χειμώνα του 1950-1951, με επικρατέστερη την πρώτη χρονολογία<sup>1185</sup> ανέβηκε στη σκηνή για πρώτη φορά το 2016<sup>1186</sup>.

Τα πρόσωπα κατονομάζονται με παρωνύμια: Φαγιάς, Γιαπωνέζος, Γιατρός, Κλέφτης, Επιθεωρητής, Καλόγερος, Αράπης. Δεν δίνονται πληροφορίες για την ταυτότητά τους ή για τη ζωή τους πριν από τον Πόλεμο, αλλά μέσα από τους διαλόγους αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για Έλληνες<sup>1187</sup>. Επιπλέον δεν γνωρίζουμε τις αιτίες του εγκλεισμού τους. Δεν γνωρίζουμε τα ονόματα των προσώπων, αν και κάποια από αυτά δίνονται -μέσα από σκόρπιες αναφορές- κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της υπόθεσης<sup>1188</sup>.

---

<sup>1184</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. "Στις απαρχές της καμπανελλικής δραματολογίας [...]" ό.π. σ. 257.

<sup>1185</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]" ό.π. σ. 143.

<sup>1186</sup>Παρουσιάστηκε σε κοινή παράσταση μαζί με το μονόπρακτο *Σιλωάμ*. Βλ. Καλυβίτης, Παναγιώτης. "Είδα: Ιάκωβου Καμπανέλλη: *Σιλωάμ*". 2016. <https://fragilemag.gr/siloam/>.

<sup>1187</sup>Ο Φαγιάς πολέμησε στο αλβανικό μέτωπο από όπου επέστρεψε τραυματισμένος, ενώ ο Καλόγερος ήταν ψάλτης και αγιογράφος πριν από το ξέσπασμα του Πολέμου. Ελάχιστες είναι επίσης οι αναφορές σε άλλες εθνότητες: γίνεται λόγος για Τσέχους, Σέρβους, Πολωνούς και Κροάτες. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]" ό.π. σσ. 173, 180, 185, 164, 172, 190.

<sup>1188</sup>Για παράδειγμα, ο Κλέφτης -Αθηναίος όπως και ο Φαγιάς- έχει το επώνυμο Καλατζής, ενώ ο Φαγιάς ονομάζεται Νικόλας Προκοπίου. Βλ. ό.π. 170, 171, 177.

Στον *Κρυφό Ήλιο* δεν υπάρχουν Εβραίοι χαρακτήρες ανάμεσα στους κρατούμενους. Η μόνη αναφορά σε Εβραίο αιχμάλωτο γίνεται από τον Επιθεωρητή όταν υπερασπιζόμενος τον εαυτό του λέει στον Φαγιά «ή να μην τρώω τη μισή μου σούπα για να τη δώσω στον Εβραίο που τον είχαν αφήσει νηστικό τρεις μέρες...<sup>1189</sup>». Προφανώς αυτή η στέρηση φαγητού αποτελούσε τη σκληρή τιμωρία για κάποιο παράπτωμα. Το ότι ο κρατούμενος ο οποίος την υπέστη είναι Εβραίος ίσως να μην έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία.

Ο χώρος της δράσης είναι το Inzersdorf, στρατόπεδο μεταγωγών στην Αυστρία, στο οποίο ο συγγραφέας Ιάκωβος Καμπανέλλης έμεινε έγκλειστος για 37 περίπου ημέρες<sup>1190</sup>.

Στον *Κρυφό ήλιο* -έργο μεγαλύτερο σε έκταση από την *Οδό*- οι χαρακτήρες αποδίδονται με περισσότερο βάθος, και επιπλέον υπάρχουν στοιχεία που παραπέμπουν φυσικά και στο *Μαουτχάουζεν*<sup>1191</sup>. Για παράδειγμα οι πέτρες που μεταφέρουν ως τιμωρία οι κρατούμενοι πιθανόν παραπέμπουν στο λατομείο Wiener Graben. Όπως επισημαίνει ο Γιώργος Πεφάνης «αναμειγνύονται και αλληλοδιηθούνται στοιχεία και από τα δύο στρατόπεδα<sup>1192</sup>», αλλά υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές ανάμεσά τους: στο *Μαουτχάουζεν* δεν ήταν δυνατόν οι κρατούμενοι να καταφέρουν να κρύψουν τιμαλφή, αφού εκεί και ο έλεγχος ήταν εξονυχιστικός και η επιτήρηση πάρα πολύ αυστηρή<sup>1193</sup>. Ένας κρατούμενος αντάλλαξε το ρολόι του με ένα αντικλείδι, ο Καλόγερος πούλησε το πουλόβερ του σε έναν Πολωνό για επτά τσιγάρα<sup>1194</sup>.

Κύριος άξονας της υπόθεσης είναι η δραπέτευση τριών κρατουμένων από το κελί τους και οι ανακρίσεις με βασανιστήρια των συγκρατουμένων

---

<sup>1189</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]» ό.π. σ. 176.

<sup>1190</sup>Βλ. ό.π. σ. 143.

<sup>1191</sup>Βλ. ό.π. σ. 160.

<sup>1192</sup>Βλ. ό.π. σ. 143.

<sup>1193</sup>Βλ. ό.π. σ. 143.

<sup>1194</sup>Βλ. ό.π. σ. 164 και σ. 179

τους για να αποκαλύψουν την κρυφώνα των φυγάδων. Προκύπτει λοιπόν το ερώτημα: ποιος είναι ο καταδότης; Οι υποψίες -καθώς μάλιστα δύο κρατούμενοι επιστρέφουν από την ανάκριση χωρίς σημάδια στην πλάτη τους όπως οι υπόλοιποι- οι αλληλοκατηγορίες, η ενοχή ορίζουν τη συμπεριφορά και τη στάση των χαρακτήρων.

Φυσικά αρκετά είναι τα στοιχεία εκείνα που αποτελούν κοινό τόπο σε έργα στρατοπεδικής λογοτεχνίας. Ένα από αυτά οι δημόσιες εκτελέσεις δια απαγχονισμού προς παραδειγματισμό των υπολοίπων<sup>1195</sup>. Ένα άλλο μοτίβο κοινό σε έργα στρατοπεδικής λογοτεχνίας είναι οι επιστολές<sup>1196</sup> των κρατουμένων οι οποίες δεν πρόκειται ποτέ να φτάσουν στους παραλήπτες τους. Πρόκειται για μία μορφή ψυχολογικής βίας.

Όπως υπογραμμίζει ο Γιώργος Πεφάνης ο *Κρυφός Ήλιος* δεν είναι η περίπτωση ενός «αστυνομικού μυστηρίου ενταγμένο μέσα σε ένα περιβάλλον εγκλεισμού», αλλά κάτι πιο ουσιαστικό, καθώς θέτει ένα καίριο ερώτημα: πώς αντιδρά ο άνθρωπος σε καταστάσεις οριακές; Αυτό στο οποίο θα πρέπει ο θεατής να εστιάσει την προσοχή του δεν είναι η αποκάλυψη του προδότη, αλλά το ερώτημα "σε ποια ηθική βάση θα μπορούσε να δικαιωθεί η ανθρώπινη ύπαρξη;"<sup>1197</sup>

---

<sup>1195</sup>Η ανατριχιαστική περιγραφή του απαγχονισμού που περιγράφει ο Επιθεωρητής στον Φαγιά θυμίζει το αντίστοιχο απόσπασμα από τη Νύχτα του Ελί Βιζέλ. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]» ό.π. σσ. 178-179 και Βιζέλ, Ελί. *Η νύχτα*. ό.π. σσ. 100-103.

<sup>1196</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]» ό.π. σ. 165. Σύμφωνα με τον Primo Levi παρόλο που υπήρχαν διαβαθμίσεις και διαφορές από στρατόπεδο σε στρατόπεδο όσον αφορά τη δυνατότητα επικοινωνίας μέσω αλληλογραφίας των -πολιτικών κυρίως- κρατουμένων με τον έξω κόσμο, οι Εβραίοι στερούνταν αυτό το δικαίωμα. Βλ. Levi, Primo. *Αντοί που βούλιαξαν και αντοί που σώθηκαν*. ό.π. σσ. 108-109.

<sup>1197</sup>Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή [...]» σ. 151.



Ένας Εβραίος έμπορος στο ιστορικό δράμα  
του Άγγελου Τερζάκη, *Νύχτα στη Μεσόγειο*



Πηγή φωτογραφιών:

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=394>

<http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=274#programs>



## Ένας Εβραίος έμπορος στο ιστορικό δράμα του Άγγελου Τερζάκη, *Νύχτα στη Μεσόγειο*

Ο Άγγελος Τερζάκης<sup>1198</sup> έγραψε τη *Νύχτα στη Μεσόγειο* το 1946. Το έργο εκδόθηκε -σε ιδιωτική έκδοση- το 1957<sup>1199</sup> και παρουσιάστηκε στη σκηνή το 1958<sup>1200</sup>. Πρόκειται για ένα ιστορικό δράμα<sup>1201</sup> στο οποίο η υπόθεση -η

---

<sup>1198</sup>Ο Άγγελος Τερζάκης (Ναύπλιο 1907-Αθήνα 1979) υπήρξε από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της γενιάς του '30. Λογοτέχνης, δοκιμιογράφος, θεατρικός συγγραφέας, κριτικός θεάτρου και ακαδημαϊκός. Έγραψε μυθιστορήματα (*Δεσμώτες, Η παρακμή των Σκληρών, Η μενεξεδένια πολιτεία, Η πριγκηπέσσα Ιζαμπώ, Ταξίδι με τον Έσπερο, Δίχως Θεό, Η μυστική ζωή, Το μυθιστόρημα των τεσσάρων, Το λυκόφως των ανθρώπων*), θεατρικά έργα (*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ, Γαμήλιο Εμβατήριο, Είλωτες, Ο σταυρός και το σπαθί, Ο εξουσιαστής, Το μεγάλο παιχνίδι, Αγνή, Θεοφανώ, Νύχτα στη Μεσόγειο, Τα λύτρα της ευτυχίας, Θωμάς ο δίψυχος*), διηγήματα (*Ο ξεχασμένος, Φθινοπωρινή συμφωνία, Τον έρωτα και του θανάτου, Η στοργή, Απρίλης, Οι επαναστατημένοι*), καθώς επίσης κριτικές και μελέτες (*Προσανατολισμός στον αιώνα, Αφιέρωμα στην τραγική μοίρα, Οι απόγονοι του Κάιν, Ένας μεταβαλλόμενος κόσμος, Η ανάγκη του στοχασμού, Ο άνθρωπος σε αδιέξοδο, Για μια δικαίωση του ανθρώπου, Προσωπικές σημειώσεις, Κρίση και έλεγχος της εποχής μας, Πριν την αυλαία, Το πρωτείο του πνεύματος, Σε καμπή της ιστορίας*).

Βλ. <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=394>

<sup>1199</sup>Βλ. Τερζάκης, Άγγελος. *Νύχτα στη Μεσόγειο. Κωμωδία σε πέντε επεισόδια*. Αθήνα, 1957. Ένα απόσπασμα είχε δημοσιευθεί το 1947 στο περιοδικό *Κυπριακά γράμματα*, κι ένα ακόμη το 1957 στην *Πελοποννησιακή πρωτοχρονιά*. Βλ. Χατζηιωαννίδης, Ηρακλής. *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός*. Α.Π.Θ., 2005, σσ. 194. (Διδακτορική Διατριβή). Το έργο ολοκληρωμένο δημοσιεύτηκε το 1957 σε συνέχειες στο περιοδικό *Νέα Εστία*, στα τεύχη 720-723, 725-727.

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=488&page=20&magazine=&author=&title=ΝΥΧΤΑ+ΣΤΗ+ΜΕΣΟΓΕΙΟ+&content=&act=Αναζήτηση>

<sup>1200</sup>Το έργο ανέβηκε στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία του Κωστή Μιχαηλίδη. Στους πρωταγωνιστικούς ρόλους η Τζένη Καρέζη, ο Νίκος Τζόγιας, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο Παντελής Ζερβός, η Δέσπω Διαμαντίδου. Το πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο περιλαμβάνει εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα με τίτλο «Δύο λόγια για το έργο», είναι διαθέσιμο σε ψηφιοποιημένη μορφή στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου:

<http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=274&programID=515&programFileDisk=>

<sup>1201</sup>Το ιστορικό δράμα γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς συνδέεται με την προσπάθεια σφυρηλάτησης μιας νέας εθνικής ταυτότητας· οι υπήκοοι του νέου κράτους θα πρέπει να αποσυνδεθούν από το πρόσφατο οθωμανικό παρελθόν τους. Το είδος συνεχίζει την πορεία του και στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, και μάλιστα τα έργα που γράφονται από τις αρχές της δεκαετίας του '50 παραπέμπουν μεν στο αρχαίο ελληνικό παρελθόν ή σε γεγονότα της νεότερης ιστορίας, αλλά ταυτόχρονα ανακαλούν μνήμες από πρόσφατα ή και σύγχρονα γεγονότα. Όσον αφορά τη *Νύχτα στη Μεσόγειο* ο Γιώργος Π. Πεφάνης επισημαίνει πως ο Τερζάκης αναφέρεται έμμεσα στην επεκτατική πολιτική της Αγγλίας του 1955. Βλ. Πεφάνης, Γιώργος Π. *Φαντάσματα του θεάτρου: σκηνές της θεωρίας III*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2013, σσ. 235-236.

οποία διαδραματίζεται στη διάρκεια ενός εικοσιτετραώρου, από το πρωί μιας μέρας ως το πρωί της επομένης- εξελίσσεται στα 1388 στο Ναύπλιο, το οποίο διεκδικεί η Βενετία ως αποικιοκρατική δύναμη στην Ανατολική Μεσόγειο. Την πόλη κατέχει η Μαρία ντ' Ανγκιέν<sup>1202</sup>, η τελευταία απόγονος των Φράγκων<sup>1203</sup> που κατέκτησαν την Πελοπόννησο μετά τη διανομή των

---

Ο συγγραφέας -όπως αναφέρει στο πρόγραμμα της παράστασης- δεν θεωρεί πως η *Νύχτα στη Μεσόγειο* είναι ιστορικό δράμα, αλλά αν θα έπρεπε να του δοθεί κάποιος χαρακτηρισμός αυτός που θα ταίριαζε θα ήταν «ιστορικό παραμύθι», καθώς «[...] μ' ένα ενδόξιμο αχνά μόνον ιστορικό, και με τρία - τέσσερα πρόσωπα ιστορικά, άλλα τόσα, και περισσότερα, φανταστικά, γράφτηκε ένα έργο που δεν είναι σκυθρωπό δράμα και που έχει κινηθεί ελεύθερα, ξέγνοιαστα, δίχως προσήλωση στα περιστατικά και τις χρονολογίες με μοναδικό γνώμονα, τους νόμους του Θεάτρου». Βλ. «Δύο λόγια για το έργο». ό.π. σ. 8.

Ο ποιητικός, υποβλητικός και ασαφής (όσον αφορά την «ιστορικότητά» του) τίτλος του έργου ανταποκρίνεται στην πρόθεση του Τερζάκη να γράψει ένα «παραμύθι» με ιστορικό υπόβαθρο. Βλ. Χατζηιωαννίδης, Ηρακλής. *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός*. ό.π. σσ. 194-195.

<sup>1202</sup> Η Μαρία ντ' Ανγκιέν (d' Engien) ήταν η μοναχοκόρη του άρχοντα του Ναυπλίου και του Άργους και Κυβερνίου, Γουίδου (Guy) d' Engien. Ο πατέρας της δεχόμενος πιέσεις από τους Βενετούς -οι οποίοι είχαν βλέψεις στην περιοχή- διέλυσε το συνοικέσιό της με τον Καταλανό Ιωάννη de Lloria. Ύστερα από το θάνατο του Γουίδου η Μαρία αναγνωρίστηκε επισήμως ως Κυρία (Damme) των εδαφών που κληρονόμησε και οι Βενετοί την έπεισαν να δεχθεί ως σύζυγό της τον ευγενή Πέτρο Κορνάρο. Ο Πέτρος Κορνάρος πέθανε το 1388 και έτσι η Βενετία απέτυχε να ολοκληρώσει τη μυστική συμφωνία που είχε συνάψει μαζί του για την απόκτηση του Ναυπλίου. Η Μαρία d' Engien αποφάσισε τελικά να παραχωρήσει το Ναύπλιο στους Βενετούς, καθώς οι απειλές που δεχόταν από εχθρούς -όπως ο Βαγιαζήτ Α', αλλά και ο Νέριος ή Ραινιέρος Ακκιαγιόλης (Nerio Acciajoli, Αυθέντης του Δουκάτου των Αθηνών)- καθιστούσαν εμφανή την αδυναμία της να διατηρήσει τις κτήσεις της. Έτσι λοιπόν το 1388 υπέγραψε συμφωνία με τον δόγη Ανδρέα Δάνδολο αναγνωρίζοντας τα κυριαρχικά δικαιώματα της Βενετίας σε Ναύπλιο και Άργος με αντίτιμο το ποσό των 700 χρυσών δουκάτων το χρόνο. Οι Βενετοί έστειλαν ως προβλεπτή στην περιοχή τον Perazzo Malipiero, ο οποίος με ισχυρές δυνάμεις κατέλαβε το Ναύπλιο στο όνομα της Γαληνοτάτης. Δεν κατόρθωσε όμως να καταλάβει το Άργος το οποίο κατείχε ο Δεσπότης του Μυστρά και Καλαβρύτων, Θεόδωρος Παλαιολόγος. Η Μαρία d' Engien εγκαταστάθηκε οριστικά στη Βενετία και παντρεύτηκε τον ευγενή Pascal Zane ο οποίος πέθανε το 1392· η ίδια δεν έζησε περισσότερο από ένα χρόνο μετά το θάνατό του. Βλ. Λαμπρυνίδης, Μιχαήλ Γ. *Η Ναυπλία από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των καθ' ημάς*. Εν Αθήναις: Τύποις Εκδοτικής Εταιρείας, 1898, σσ. 91-107.

<sup>1203</sup> Η *Νύχτα στη Μεσόγειο* η οποία γράφτηκε ένα χρόνο μετά από την αναθεωρημένη και εκτεταμένη εκδοχή του μυθιστορήματος *Η πριγκηπέσσα Ιζαμπώ* παρουσιάζει εμφανείς ομοιότητες με το συγκεκριμένο έργο: η περίοδος της Φραγκοκρατίας, οι δύο γυναικείες πρωταγωνιστικές μορφές οι οποίες είναι υπαρκτά πρόσωπα (εμφανής «η αδυναμία του Τερζάκη στους μικρούς της Ιστορίας»), ο έρωτας ανάμεσα σε δύο νέους από διαφορετική κοινωνική τάξη (Ιζαμπώ-Νικηφόρος Σγουρός, Μαρία ντ' Ανγκιέν-Λέων). Βλ. Κοροβέση, Φωτεινή. *Τα ιστορικά δράματα του Άγγελου Τερζάκη: Ιστορία και μυθοπλασία*. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Αθήνα: ΕΚΠΑ, 2008. (διπλωματική εργασία), σσ. 130-134.

εδαφών του Βυζαντίου από τους Λατίνους, ύστερα από την Δ' Σταυροφορία το 1204.

Ο Βενετός ευγενής Περάτσος Μαλιπιέρος, γνωρίζοντας ότι η Μαρία ντ' Ανγκιέν έχει απορρίψει ήδη τρεις υποψηφίους μνηστήρες, μηχανεύεται ένα δόλιο σχέδιο ώστε να καταφέρει να την παντρευτεί. Αγοράζει από τον πλούσιο έμπορο του Ναυπλίου, Καματερό<sup>1204</sup> τα χρέη της -ήδη από καιρό- πτωχευμένης αρχόντισσας, και οργανώνει μια ψεύτικη εξέγερση με σκοπό εκείνος στη συνέχεια να εμφανιστεί ως από μηχανής θεός. Ο Λέων, γιός του εμπόρου, ορίζεται από πατέρα του επικεφαλής του κινήματος, αλλά καθώς θεωρεί τους Βενετούς εχθρούς, και επιπλέον επειδή είναι κρυφά ερωτευμένος με τη Μαρία, δεν υπακούει στις εντολές που του δόθηκαν και οδηγεί την εξέγερση σε αποτυχία. Ο Μαλιπιέρος θέτει στη Μαρία ντ' Ανγκιέν το εκβιαστικό δίλημμα: αν αρνηθεί να τον παντρευτεί θα παραδώσει την πόλη στη Βενετία. Εκείνη, αρνείται το γάμο, παραδίδει το Ναύπλιο και φεύγει με τον αγαπημένο της Λέοντα<sup>1205</sup>.

Ανάμεσα στους δευτερεύοντες ρόλους του έργου υπάρχουν και πέντε έμποροι που δραστηριοποιούνται στην πόλη του Ναυπλίου οι οποίοι κατάγονται από διάφορες περιοχές της Μεσογείου. Ένας Εβραίος<sup>1206</sup>, ένας Βενετός, ένας Γενουάτης, ένας Ισπανός και τέλος ένας Σαρακηνός. Η επιλογή αυτή στοχεύει στο «να δημιουργηθεί μια φαιδρή ατμόσφαιρα

---

<sup>1204</sup>Στον χαρακτήρα του πλούσιου εμπόρου Καματερού εντοπίζει το εβραϊκό στερεότυπο του φιλοχρήματου τοκογλύφου ο Ηρακλής Χατζηιωαννίδης: επισημαίνει ότι πρότυπο υπήρξε «ο Εβραίος έμπορος-τοκογλύφος Ματτέος Καφούρης, πρόσωπο του Η πριγκηπέσσα Ιζαμπά, που ήταν εξίσου παραδόπιστος και προδότης της πατρίδας του.» Βλ. Χατζηιωαννίδης, Ηρακλής. *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός*. ό.π. σ. 204.

<sup>1205</sup>Βλ. ό.π. σσ. 193-194.

<sup>1206</sup>Ενώ κατά τη βυζαντινή περίοδο η εβραϊκή παρουσία στην Πελοπόννησο είναι ισχυρή, από τον 13<sup>ο</sup> αιώνα λόγω οικονομικών και πολιτικών ανακατατάξεων αναπτύσσονται σημαντικές εβραϊκές κοινότητες. Οι Εβραίοι ασχολούνται κυρίως με τη βυρσοδεψία, την καλλιέργεια μεταξιού, καθώς και τη βαφή υφασμάτων· γι' αυτό το λόγο κατοικούν κυρίως στην περιφέρεια των πόλεων. Τις κοινότητες αυτές εντοπίζουμε σε περιοχές όπως ο Μυστράς, η Ανδραβίδα, η Κορώνη, η Μεθώνη, η Κόρινθος. Επίσης, ιδιαίτερα εύποροι είναι οι Εβραίοι της Πάτρας. Βλ. Λαμπροπούλου, Άννα - Πανοπούλου, Αγγελική. "Η Φραγκοκρατία και το Δεσποτάτο του Μορέως." στο *Οι μεταμορφώσεις της Πελοποννήσου (4ος-15ος αι.)*. Αθήνα: ΕΙΕ, 2000, σσ. 64, 73.

κοσμοπολιτισμού και πολυχρωμίας<sup>1207</sup>». Κανένας δεν αναφέρεται με το όνομά του, αλλά προσδιορίζονται μόνο από την εθνικότητά τους. Ο θεατής της παράστασης αντιλαμβάνεται την καταγωγή τους είτε από την προέλευση της προαμάτειας τους, είτε από την αναφορά τους στον Θεό, καθώς και από λέξεις της μητρικής τους γλώσσας. Ο Ισπανός διαλαλεί μαχαίρια από το Τολέδο, ο Βενετός μεταξωτά υφάσματα από την ιδιαίτερη πατρίδα του και από τη Φλωρεντία, ο Σαρακηνός χαλιά από τη Βαγδάτη και μυρωδικά από την Ινδία, ο Γενουάτης ασημένια και χρυσά κοσμήματα, ο Εβραίος πολύτιμους λίθους.

**Εβραίος:** *Κι ωχ ρουμπίνια, Γιεχωβά μεγάλε, κι ωχ διαμάντια σαν τ' αστέρια σου. Τοπάζια.*

[...]

**Εβραίος:** *Ετούτο, ετούτο το ρουμπίνι! Ωχ Αβραάμ! Ίδια ολοπύρωτη σταλαματιά απ' του καταραμένου Κάιν το αίμα. Τις νύχτες αναμμένο κάρβουνο. Τη μέρα τρεμολάμπει σα δάκρυ από κρασί του Εν-γαδδί στον ήλιο.*

[...]

**Εβραίος:** *Οπάλια, αμέθυστοι, μαργαριτάρια, περουζέδες<sup>1208</sup>.*

Από τους εμπόρους ο Εβραίος είναι εκείνος ο οποίος θα πέσει θύμα κλοπής, καθώς μια γυναίκα θα του κλέψει έναν πολύτιμο λίθο. Στην προσπάθειά του να διαμαρτυρηθεί εξυβρίζεται με αντισημιτικούς χαρακτηρισμούς: η γυναίκα τον αποκαλεί «αβάφτιστο σκυλί», ενώ ένας άντρας «αλάδωτο». Πρόκειται για χαρακτηρισμούς που εντάσσονται στο πλαίσιο του θρησκευτικού αντισημιτισμού: η απουσία του Βαπτίσματος, η διαφορετική θρησκεία αποτελεί τη διαχωριστική γραμμή, καθιστώντας τον Εβραίο άξιο περιφρόνησης. Ο άντρας μάλιστα βρίσκει εξαιρετικά

---

<sup>1207</sup>Τους πέντε ξένους εμπόρους δεν τους απασχολεί η επιθετική στάση των Βενετών, αλλά ενδιαφέρονται μόνο για τις επιχειρήσεις τους. Προκαλούν την αντίδραση του Λέοντα και η παρουσία τους αναδεικνύει τον επαναστατικό του χαρακτήρα. Βλ. Χατζηιωαννίδης, Ηρακλής. *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός*. ό.π. σσ. 206-207.

<sup>1208</sup>Βλ. Τερζάκης, Άγγελος. "Νύχτα στη Μεσόγειο." *Νέα Εστία* 62. 720 (1957), σσ. 924-925.

διασκεδαστική την πρόθεση του Εβραίου εμπόρου να προσφύγει στο κάστρο, στην εξουσία του τόπου, για να δικαιωθεί. Τα γέλια του πλήθους συνοδεύουν το σχόλιο πως κανείς δεν θα ενδιαφερθεί για το δίκαιο ενός Εβραίου και πολύ περισσότερο σε μία τόσο ταραγμένη εποχή.

**Εβραίος:** Φέρε το πίσω κείνο το πετράδι που σούφρωσες, γριά-καρακάξα!

**Η γυναίκα:** Τ' είπες, αβάφτιστο σκυλί; Με ξέρεις ποια είμαι;

**Εβραίος:** Φέρε το πίσω γιατί μα τα γένια, ναι μα τα γένια του Αβραάμ, σ' αρπάζω και συρτή σε πηγαίνω...

**Ένας άντρας:** Πού;

**Εβραίος:** Στο κάστρο.

**Ο άντρας:** Α χα, στο κάστρο λέει!...

(Γέλια).

**Εβραίος:** Να βρω το δίκη μου.

(Γέλια γενικά).

**Ο άντρας:** Α χα, στο κάστρο!... Γεια σου που μας κάνεις αλάδωτέ μου, καινούργιο σκώτι... Στο κάστρο! Πώς!... Θα συναχτούν για χάρη σου ποντίκια, νυχτερίδες, κουκουβάγιες, να βγάλουν κρίση.

(Γέλια βροντερά).

**Εβραίος:** Σολομών! Εχάθη το δίκη από την πλάση!...<sup>1209</sup>

Ο συγκεκριμένος χαρακτήρας δεν διαφέρει από το σύννηθες αναγνωρίσιμο στερεότυπο του Εβραίου εμπόρου. Είναι ο εύκολος στόχος<sup>1210</sup>, προπηλακίζεται εξαιτίας της θρησκείας του, τον αποκαλούν περιφρονητικά «αβάφτιστο». Φυσικά ένας Εβραίος δεν πρόκειται να βρει το δίκη του, πόσω μάλλον καθώς αποτελεί μέλος της «εξ ορισμού ύποπτης για διαφθορά<sup>1211</sup>» τάξης των εμπόρων.

<sup>1209</sup>Βλ. Τερζάκης, Άγγελος. "Νύχτα στη Μεσόγειο." *Νέα Εστία* 62.720 (1957), σσ. 925.

<sup>1210</sup>Πρόκειται για παρόμοια συμπεριφορά -κλοπή εμπορευμάτων και προσβολές- με εκείνη που αναπαριστά ο Giovan Battista Andreini στο έργο του, *Lo Schiavetto*. Βλ. το σχετικό κεφάλαιο της Διατριβής.

<sup>1211</sup>Βλ. Χατζηιωαννίδης, Ηρακλής. *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός*. ό.π. σ. 207.



Η αληθινή ιστορία της διάσωσης  
μιας νεαρής Εβραίας  
στην Οικογένεια Σιμαντώβ  
του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου-Σαμαρτζή



Πηγή φωτογραφιών:

<https://www.mousalim.gr/mousiko-sxoleio/kallitekhnikesekdeloseis/oikogeneia-simantob.html>



## Η αληθινή ιστορία της διάσωσης μιας νεαρής Εβραίας στην Οικογένεια Σιμαντώβ του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου-Σαμαρτζή

Η Οικογένεια Σιμαντώβ του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου Σαμαρτζή<sup>1212</sup> αναφέρεται στη διάσωση της Ταμάρα (Μιμίκας) Σιμαντώβ-Σαμουηλίδου από την Ελληνοβελγίδα μουσικό Ματθίλδη Βασενχόφεν<sup>1213</sup>. Το έργο δεν εμπνέεται απλώς από πραγματικά γεγονότα, αλλά αναπαριστά στη σκηνή μια απολύτως πραγματική ιστορία.

Η Οικογένεια Σιμαντώβ<sup>1214</sup> γράφτηκε το 2018 και παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα, ενώ τον θίασο<sup>1215</sup> αποτελούσαν

---

<sup>1212</sup>Ο Φοίβος Αθανάσιος Μαρίνος - Σαμαρτζής γεννήθηκε στην Αθήνα το 2000. Είναι απόφοιτος του Μουσικού Σχολείου Αλίμου και σπουδαστής στη Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης. Έχει ασχοληθεί με τη μουσική -πιάνο και σαξόφωνο- και επίσης έχει παρακολουθήσει σεμινάρια κινηματογράφου, διεύθυνσης κινηματογραφικής φωτογραφίας και σκηνοθεσίας. Το 2016 ανέβασε ως πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης την παράσταση *Συρανό ντε Μπερζεράκ*. Το 2019-2020 συμμετείχε στην παράσταση *Χωρίς Οικογένεια*, διασκευή του διάσημου μυθιστορήματος του Εκτόρ Μαλό, που ανέβασε το Θέατρο Τέχνης σε διασκευή της Ανδρης Θεοδότου και σκηνοθεσία του Δημήτρη Δεγαϊτή.

Ήταν μαθητής, ηλικίας 17 ετών, την περίοδο συγγραφής του έργου. Τον γοητεύει καλλιτεχνικά το θέμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, και δηλώνει λάτρης κειμένων όπως το *Ημερολόγιο της Άννας Φράνκ* και το *Μάουτχάουζεν* του Ιάκωβου Καμπανέλλη.

Βλ. <http://www.onasseio.gr/ekdiloseis/monologoi-megalon-syntheton/> και <http://www.theatro-technis.gr/choris-oikogeneia-quot-ektor-malo/>

<sup>1213</sup>Η Mathilde Caroline Hubertine Josefine Kremer γεννήθηκε το 1882 στις Βρυξέλλες και απεβίωσε το 1969 στην Αθήνα. Από το 1902 έως το 1968 δίδαξε άρπα στο Ωδείο Αθηνών. Το 1906 παντρεύτηκε τον διαπρεπή πιανίστα και καθηγητή πιάνου στο Ωδείο Αθηνών Ludwig Wassenhofen. Βλ. Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. τ. 1. Αθήνα: Γιαλλέλης, 1998. 329-330, και

<https://www.geni.com/people/Mathilde-Caroline-Hubertine-Wassenhoven/6000000007833943510>

<sup>1214</sup>Το έργο αποτελείται από τρεις πράξεις, οι οποίες δεν χωρίζονται σε επιμέρους σκηνές.

<sup>1215</sup>Βλ. το Δελτίο Τύπου που εξέδωσε το Μουσικό Σχολείο Αλίμου για τους συντελεστές της παράστασης: «[...] Σε κείμενα και σκηνοθεσία του Φοίβου Μαρίνου και μουσική του Νείλου Καραγιάννη. Διοργάνωση της εκδήλωσης: Μυρτώ Βέλη. Στο θεατρικό έργο παίζουν με σειρά εμφάνισης: Λένα Σέρρα, Φοίβος Μαρίνος, Γιώργος Καραχάλιος, Αναστασία Μιχαλάτου, Λουκάς Σούκερας, Γιώργος Χουβαρδάς, Άρης Ρένιτ, Φωκάς Χριστούλας, Κυριάκος Αλεβίζος, Χρυσούλα Μαρίνου, Ματθαίος Ιεραπετρίτης, Αφροδίτη Βένα. Ακούγεται η Φωνή του Στέλιου Δενδρινού.

Το θεατρικό έργο παισιώνεται από ορχήστρα υπό τη διεύθυνση της Μυρτούς Βέλη και απαρτίζεται από τους: Φοίβη Πεχλιβανίδη (Πιάνο), Χρύσα Λερογιάννη (Ακορντεόν), Χαρά Γρέκα (Τσέλο), Μαρίνα Στρακόσα (Φλάουτο), Ναταλία Πολετάεβα (Βιολί) και Ελλη Στάθη (Βιόλα). Στο τέλος της παράστασης ακούγεται το τραγούδι "Δυο κάθετες γραμμές" σε στίχους της Μαρίας Αλαμανή και μουσική της Σταυρούλας Μάλφα.

μαθητές του Μουσικού Σχολείου Αλίμου. Η παράσταση δόθηκε στις 22/02/2018 στο Δημοτικό Θέατρο Αλίμου, «Κάρολος Κουν», με αφορμή την τελετή απονομής του μεταλλίου και του τίτλου «Δικαίου των Εθνών<sup>1216</sup>» από το Yadvashem<sup>1217</sup> στη Ματθίλδη Βασενχόφεν. Επαναλήφθηκε στις 21 Οκτωβρίου 2018 στον Πολυχώρο «Άννα και Μαρία Καλουτά» του δήμου Αθηναίων στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «12 Οκτωβρίου 1944. Η Αθήνα ελεύθερη<sup>1218</sup>».

Η οικογένεια Σιμαντώβ<sup>1219</sup> -αποτελούμενη από τον Ιωσήφ τη Νταίτζη και τα παιδιά τους Ταμάρα και Αλβέρτο- καταγόταν από τις Σέρρες<sup>1220</sup>. Το

---

*Παίζουν οι μουσικοί: Φοίβη Πεχλιβανίδη (Πιάνο), Χαρά Γρέκα (Τσέλο), Δανάη Τσούχλαρη (Βιόλα) Χρύσα Λερογιάννη (Ακκορντεόν) Ναταλία Πολετάεβα (Βιολί), Οδυσσέας Τζιρίτας (Κιθάρα). Τραγουδούν οι: Μαρία Αλαμανή, Νικολέτα Γαργαλάκου, Δέσποινα Ιεραπετρίτη, Κατερίνα Κουζελέα, Σοφία Θεού, Σοφία Αλαμανή. Στην άρπα η Μαρία Μαλαφή.*  
Βλ. <https://www.mousalim.gr/mousiko-sxoleio/kallitekhnikesekdeloseis/oikogeneia-simantob.html>

<sup>1216</sup>Η τιμητική διάκριση «Δίκαιοι των Εθνών» απονέμεται σε εκείνους που θέτοντας σε κίνδυνο τη ζωή τους έσωσαν Εβραίους συμπατριώτες τους. Οι τρόποι με τους οποίους έδρασαν οι διασώστες ήταν οι εξής: (α) κάποιιοι έκρυψαν τους καταδιωκόμενους στα σπίτια τους, (β) όσοι είχαν τη δυνατότητα εξέδωσαν πλαστά πιστοποιητικά και ψεύτικες ταυτότητες και τέλος (γ) άλλοι τους βοήθησαν να δραπετεύσουν και να γλιτώσουν.  
Βλ. <https://www.yadvashem.org/righteous/about-the-righteous.html>

Για τους Έλληνες που έχουν τιμηθεί με τη διάκριση αυτή (έως και την 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου 2018), βλ. <https://www.yadvashem.org/gv/pdf-drupal/greece.pdf>

<sup>1217</sup>Yadvashem: Ίδρυμα και Μουσείο, με έδρα την Ιερουσαλήμ, το οποίο στοχεύει στη διατήρηση της μνήμης των έξι εκατομμυρίων Εβραίων που δολοφονήθηκαν κατά τη διάρκεια του Ολοκαυτώματος. <https://www.yadvashem.org/>

<sup>1218</sup>Βλ. [http://www.tainiothiki.gr/v2/uploads/releases/12-ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ-1944\\_-Η-ΑΘΗΝΑ-ΕΛΕΥΘΕΡΗ\\_ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ\\_ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ\\_2018.pdf](http://www.tainiothiki.gr/v2/uploads/releases/12-ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ-1944_-Η-ΑΘΗΝΑ-ΕΛΕΥΘΕΡΗ_ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ_ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ_2018.pdf)

<sup>1219</sup>Οι Σιμαντώβ ήρθαν στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα στις Σέρρες από την Κέρκυρα, στην οποία είχαν εγκατασταθεί προερχόμενοι από την Απουλία της Ιταλίας. Ο Ιωσήφ -ένα από τα εννέα παιδιά του Αβραάμ Σιμαντώβ και της Ραχήλ Αμπραβανέλ- παντρεύτηκε τη Νταίτζη Καμπελή με την οποία απέκτησαν δύο παιδιά, την Ταμάρα (Μιμικά) και τον Αλβέρτο. Για το γενεαλογικό δέντρο των Σιμαντώβ, βλ. Βουρουτζίδης, Χαράλαμπος. "Η Ισραηλιτική Κοινότητα Σερρών στα χρόνια προ του Ολοκαυτώματος" *Χρονικά* 33. 229 (2010), σσ. 12-13.

Όσον αφορά την ιστορία της οικογένειας, αξίζει να γίνει ιδιαίτερη μνεία στον αδελφό του Ιωσήφ, Μεναχέμ Σιμαντώβ, ο οποίος ως πρόξενος του Ιταλικού κράτους στις Σέρρες στις 28 Ιουνίου του 1913 -όταν οι Βούλγαροι εισέβαλαν στην πόλη- έσωσε εξακόσιους Σερραίους που ζήτησαν καταφύγιο στο αρχοντικό των Σιμαντώβ, και έδρα του Ιταλικού Προξενείου. Βλ. <http://athjcom.gr/headlines/βίκτωρ-ι-ελιέζερ-μεναχέμ-σιμαντώβ-μι/>

Σε ερώτηση σχετικά με τον τίτλο του έργου, ο συγγραφέας μου επισήμανε πως πρόθεσή του ήταν να προβάλλει μια τόσο σημαντική οικογένεια, η οποία προσέφερε πολλά στην κοινωνία των Σερρών, όχι μόνο στους Εβραίους, αλλά και στους Χριστιανούς της τοπικής

1941, την περίοδο της βουλγαρικής κατοχής μετακόμισαν στην Αθήνα. Όταν οι Γερμανικές Αρχές διέταξαν την απογραφή των Εβραίων η οικογένεια Σιμαντώβ δεν δηλώθηκε και προμηθεύτηκε ψεύτικες ταυτότητες. Αρχικά αναζήτησαν καταφύγιο στο σπίτι του δικηγόρου Παπαχαριζάνου, όπου δυστυχώς συνεργάτες των Γερμανών σε έφοδό τους, τους ανακάλυψαν. Όμως ο Παπαχαριζάνος τους δωροδότησε με χρήματα και ο Ιωσήφ Σιμαντώβ με κοσμήματα και έτσι δεν συνελήφθησαν. Η οικογένεια αναζητώντας συνεχώς νέο ασφαλέστερο καταφύγιο, συχνά διασκορπίστηκε, έχοντας συνολικά κρυφτεί σε δεκατέσσερα διαφορετικά σπίτια. Ουσιαστική βοήθεια προσέφερε ο Ιησουίτης ιερέας Ιωάννης Μαραγκός<sup>1221</sup>, ο οποίος είχε ήδη αναπτύξει δράση για τη διάσωση Εβραίων. Ο ιερέας έστειλε τον Αλβέρτο σε κατασκήνωση προσκόπων και την Ταμάρα στο σπίτι της Μαθίλδης Βασενχόβεν, της Βελγίδας μουσικού, καθηγήτριας άρπας στο Ωδείο Αθηνών και μέλους της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών. Η Βασενχόβεν φιλοξένησε την Ταμάρα από τον Ιούλιο του 1944 μέχρι και την Απελευθέρωση, τον Οκτώβριο του 1944.

---

κοινωνίας. Ταυτόχρονα ο τίτλος παραπέμπει σε όλες τις εβραϊκές οικογένειες που υπήρξαν θύματα των πογκρόμ που εξαπέλυσαν οι ναζί.

<sup>1220</sup>Ιδιαίτερα κατατοπιστικό για την ιστορία των Εβραίων στην ευρύτερη περιοχή των Σερρών είναι το άρθρο του Χαράλαμπου Βουρουτζίδη, «Χρονικό της Εβραϊκής Κοινότητας των Σερρών», το οποίο δημοσιεύεται στον ιστότοπο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της πόλης. Ο μελετητής αναφέρει ότι στους ρωμανιώτες Εβραίους της περιοχής προστέθηκαν σταδιακά ασκεναζίμ Εβραίοι από τη Γερμανία, σεφαραδίτες από την Ισπανία και την Πορτογαλία, Εβραίοι από την Ιταλία και την Αφρική, καθώς και οικογένειες από διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου ή τη Μικρά Ασία. Βλ. <http://www.serrelib.gr/evreoi.htm>.

Επίσης, το άρθρο του Βασίλειου Ριτζαλέου, «Εβραϊκές συνοικίες στις Σέρρες από το Τανζιμάτ μέχρι την οικονομική κρίση στο Μεσοπόλεμο, 1839-1929», παρέχει πολύτιμα στοιχεία για την καθημερινή ζωή των Εβραίων στις Σέρρες, όσον αφορά την οικονομική τους κατάσταση, τις επαγγελματικές τους δραστηριότητες, τις σχέσεις τους με τους Χριστιανούς και τους Μουσουλμάνους. Βλ. <http://old.serres.gr/synedrio100/images/2006/vasilis%20ritzaleos-1.pdf>

<sup>1221</sup>Και ο Ιησουίτης ιερέας Ιωάννης Μαραγκός (1901 - 1989) τιμήθηκε στις 07/03/2010 με τον τίτλο του «Δικαίου των Εθνών» διότι απέκρουσε και έσωσε τον ιταλικής υπηκοότητας Εβραίο από τη Θεσσαλονίκη, Gerardo Saias.

Βλ. <http://db.yadvashem.org/righteous/righteousName.html?language=en&itemId=7278496>

Ο συγγραφέας έχει βασιστεί στα ιστορικά δεδομένα<sup>1222</sup> και η δομή του θεατρικού έργου ακολουθεί την πορεία των γεγονότων, σύμφωνα με τη διήγηση του εγγονού της Ματθίλδης Βασενχόφεν, Ευάγγελου. Σκοπός συγγραφής του έργου είναι να τιμηθεί η μνήμη της Ματθίλδης Βασενχόφεν και η γενναία πράξη της. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί πως δεν ήταν διόλου εύκολη η απόφαση της Ματθίλδης Βασενχόφεν να προσφέρει καταφύγιο στη νεαρή Εβραία, καθώς ο γιός της, Κωνσταντίνος, ήταν ήδη κρατούμενος στο Στρατόπεδο του Χαϊδαρίου και Γερμανοί στρατιώτες έκαναν συχνά εφόδους στο σπίτι της. Ο Κωνσταντίνος Βασενχόφεν -σύμφωνα με τη μαρτυρία του γιού του Ευάγγελου<sup>1223</sup>- πολέμησε στον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και στη διάρκεια της Κατοχής συνελήφθη επειδή συμμετείχε σε αντιστασιακή οργάνωση. Η Ματθίλδη Βασενχόφεν εξέφρασε τις επιφυλάξεις της για το πόσο το σπίτι της θα αποτελούσε ασφαλές καταφύγιο για την Ταμάρα Σιμαντώβ.

Ο συγγραφέας αντιμετωπίζει το θέμα έτσι ακριβώς όπως του αρμόζει, με σεβασμό, παρουσιάζοντας ένα κείμενο από το οποίο δεν λείπει ούτε η αληθοφάνεια, αλλά ούτε και η συναισθηματικά φορτισμένη ατμόσφαιρα. Ταυτόχρονα η αναφορά σε ένα τέτοιο γεγονός -το οποίο δεν αποτελεί βέβαια τη μοναδική περίπτωση- αποτελεί απόδοση τιμής σε όλους εκείνους που έσωσαν Εβραίους στη διάρκεια της Κατοχής, υπενθυμίζοντάς μας τις πράξεις αλληλεγγύης -και συχνά- την αυτοθυσία των ανθρώπων που παρά

---

<sup>1222</sup>Για την ιστορία της οικογένειας και τις λεπτομέρειες της διάσωσης της Ταμάρα, βλ. το άρθρο «Θεατρική παράσταση για την Ταμάρα Σιμαντώβ: Το έργο των μαθητών δημιουργεί ελπίδα για το μέλλον», το οποίο δημοσιεύτηκε στις 23/02/2018 με αφορμή την παράσταση. [https://www.huffingtonpost.gr/entry/theatrike-parastase-yia-ten-tamara-simantov-toeryo-ton-matheton-demioeryei-elpida-yia-tomellon\\_gr\\_5a9034cee4b03b55731b98bd](https://www.huffingtonpost.gr/entry/theatrike-parastase-yia-ten-tamara-simantov-toeryo-ton-matheton-demioeryei-elpida-yia-tomellon_gr_5a9034cee4b03b55731b98bd)

Καθώς από την αφήγηση του κ. Βασενχόφεν έλλειπαν κάποια στοιχεία όπως π.χ. το μικρό όνομα του δικηγόρου Παπαχαριζάνου και του γιού του Ευάγγελου Λαζαρίδη, τα «Δημήτρης» και «Πέτρος» αντίστοιχα αποτελούν επιλογή του συγγραφέα.

<sup>1223</sup>Με την ευκαιρία θα ήθελα να ευχαριστήσω τον συγγραφέα για το ότι αναζήτησε επιπλέον πληροφορίες για τα αίτια της φυλάκισης του Κωνσταντίνου Βασενχόφεν, απευθυνόμενος στον κ. Ευάγγελο Βασενχόφεν, τον οποίο επίσης ευχαριστώ για την άμεση ανταπόκριση.

τον κίνδυνο για τους ίδιους και τις οικογένειές τους έπραξαν αυτό που θεωρούσαν δίκαιο και ηθικό.

Από τα πρόσωπα της ιστορίας ως ρόλοι στη σκηνή εμφανίζονται, - όπως είναι φυσικό- τα μέλη της οικογένειας, ο Ιωσήφ, η Νταίζη Σιμαντώβ, και τα παιδιά τους Ταμάρρα και Αλβέρτος. Επίσης ο φίλος της οικογένειας, Δημήτρης Παπαχαριζάνος, ο πελάτης του, Ευάγγελος Λαζαρίδης και τα παιδιά του, Πέτρος και Ναταλία, η Ματθίλδη Βασενχόβεν, ο Καθολικός ιερέας, Μαραγκός. Τέλος, ένας ναζί αξιωματικός και ο στρατιώτης που τον συνοδεύει, καθώς και ένας πλαστογράφος.

Στην αρχή της Α΄ Πράξης παρακολουθούμε την οικογένεια Σιμαντώβ στο σπίτι της στην Αθήνα<sup>1224</sup>. Ο πατέρας είναι ανήσυχος και εκνευρισμένος, καθώς τα νέα που έλαβε από τις Σέρρες δεν είναι καθόλου ευχάριστα για τους Εβραίους. Από πηγές της εποχής πληροφορούμαστε πως η συμπεριφορά των βουλγαρικών αρχών απέναντι στους Εβραίους στις περιοχές οι οποίες βρίσκονταν υπό τον έλεγχό τους ήταν «απάνθρωπη και βάρβαρη όσο και των ίδιων των Ναζί<sup>1225</sup>».

**Νταίζη:** Κάτι έχεις εσύ, δε με ξεγελάς... αλλά τι...(;)  
Σου έγραψε τίποτα περίεργο; Το άνοιξες;

**Ιωσήφ:** Ποιο;!

**Νταίζη:** Το γράμμα του Αβραάμ! Τι έλεγε; Γι' αυτό είσαι έτσι;

**Ιωσήφ:** Ναι Νταίζη, γι' αυτό είμαι έτσι!

**Νταίζη:** Σου είπε για την Κλάρα; Είναι όλοι καλά;

---

<sup>1224</sup>Η Katherine Elizabeth Fleming επισημαίνει πως η Αθήνα παρείχε στους Εβραίους της σαφώς περισσότερη ασφάλεια τη Θεσσαλονίκη και τη Β. Ελλάδα γενικότερα, καθώς πλεονεκτούσε σε πολλά σημεία. Οι Εβραίοι της Αθήνας δεν κατοικούσαν σε συγκεκριμένες περιοχές, ήταν περισσότερο ενσωματωμένοι και επομένως μπορούσαν πιο εύκολα να αναζητήσουν καταφύγιο σε Χριστιανούς συμπολίτες τους· επίσης πιο δύσκολο να τους αναγνωρίσουν οι ναζί διώκτες τους, αφού στα ελληνικά τους δεν διακρίνονταν η λαντίνο προφορά των θεσσαλονικέων ομόθρησκών τους. Βλ. Fleming, K. E. *Ιστορία των Ελλήνων Εβραίων*. Μτφρ. Νίκος Γάσπαρης. Αθήνα: Οδυσσέας, 2009, σ. 195.

<sup>1225</sup>Βλ. ό.π. σ. 191.

**Ιωσήφ:** Καλά! Χε! Ακου... «Αγαπητή Οικογένεια Σιμαντώβ, σας στέλνω τους εγκάρδιους χαιρετισμούς μου από τις Σέρρες...» (μουρμουρητό)... «Ο βασικός λόγος που σας στέλνω αυτό το γράμμα είναι για να σας πληροφορήσω για τη δήμευση εβραϊκών περιουσιών στις Σέρρες από τους Βούλγαρους» Και τα λοιπά... και τα λοιπά... Μας ξεχωρίζουν και μας παίρνουν τις περιουσίες μας. Συμπέρασμα: Έρχονται πολύ δύσκολες μέρες Νταίζη...<sup>1226</sup>

Με τη φράση «Μας ξεχωρίζουν και μας παίρνουν τις περιουσίες μας», ο συγγραφέας αναφέρεται σε δύο μέτρα φυλετικών διακρίσεων κατά της Εβραϊκής Κοινότητας των Σερρών, τα οποία προοιωνίζαν την τραγική κατάληξη. Αρχικά, οι διαταγές που δυσχέραιναν αφάνταστα την καθημερινή ζωή των Εβραίων: όλες οι εβραϊκές περιουσίες έπρεπε να καταγραφούν και απαγορευόταν πλέον στους Εβραίους η κυκλοφορία σε κεντρικούς δρόμους και δημόσιους χώρους<sup>1227</sup>.

Στη συνέχεια, η δήμευση των εβραϊκών περιουσιών ήταν το δεύτερο μέτρο που έλαβαν οι βουλγαρικές δυνάμεις κατοχής σε βάρος των Εβραίων, πριν τους συλλάβουν και τους οδηγήσουν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης<sup>1228</sup>.

---

<sup>1226</sup>Βλ. Μαρίνος-Σαμαρτζής, Φοίβος Αθανάσιος. *Οικογένεια Σιμαντώβ*. Πράξη 1η, σσ. 4-5. (Το έργο δεν έχει εκδοθεί. Η αρίθμηση των σελίδων αφορά το κείμενο το οποίο μου απέστειλε ο συγγραφέας σε μορφή pdf.)

<sup>1227</sup>Βλ. Καβάλα, Μαρία. *Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)*. Αθήνα: ΣΕΑΒ, 2015, σσ. 111-112.

Να σημειωθεί πως όταν το 1941 οι Βούλγαροι κατέλαβαν την πόλη των Σερρών, ζήτησαν από τους επικεφαλής της Κοινότητας συνεργασία και αλλαγή εθνικότητας, αλλά έλαβαν την εξής απάντηση: "Στην Ελλάδα γεννηθήκαμε. Η Ελλάδα είναι η γη των πατέρων μας. Είμαστε Έλληνες. Δεν αλλάζουμε εθνικότητα για κανένα λόγο, με καμία αμοιβή". Στη συνέχεια οι βουλγαρικές Αρχές τους υποχρέωσαν σε γενική απογραφή πληθυσμού. Βλ. <http://www.serrelib.gr/evreoi.htm>.

<sup>1228</sup>Τη νύχτα στις 3 Μαρτίου 1943 συγκέντρωσαν όλους τους συλληφθέντες Εβραίους σε μία καπναποθήκη, λίγο έξω από την πόλη. Κάποιοι από αυτούς πνίγηκαν στο Δούναβη κατά τη μεταφορά τους στο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Από τους Εβραίους της πόλης ελάχιστοι σώθηκαν και αυτοί χάρη στους αγωνιστές της Εθνικής Αντίστασης.

[https://kis.gr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=297&Itemid=106](https://kis.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=297&Itemid=106)

Τέσσερεις χιλιάδες περίπου Εβραίοι οδηγήθηκαν από τις βουλγαρικές δυνάμεις κατοχής κυρίως στο στρατόπεδο της Τρεμπλίνκα την άνοιξη του 1943, όπου και εξοντώθηκαν. Βλ. Καβάλα, Μαρία. *ό.π.* σ. 109.

Αξίζει μάλιστα να αναφερθεί ότι κανείς από τους Έλληνες Χριστιανούς κατοίκους της πόλης δεν προσήλθε στη δημοπρασία που οργάνωσαν οι Βούλγαροι, στην προσπάθειά τους να εκποιήσουν την κινητή περιουσία των Εβραίων της πόλης<sup>1229</sup>. Από τα ακίνητά τους επωφελήθηκαν όμως τόσο οι Βούλγαροι έποικοι, όσο και οι συνεργάτες των Αρχών Κατοχής<sup>1230</sup>.

Από το ραδιόφωνο ακούγεται η διαταγή των γερμανικών Αρχών Κατοχής -οι οποίοι αναλαμβάνουν πλέον και την ιταλική ζώνη- σύμφωνα με την οποία οι Εβραίοι που κατοικούν στην Αθήνα πρέπει να δηλωθούν μέσα σε διάστημα πέντε ημερών.

*«Προσοχή, προσοχή όλα τα άτομα Εβραϊκής καταγωγής πρέπει να εγγραφούν στα δημοτολόγια και να δηλώσουν τα περιουσιακά τους στοιχεία. Οι ταυτότητες, τα διαβατήρια, τα σπίτια και τα μαγαζιά Εβραίων πρέπει να φέρουν το διακριτικό άστρο του Δαβίδ. Οι παραβάτες θα...<sup>1231</sup>»*

Ο Ιωσήφ Σιμαντώβ θα αρνηθεί να το πράξει, παρά τους φόβους και τις αντιρρήσεις της γυναίκας του. Το ίδιο έκανε και η πλειοψηφία των Εβραίων της πρωτεύουσας, αφού με τη διαταγή συμμορφώθηκαν λιγότεροι από το ένα έβδομο του συνολικού πληθυσμού<sup>1232</sup>.

**Ιωσήφ:** *Δε θα γραφτούμε στο δημοτολόγιο, Νταίζη.*

[...]

**Ιωσήφ:** *Δεν το βλέπεις ότι είναι παγίδα; Δε θα μας βάλω εγώ στο στόμα του λύκου!*

**Νταίζη:** *Θα μας βάλεις σε κίνδυνο! Δε το καταλαβαίνεις; Πρέπει να πας με τα νερά τους!*

**Ιωσήφ:** *Με τα νερά τους; Πώς; Πρώτα η δήμευση τώρα αυτό, ως που θα φτάσει; Ως τότε θα πηγαίνουμε με τα νερά τους Νταίζη;*

---

<sup>1229</sup>Βλ. [https://kis.gr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=297&Itemid=106](https://kis.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=297&Itemid=106)

<sup>1230</sup>Βλ. Καβάλα, Μαρία. ό.π. σσ. 111-112.

<sup>1231</sup>Βλ. *Οικογένεια Σιμαντώβ*. ό.π. Πράξη 1<sup>η</sup>, σ. 6.

<sup>1232</sup>Βλ. Fleming, K. E. ό.π. σ. 199.

**Νταίτση:** Δε θα χάσεις τίποτα με το να είσαι υπάκουος...<sup>1233</sup>

[...]

**Ιωσήφ:** Και αυτά τα τεράστια παλιοτρένα<sup>1234</sup> πού τους πάνε; Έχουμε μάθει νέα από κανέναν από αυτούς<sup>1235</sup>;

Η συζήτηση ανάμεσα στο ζευγάρι για τις προθέσεις των Γερμανών απέναντι στους συλληφθέντες Εβραίους θίγει δύο σημαντικά ζητήματα. Το πρώτο αφορά το ερώτημα αν και σε ποιο βαθμό ήταν γνωστός ο προορισμός των τρένων, αν υπήρχε έστω και η παραμικρή πληροφόρηση για τα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Για παράδειγμα, όσον αφορά τη Θεσσαλονίκη, τα βάνουσα αντισημιτικά μέτρα που είχαν ληφθεί ήδη από το καλοκαίρι του 1942 προκαλούσαν έντονη ανησυχία για το μέλλον της Εβραϊκής Κοινότητας· πολλοί ήδη από τις αρχές του 1943 γνώριζαν για την επικείμενη απέλασή τους, αλλά μάλλον θεωρούσαν πως η κατάληξη του ταξιδιού τους θα ήταν καταναγκαστικά έργα στην Πολωνία<sup>1236</sup>. Οι συνθήκες μεταφοράς ήταν απάνθρωπες, καθώς οι απελαθέντες Εβραίοι ήταν στοιβαγμένοι -περίπου 60 κάθε φορά- όρθιοι σε σφραγισμένα βαγόνια που προορίζονταν για μεταφορά ζώων, για το «ταξίδι» το οποίο από τη Θεσσαλονίκη ως την Πολωνία διαρκούσε περίπου τρεις εβδομάδες<sup>1237</sup>.

Ο Ιωσήφ αναρωτιέται λοιπόν αν υπάρχουν νέα από εκείνους που έφυγαν με τα πρώτα τρένα. Οι ειδήσεις σχετικά με την ύπαρξη στρατοπέδων συγκέντρωσης και εξόντωσης που είχε μεταδώσει ήδη το 1942 το BBC είχαν

---

<sup>1233</sup>Βλ. Οικογένεια Σιμαντώβ. ό.π. Πράξη 1<sup>η</sup>, σσ. 7-8.

<sup>1234</sup>Ο Primo Levi στο *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος* γράφει για τη δική του αντίστοιχη εμπειρία, για το τρένο -με τα 12 βαγόνια για 650 ανθρώπους- που τον μετέφερε από το στρατόπεδο του Fossoli στο Άουσβιτς: «Να, λοιπόν, μπροστά στα μάτια μας ένα από τα περίφημα μεταγωγικά τρένα των Γερμανών, τα τρένα χωρίς επιστροφή, για τα οποία με φρίκη, αλλά και δυσπιστία ακούγαμε να μιλούν συχνά. Έτσι ακριβώς: βαγόνια για εμπορεύματα, σφραγισμένα, και μέσα τους άντρες, γυναίκες, παιδιά, στοιβαγμένοι χωρίς έλεος, σαν φτηνό εμπόρευμα, στο ταξίδι για το πουθενά, στο ταξίδι προς τα κάτω, προς τον πάτο. Αυτή τη φορά μέσα είμαστε εμείς.» Βλ. Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. ό.π. σ. 18.

<sup>1235</sup>Βλ. Οικογένεια Σιμαντώβ. ό.π. Πράξη 1<sup>η</sup>, σ. 8.

<sup>1236</sup>Βλ. Fleming, K. E. ό.π. σ. 186.

<sup>1237</sup>Βλ. ό.π. σ. 187.



θεωρηθεί αποκυήματα φαντασίας. Τα προπαγανδιστικά άρθρα και «ντοκιμαντέρ» -συνήθης πρακτική του Γκέμπελς- σχετικά με τη «νέα ζωή» των Εβραίων στην Πολωνία προκαλούσαν σύγχυση και έθεταν σε αμφισβήτηση τις ειδήσεις για μαζική εξόντωση<sup>1238</sup>.

Το δεύτερο ζήτημα αφορά την ίδια την εικόνα της Γερμανίας, την αντίθεση ανάμεσα στα πολιτιστικά της επιτεύγματα και το βάρβαρο ναζιστικό καθεστώς. Η Νταίτση θέλει να πιστεύει πως η πατρίδα του Γκαίτε και του Χάινε<sup>1239</sup> είναι μια χώρα πολιτισμένη γι' αυτό και ελπίζει στο μικρότερο πιθανό κακό που μπορεί να τους συμβεί, ότι δηλαδή οι ναζί συγκεντρώνουν τους Εβραίους για να χρησιμοποιηθούν ως εργατικό δυναμικό.

---

<sup>1238</sup>Βλ. Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. *Ο Άλλος εν διωγμώ*. ό.π. σσ. 42-43. Επίσης η Οντέτ Βαρών Βασάρ επισημαίνει πως το 1943 το τι πραγματικά συνέβαινε στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και εξόντωσης δεν είχε διαρρεύσει ούτε σε τόπους πολύ πιο κοντινούς σε αυτά από ό,τι η Ελλάδα, ενώ οι Εβραίοι ενόψει της απέλασής τους στην Πολωνία ανησυχούσαν περισσότερο για το δριμύ ψύχος της χώρας αυτής, καθώς και για την επικοινωνία με τους Πολωνοεβραίους με τους οποίους δεν μιλούν την ίδια γλώσσα. Βλ. Βαρών Βασάρ, Οντέτ. *Η ανάδυση μιας δύσκολης μνήμης: Κείμενα για τη γενοκτονία των Εβραίων*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2013, σ. 27.

Ο Saul Friedländer αντιτίθεται στο στερεότυπο της παθητικότητας των Εβραίων και επισημαίνει πως όχι μόνο δεν γνώριζαν την αλήθεια, αλλά πίστευαν πως ο τελικός προορισμός τους ήταν στρατόπεδα εργασίας στην Ανατολική Ευρώπη. Επίσης, ακόμη κι εκείνοι οι οποίοι είχαν αντιληφθεί τις πραγματικές προθέσεις των Ναζί, γνώριζαν ότι ήταν πολύ δύσκολο να κρυφτούν, καθώς ζούσαν σε εχθρικό περιβάλλον. Βλ. Friedländer, Saul. *Σκέψεις για τον ναζισμό*. ό.π. σ. 166-168.

<sup>1239</sup>Πρόκειται για την εικόνα της Γερμανίας, όπως αυτή είχε εδραιωθεί τόσο στο εσωτερικό της χώρας, όσο και στο εξωτερικό. Όπως επισημαίνει ο Νόμπερτ Ελίας -στο εκτενές δοκίμιο του με τίτλο *Ναζισμός και γερμανικός χαρακτήρας. Δοκίμιο πάνω στην κατάρρευση του πολιτισμού*- τα επιτεύγματα στη λογοτεχνία, στην επιστήμη, στη φιλοσοφία και στη μουσική, όσα δηλαδή απαρτίζουν τη γερμανική Kultur, δημιουργούσαν αίσθημα υπερηφάνειας στα ανερχόμενα μεσαία στρώματα, την περίοδο που η Γερμανία ήταν πολιτικά αδύναμη. Βέβαια όλοι οι σπουδαίοι δημιουργοί που περιλαμβάνονταν στη συλλογική αυτοεικόνα των Γερμανών, ήταν μεν «ήρωες' του πολιτισμού εκτός πολιτικής, αλλά όχι 'δημιουργοί ιστορίας', όχι εναλλακτικοί ήρωες εθνικής εμβέλειας», όπως κάποιος ισχυρός ηγέτης -ο Κάιζερ ή ο Φύρερ- ο οποίος θα μπορούσε να αποκαταστήσει την εύθραυστη εθνική υπερηφάνεια. Βλ. Ελίας, Νόμπερτ. *Ναζισμός και γερμανικός χαρακτήρας. Δοκίμιο πάνω στην κατάρρευση του πολιτισμού*. Μτφρ. Γ. Πεδιώτης, Γ. Θωμαδάκης. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 46, 37, 43.

**Νταίτση:** Δεν μπορεί οι Γερμανοί να μας φερθούν άσχημα. Είναι πολιτισμένοι, μορφωμένοι! Λαός που έβγαλε έναν Μπετόβεν, έναν Γκαίτε, έναν Χάινε, δε μπορεί να είναι άγριος! Για δουλειές τους πάνε<sup>1240</sup>!

Τα γεγονότα βέβαια τη διέψευσαν και αυτό αποτέλεσε μια τραγική αποκάλυψη για την ευρωπαϊκή κοινή γνώμη μεταπολεμικά. Ο Νομπέρτο Ελίας εμβαθύνοντας στο παρελθόν που διαμόρφωσε την αυτό-εικόνα και νοοτροπία του γερμανικού λαού, προσπαθεί να διερευνήσει αυτή την «αντίφαση». Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι για τους ανθρώπους του 20<sup>ου</sup> αιώνα η πρόοδος στον πολιτισμό αποτελούσε βασικό κριτήριο για το πώς έβλεπαν τον εαυτό τους. Θεωρούσαν, συχνά αυθαίρετα, ότι «τα δικά τους πρότυπα πολιτισμένης συμπεριφοράς και ορθολογικότητας [...] υπερέχουν σε σχέση με τη βαρβαρότητα του παρελθόντος ή των λιγότερο εξελιγμένων σύγχρονων κοινωνιών». Από τη μια πλευρά λοιπόν υπήρχε ένα αίσθημα υπερηφάνειας για την πρόοδο στην τέχνη, στην τεχνολογία και στα ανθρωπιστικά ζητήματα, αλλά ταυτόχρονα οι αιματηροί πόλεμοι του 20<sup>ου</sup> αιώνα ενίσχυαν τις αμφιβολίες τους για το αν τελικά αντιπροσώπευαν το ανώτατο στάδιο πολιτισμού<sup>1241</sup>.

Έτσι λοιπόν μέσα στο πλαίσιο της «πολιτιστικά ανώτερης και μη βάρβαρης πλέον Ευρώπης» η Νταίτση Σιμαντώφ -όπως και οι περισσότεροι σύγχρονοί της- αδυνατούσε να φανταστεί το τι πραγματικά συνέβαινε. Όσο και αν σήμερα η απόφαση που έλαβαν το 1939 ναζί για την «Τελική Λύση» φαίνεται προβλέψιμη, στη δεκαετία του '30 μια τέτοια γενοκτονία, όπως εκείνη του εβραϊκού πληθυσμού της Ευρώπης έμοιαζε απολύτως αδιανόητη<sup>1242</sup>.

Αντίστοιχη ήταν και η αντίδραση μετά τον Πόλεμο, καθώς οι επιζήσαντες των στρατοπέδων συγκέντρωσης αντιμετώπιζονταν με

---

<sup>1240</sup>Βλ. *Οικογένεια Σιμαντώφ*. ό.π. Πράξη 1<sup>η</sup>, σ. 8.

<sup>1241</sup>Βλ. Ελίας, *Νόμπερτ*. ό.π. σ. 9.

<sup>1242</sup>Βλ. ό.π. σ. 13.

δυσπιστία, και οι διηγήσεις τους ως φαντασιοκοπήματα<sup>1243</sup>. Βέβαια την αρχική δυσπιστία διαδέχθηκαν η κατάπληξη και η θλίψη, γιατί ούτε ο ίδιος ο πόλεμος δεν μπορούσε να εξηγήσει το ακατανόητο το Ολοκαυτώματος, καθώς «μολονότι η εξόντωση των Εβραίων συντελέστηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου και εν μέρει διευκολύνθηκε απ' αυτόν, δεν είχε καμία σχέση με τη διεξαγωγή του. Δεν ήταν πράξη πολέμου<sup>1244</sup>».

Η οικογένεια Σιμαντώβ, όπως και πολλοί άλλοι Εβραίοι, προμηθεύτηκε πλαστές ταυτότητες, στις οποίες αναγράφονταν ως Χριστιανοί Ορθόδοξοι. Ως γνωστόν στην Αττική -όπου όλοι σχεδόν οι Εβραίοι είχαν μια τέτοια ταυτότητα- τις εξέδιδε ο αρχηγός της αστυνομίας Άγγελος Έβερτ, ενώ ο αρχιεπίσκοπος Δαμασκηνός είχε δώσει εντολή στις ενορίες να χορηγούν πιστοποιητικά βάπτισης στους Εβραίους<sup>1245</sup>. Πλαστά έγγραφα επίσης εξέδωσε -μετά τη συνθηκολόγηση- και ο ελληνικός στρατός, για την προστασία των Ελλήνων στρατιωτών εβραϊκής καταγωγής, κατά την επιστροφή τους από το μέτωπο<sup>1246</sup>.

**Ιωσήφ:** Αυτά είναι τα εισιτήρια της ελευθερίας μας. (Ανάβουν τα φώτα.) Με αυτά θα κρατάμε την ταυτότητά μας μυστική. Εκεί που θα

---

<sup>1243</sup>Σε μία τέτοια αντίδραση απέναντι στα γεγονότα, εντάσσονται και οι ερμηνείες οι οποίες -όπως τονίζει ο Ελίας Νόμπερτ- έχουν «παρηγορητικό χαρακτήρα», καθώς παρουσιάζουν τα γεγονότα αυτά ως μοναδικά και ανεπανάληπτα, παραβλέποντας, εσφαλμένα βέβαια, ότι στη δομή των σύγχρονων κοινωνιών ενδέχεται να υπάρχουν τάσεις οι οποίες θα μπορούσαν και μελλοντικά να προκαλέσουν παρόμοιες τραγωδίες. Ούτε οι ερμηνείες αυτές παρέχουν ικανοποιητικές εξηγήσεις, ούτε η ιδιαιτερότητα των ιστορικών συγκυριών αποτελεί επαρκές επιχείρημα. Βλ. Ελίας, Νόμπερτ. ό.π. σ. 10.

<sup>1244</sup>Βλ. ό.π. σσ. 20-21. Ο Saul Friedländer δίνει όμως μια διαφορετική ερμηνεία, αφού για τους ναζί οι Εβραίοι θεωρούνται εχθρός ο οποίος στη διάρκεια του πολέμου «μπορεί να μαχαιρώσει πισώπλατα το Ράιχ, οργανώνοντας ένα εσωτερικό μέτωπο». Καθώς ο πόλεμος παρατείνεται, και το σχέδιο εκτόπισης των Εβραίων στον ρωσικό Βορρά έχει ως προϋπόθεση τη νίκη στο Ανατολικό Μέτωπο, ο Χίτλερ εφαρμόζει αυτό που έχει δηλώσει ήδη από το 1935: «Σε περίπτωση γενικευμένου πολέμου και στα δύο μέτωπα -άρα σε περίπτωση ολοκληρωτικού πολέμου όπως το 1914- είμαι έτοιμος να λάβω τα πιο ριζικά μέτρα για να λύσω το εβραϊκό ζήτημα». Βλ. Friedländer, Saul. Σκέψεις για τον ναζισμό. ό.π. σ. 33.

<sup>1245</sup>Βλ. Fleming, K. E. ό.π. σ. 203.

<sup>1246</sup>Βλ. Κάραμποτ, Φίλιππος. "Στάσεις και αντιδράσεις της ελληνορθόδοξης κοινωνίας απέναντι στο διωγμό των Εβραίων συμπολιτών της στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής." στο *Το Ολοκαύτωμα στα Βαλκάνια*. Επιμ. Αντωνίου Γιώργος, Δορδανάς Ν. Στράτος, Μαραντζίδης Νίκος. Αθήνα: Επίκεντρο, 2011, σ. 263.

πάμε δε θα βγαίνουμε έξω. Εκεί που θα πάμε δε θα έχουμε φίλους εκτός από τον κύριο Δημήτρη που θα μας ενημερώνει κιόλας. Θα προσέχουμε το σπίτι πιο πολύ και από το δικό μας. Δε θα κάνουμε φασαρία. Κάθε κίνησή μας μπορεί να είναι επικίνδυνη. Πάρτε τις ταυτότητες σας... Όλα θα πάνε καλά<sup>1247</sup>.

Ιδιαίτερα συγκινητικό είναι το γεμάτο απελπισία και οργή ξέσπασμα του Ιωσήφ Σιμαντώβ, όταν εξομολογείται στη γυναίκα του τον εφιάλτη του: την απεγνωσμένη προσπάθεια να βρει καταφύγιο για την οικογένειά του, το τρένο της εκτόπισης που «εισβάλλει» περνώντας μέσα από τοίχους, οι ναζί με τα ανέκφραστα πρόσωπα που συλλαμβάνουν τα παιδιά του. Αναρωτιέται για το αντισημιτικό μένος, για τις άδικες και παράλογες διώξεις, θυμίζοντας έτσι τον «Εβραίο που αγανακτεί», όπως ο Σάιλοκ στον *Έμπορο της Βενετίας*, ο ραβίνος Nachman στο *Processo a Dio*, ο Sensale στο *Lo schiavetto*, ο Εβραίος κρατούμενος στο φινάλε της *Οδού του Ι. Καμπανέλλη*<sup>1248</sup>.

Αναφέρεται στην αντιμετώπιση των Εβραίων ως εκπροσώπων ενός «κατώτερου είδους», όπως ήθελε να τους παρουσιάζει η ναζιστική ιδεολογία, η οποία θεωρούσε τους Εβραίους «υπανθρώπους<sup>1249</sup>» και απειλή για «την άρια, την ανώτερη φυλή». Γι' αυτό και στα στρατόπεδα εξόντωσης, τα οποία αποτελούν συνέχεια και επέκταση των στρατοπέδων συγκέντρωσης συγχωνεύτηκαν η φυλετική βιολογία και η εξέλιξη στην τεχνολογία μαζικής εξόντωσης<sup>1250</sup>.

Μέσα από την ερώτηση του Ιωσήφ στη γυναίκα του για το αν γνωρίζει τη «φυλλάδα» που κρατάει στα χέρια του, ο συγγραφέας έχει την ευκαιρία να παρουσιάσει μια ακόμη πτυχή της πραγματικότητας που βίωναν οι Έλληνες

---

<sup>1247</sup>Βλ. *Οικογένεια Σιμαντώβ*. ό.π. Πράξη 1<sup>η</sup>, σ. 15.

<sup>1248</sup>Βλ. τα αντίστοιχα κεφάλαια της Διατριβής.

<sup>1249</sup>Το 1935 ο Γιόζεφ Γκέμπελς σε ομιλία με τίτλο *Kommunismus ohne Maske*, παρουσιάζει τους Εβραίους σαν τους επικεφαλής μιας «"διεθνούς των υπανθρώπων" που ορθώνονταν εναντίον του "πολιτισμού" (Kultur)». Βλ. Traverso, Enzo. *Οι ρίζες της ναζιστικής βίας. Μια ευρωπαϊκή γενεαλογία*. Μτφρ. Νίκος Κούρκουλος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013, σ. 101.

<sup>1250</sup>Βλ. Traverso, Enzo. *Κατανοώντας τη ναζιστική βία*. Μτφρ. ό.π. σσ. 20-21, 31.

Εβραίοι την περίοδο της Κατοχής: πρόκειται για τον δωσιλογικό, φιλογερμανικό και φιλοναζιστικό Τύπο<sup>1251</sup> ο οποίος εξαπέλυε δριμείες επιθέσεις κατά των Εβραίων. Οι εφημερίδες *Απογευματινή* και *Νέα Ευρώπη* στη Θεσσαλονίκη δημοσίευαν τέτοιου είδους άρθρα, καθώς και «ιστορικές μελέτες» για τα «εγκλήματα» των Εβραίων ενάντια στους Ορθόδοξους Έλληνες<sup>1252</sup>, προσπαθώντας έτσι να αναζωπυρώσουν τις αντισημιτικές διαθέσεις του ντόπιου χριστιανικού πληθυσμού. Όπως επισημαίνει ο Φίλιππος Κάραμποτ οι εφημερίδες αυτές δεν «επηρέασαν κατά κανέναν τρόπο την πολιτική των Γερμανών στην εξόντωση του εβραϊκού στοιχείου της πόλης· ως ένα βαθμό πάντως της προσέδωσαν την όψη ενός μη ηθικά επιλήψιμου γεγονότος<sup>1253</sup>».

**Ιωσήφ:** *Τι νομίζεις, εγώ δεν φοβάμαι; Πέφτω στο κρεβάτι και ακούω τους ήχους του σπιτιού... και το μυαλό μου μου παίζει απαίσια παιχνίδια, τικ-τακ τικ-τακ... οι δείκτες του ρολογιού γίνονται τρένο... Οι σταγόνες από το νιπτήρα του μπάνιου γίνονται βήματα από αρβύλες! ΚΑΙ ΟΛΑ ΑΥΤΑ ΓΙΑΤΙ; ΣΕ ΤΙ ΦΤΑΙΜΕ; Και «να πας με τα νερά τους...», «Δεν θα πάθεις τίποτα με το να είσαι υπάκουος» Έτσι δεν έλεγες; Αλλά βέβαια, αλίμονο, δεν είμαστε άνθρωποι εμείς, είμαστε παιδιά ενός κατώτερου Θεού... Είδα στον ύπνο μου να είμαστε μαζί... με τα παιδιά... ο ουρανός είναι κόκκινος... φωτιές παντού, σειρήνες, μυρίζει μπαρούτι... δεν ακουγόταν τίποτα μόνο όπλα, πυροβολισμοί και ένα τεράστιο τρένο. Χιλιάδες... εκατομμύρια Γερμανοί με αγέλαστα πρόσωπα να έρχονται κατά πάνω*

---

<sup>1251</sup>Βέβαια αντισημιτισμός στον ελληνικό Τύπο της Θεσσαλονίκης -και ιδιαίτερα στην εφημερίδα *Μακεδονία*- εντοπίζεται σε προπαγανδιστικά άρθρα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Βλ. Μόλχο, Ρένα. *Το Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων. Μελέτες Ιστορίας και Μνήμης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2015. σ. 58.

<sup>1252</sup>Βλ. ό.π. σ. 55.

<sup>1253</sup>Βλ. Κάραμποτ, Φίλιππος. "Στάσεις και αντιδράσεις της ελληνορθόδοξης κοινωνίας απέναντι στο διωγμό των Εβραίων συμπολιτών της στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής." ό.π. σ. 255. Μάλιστα, από το καλοκαίρι του 1942 η *Νέα Ευρώπη* δημοσίευε άρθρα μέσα από τα οποία ζητούσε την εφαρμογή ρατσιστικών νόμων και υποστήριζε πως οι Εβραίοι θα έπρεπε να φέρουν στα ρούχα τους ένα διακριτικό της ταυτότητάς τους. Βλ. Fleming, K. E. ό.π. σ. 182.

μας και να μεγαλώνουν οι σκιές τους στον τοίχο. Να πέφτω στα σκαλιά ενός σπιτιού και να φωνάζω «ΑΝΟΙΞΤΕ ΜΟΥ! ΣΑΣ ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΕΧΩ ΠΑΙΔΙΑ!». Και σαν να σπάνε οι τοίχοι του δίπλα σπιτιού και βγαίνει μέσα απ' τους καπνούς ένα τεράστιο τρένο, μαύρο και να μυρίζει απάισια... Όχι αυτό δεν ήταν μπαρούτι ήταν κάτι πολύ χειρότερο! Οι ναζί γελώντας παίρνουν τη Μιμικά και τον Αλβέρτο και ξυπνάω πάντα σε αυτό το σημείο! Έχω χάσει τον ύπνο μου, έχω χάσει την ελευθερία μου, το ίδιο μου το παιδί αντί να παίζει με τους φίλους του κάθεται και γράφει στο τετράδιό του «Μακάρι να ζήσουμε!» Αυτή τη φυλλάδα την ξέρεις; Ε; Ξέρεις τι γράφει κάθε μέρα για μας; Οτι είμαστε σκουλήκια, βδέλλες, στρέφει τον κόσμο εναντίον μας! Δεν αντέχω άλλο Νταίτση! Δεν αντέχω<sup>1254</sup>!

Στο φινάλε του έργου ακούγονται οι φωνές του ζεύγους Σιμαντώφ οι οποίοι μας ανακοινώνουν την αποχώρηση των γερμανικών στρατευμάτων κατοχής από την Αθήνα, καθώς και την επανένωση της οικογένειας την επομένη της Απελευθέρωσης. Αναφέρονται όχι μόνο στους Εβραίους που στάλθηκαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, αλλά και στους νεκρούς από την πείνα και τις εκτελέσεις. Φυσικά δεν είναι δυνατόν να λείπει η αναφορά στη Ματθίλδη Βασενχόφεν, τη γυναίκα στην οποία είναι αφιερωμένο το θεατρικό έργο, παραπέμποντας όμως έμμεσα σε όλους εκείνους οι οποίοι τιμήθηκαν ως «Δίκαιοι των Εθνών».

Η χαρακτηριστική φράση από το Ταλμούδ σύμφωνα με την οποία η σωτηρία ακόμη και ενός μόνο ανθρώπου ισοδυναμεί με τη σωτηρία ολόκληρου του κόσμου κλείνει το έργο, υπενθυμίζοντάς μας ότι ο καθένας μπορούσε, ανάλογα με τις δυνατότητές του, να συνεισφέρει εκεί που έβλεπε τους Εβραίους συμπατριώτες του να οδηγούνται στον όλεθρο.

---

<sup>1254</sup>Βλ. Οικογένεια Σιμαντώβ. ό.π. Πράξη 2<sup>η</sup>, σσ. 19-20.

(Ακούγονται οι φωνές του Ιωσήφ και της Νταίζη ως αφηγητών.)

**Ιωσήφ:** 12 Οκτωβρίου 1944. Τι ειρωνεία! Οι ναζί αποδίδουν τιμές πριν αποχωρήσουν. Πώς αποτιμούνται τόσο νεκροί στην Αθήνα από λιμούς και εκτελέσεις;

**Νταίζη:** Πώς αποτιμούνται οι 65.000 Εβραίοι που μαζεύτηκαν στην πλατεία Ελευθερίας για να σταλούν στο Άουσβιτς;

**Ιωσήφ:** Η οικογένεια Σιμαντώβ ενώθηκε την επόμενη μέρα της Απελευθέρωσης έχοντας ξεφύγει από τους ναζιστικούς «νόμους της Νυρεμβέργης»

**Νταίζη:** Πολλοί ήταν αυτοί που με αυτοθυσία βοήθησαν τους εν διωγμώ συμπολίτες τους.

**Ιωσήφ:** Μία από αυτές ήταν η *Matilde Wassehoven*, που βρήκε καταφύγιο στο σπίτι της η Μιμικά Σιμαντώβ-Σαμουηλίδου.

**Νταίζη:** Όπως αναφέρει και το Ταλμούδ «Οποιος σώζει έναν άνθρωπο, σώζει τον κόσμο όλον<sup>1255</sup>».

Εν κατακλείδι, η συγγραφή του συγκεκριμένου θεατρικού έργου, δεν αποτελεί μόνο φόρο τιμής στο πρόσωπο της γυναίκας που έσωσε την Ταμάρ Σιμαντώφ, αλλά και σε όλους εκείνους που αγνοώντας τον κίνδυνο έπραξαν ανάλογα τις τραγικές εκείνες στιγμές. Όπως επισημαίνει η Ρένα Μόλχο, όλες λοιπόν εκείνες οι περιπτώσεις ανθρώπων που έσωσαν Εβραίους, αλλά και εκείνων τους κατέδωσαν στους ναζί, εκμεταλλευόμενοι τις περιουσίες τους, μας υπενθυμίζουν ότι «οι μη Εβραίοι πολίτες ενήργησαν άλλοτε ταυτιζόμενοι τα θύματα και άλλοτε με τους θύτες. Κατόπιν τούτου μόνο όσοι υιοθέτησαν τον εξίσου εγκληματικό ρόλο του παθητικού παρατηρητή μπορούν ακόμη και σήμερα να πιστεύουν ότι το Ολοκαύτωμα ήταν και είναι μόνο υπόθεση των Εβραίων<sup>1256</sup>». Η Ματθίλδη Βασενχόβεν, ο ιερέας Ιωάννης

---

<sup>1255</sup>Βλ. *Οικογένεια Σιμαντώβ*. ό.π. Πράξη 3<sup>η</sup>, σσ. 58.

<sup>1256</sup>Βλ. Μόλχο, Ρένα. *Το Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων. Μελέτες Ιστορίας και Μνήμης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2015, σ. 155.

Μαραγκός και όλοι όσοι τιμήθηκαν ως Δίκαιοι των Εθνών αποτελούν την απόδειξη ότι «όχι μόνο υπήρχαν δυνατότητες διάσωσης, αλλά εκείνοι που τις επέλεξαν διακρίνονταν από υψηλό επίπεδο πολιτικού πολιτισμού που χαρακτηρίζονταν από το βάθος της ιστορικής τους ενσυναίσθησης και ευθύνης<sup>1257</sup>». Θα μπορούσαμε ακόμη να προσθέσουμε ότι το έργο και η σκηνική αναπαράστασή του αποκτούν εκπαιδευτικό χαρακτήρα, καθώς συνεισφέρουν στο να έλθουν σε επαφή -και μάλιστα μέσα από την τέχνη- με το γεγονός του Ολοκαυτώματος μαθητές είτε ως δημιουργοί και συντελεστές, είτε ως κοινό. Υπήρξαν αναμφίβολα πολλές οικογένειες όπως οι Σιμαντώβ, και ακόμη περισσότερες με πολύ πιο τραγική μοίρα, αφού δεν επέζησαν για να επανενωθούν μετά το τέλος του Πολέμου. Το έργο δίνει λοιπόν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν και να μάθουν οι νεαροί -και όχι μόνο- θεατές τα όσα υπέφεραν οι Εβραίοι συμπατριώτες μας κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου: αντισημιτικοί νόμοι, κοινωνική απομόνωση και οικονομική εξαθλίωση, διώξεις, εκτοπίσεις σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, μαζική εξόντωση, αναζήτηση ασφαλούς καταφυγίου, πλαστές ταυτότητες (όχι πλέον Εβραίοι αλλά «Χριστιανοί»), κρυμμένα παιδιά σε χριστιανικές οικογένειες μακριά από τους δικούς τους, αλλά και ανά πάσα στιγμή ορατός ο κίνδυνος να αποκαλυφθούν είτε από εφόδους Γερμανών στρατιωτών, είτε από τη δράση των Ελλήνων δωσίλογων και καταδοτών.

---

<sup>1257</sup>Βλ. Μόλχο, Ρένα. *Το Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων*. ό.π. σ. 155.



## Συνολική παρουσίαση των έργων και συμπεράσματα

Όσον αφορά το είδος στο οποίο ανήκουν τα ιταλικά έργα διαπιστώνουμε ότι τα περισσότερα από αυτά είναι κωμωδίες (ακόμη και όταν πρόκειται για εκείνα τα οποία έχουν ως θέμα τους τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο). Θα πρέπει βέβαια στο σημείο αυτό να σημειώσουμε πως, μιλώντας για κωμωδία, δεν σημαίνει ότι διακωμωδούνται μόνο ή αποκλειστικά οι Εβραίοι χαρακτήρες των έργων. Μάλιστα σε κάποια από αυτά το κωμικό στοιχείο περιστρέφεται κυρίως ή μόνο γύρω από τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Σε άλλες περιπτώσεις ο όρος «κωμωδία» σημαίνει απλώς ότι το έργο έχει ευχάριστη ή ευτυχή κατάληξη, χωρίς βέβαια να προσφέρει άφθονο γέλιο στους θεατές ή στους αναγνώστες του. Τέλος υπάρχουν εκείνες οι περιπτώσεις τις οποίες χαρακτηρίζουμε ως «μαύρη κωμωδία», όπου το κωμικοτραγικό και το γκροτέσκο συνυπάρχουν.

Το *Il negromante* του Ludovico Ariosto (1519/1520) είναι μία σαφώς αναγεννησιακή «λόγια» κωμωδία στην οποία ο ποιητής συνδυάζει την κλασική μορφή, επηρεασμένη από τη λατινική κωμωδία, με την πρόθεσή του να καυτηριάσει τα κακώς κείμενα της κοινωνίας της εποχής του, σκιαγραφώντας τη με χιούμορ και ειρωνεία. Η γλώσσα είναι σαρκαστική και η υπόθεση προκλητική: ένας γάμος από συμφέρον ενός ήδη παντρεμένου νέου, ένας Εβραίος «μάγος» που καλείται να θεραπεύσει μια υποτιθέμενη φυσική ανικανότητα, η γελοιοποίηση μιας κοινωνίας που γίνεται θύμα στην απληστία ενός τσαρλατάνου. Ο απατεώνας τελικά αποτυγχάνει και φεύγει ηττημένος και ταπεινωμένος για να αποφύγει τις συνέπειες της απάτης του. Το κωμικό στοιχείο προκύπτει από τα δηκτικά σχόλια του Ariosto απέναντι στην εκκλησιαστική ιεραρχία, η οποία πιστεύει -όπως εξάλλου και άλλα επιφανή μέλη της κοινωνίας- στη μαγεία και στην εμφάνιση πνευμάτων. Ο Εβραίος «μάγος» λειτουργεί μεν ως καταλύτης, αλλά τελικά γελοιοποιείται εξίσου με τα θύματά του, γιατί ενώ είναι αδαής, αφού «έχει τόση σχέση με

οποιαδήποτε από τις τέχνες που προσποιείται πως κατέχει, όσο και ένα βόδι ή ένας γάιδαρος με τη μουσική» είναι υπερβολικά εγωπαθής και αλαζόνας. Θα πρέπει όμως να έχουμε υπόψη μας πως στην κωμωδία *Il negromante* η «από σκηνης» διακωμώδηση ενός Εβραίου δεν αποτελεί τη βασική πρόθεση του δημιουργού, αφού ασκεί κυρίως δριμεία κριτική στα ανωτέρα στρώματα της κοινωνίας στην Κρεμόνα και -έμμεσα -στη Ρώμη.

Το έργο *Lo Schiavetto* (1612) του Giovan Battista Andreini είναι μια κωμωδία παρεξηγήσεων, μηχανορραφιών και μεταμφιέσεων με ευτυχή κατάληξη για τους πρωταγωνιστές. Εμπεριέχει χαρακτήρες της *Commedia dell'Arte* όπως είναι η όμορφη κοπέλα, οι δύο νεαροί αντεραστές, διεκδικητές της αγάπης της, ο ηλικιωμένος πατέρας της και ένας απατεώνας ευγενής, επίδοξος μνηστήρας ο οποίος εποφθαλμιά την προίκα της. Στη Β' Πράξη εκτυλίσσεται μια παράλληλη υπόθεση στην οποία πρωταγωνιστεί η μορφή του *Schiavetto*, μια νεαρή ευγενούς καταγωγής, μεταμφιεσμένη σε Οθωμανό σκλάβο, η οποία αναζητά τον εραστή της για να τον εκδικηθεί επειδή την εγκατέλειψε. Πρωταγωνιστές Εβραίοι χαρακτήρες στο έργο δεν υπάρχουν, αλλά οι τέσσερεις Εβραίοι έμποροι πλαισιώνουν τους βασικούς ρόλους και ταυτόχρονα διακωμωδούνται μέσω κακόβουλων πειραγμάτων και λογοπαιγνίων σχετικά με τα ονόματά τους (*Leon, Sensale, Caino, Scemoel*). Επίσης, η ανάμιξή τους σε φιλονικίες -παγωμένο κωμικό εύρημα στις κωμωδίες της εποχής- μοιάζει «αναπόφευκτη επιλογή για όποιον ήθελε να αναπαραστήσει στη σκηνή Εβραίους». Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο είναι η χρήση λέξεων της ιταλοεβραϊκής διαλέκτου, αλλά και των γίντις με τέτοιο τρόπο ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι όχι μόνο κωμικό και σαρκαστικό, αλλά και αληθοφανές. Στον Andreini είναι οικεία τόσο τα γλωσσικά, όσο και τα πολιτισμικά γνωρίσματα των Εβραίων χαρακτήρων του γι' αυτό και οι Εβραίοι του είναι γλωσσικά αναγνωρίσιμοι κωμικοί τύποι. Βέβαια η παρωδιακή αναπαράσταση των Εβραίων κορυφώνεται στην, ιδιαίτερα επονείδιστη για αυτούς, Σκηνή στην οποία ένας τους εμπόρους «συνομιλεί»

με τον -μεταμφιεσμένο σε Εβραίο- νεαρό ο οποίος προσποιούμενος ότι δεν μπορεί να μιλήσει, βγάζει ήχους χωρίς νόημα.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το έργο του Domenico Laffi με τίτλο *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle* (1682), το οποίο ο δημιουργός του χαρακτηρίζει ως «κωμωδία». Έχει χαρακτηριστεί από τους μελετητές ως «ένα πράγμα φτωχό, αλλόκοτο, απίστευτο, ατυχές» και εντάσσεται στα πλαίσια του θεάτρου της Μπολόνια, το οποίο στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα γνώρισε σημαντική άνθηση με έργα τα οποία διακρίνονται για την εύθυμη διάθεση και τη δηκτική τους σάτιρα. Ένας Εβραίος, ο Isach, ερχόμενος -λίγο μετά το 1627!- στο Βυζάντιο μεταστρέφεται στον Χριστιανισμό -και πλέον με το όνομα Emanuelle- νικά τον εισβολέα βασιλιά των Τατάρων. Το τέλος είναι ευχάριστο για όλους: η Βυζαντινή Αυτοκρατορία σώζεται από τον κίνδυνο, ο χριστιανός πλέον ήρωας παντρεύεται την αδελφή του εκλιπόντος ηγεμόνα και στέφεται αυτοκράτορας. Το κωμικό στοιχείο δεν συνδέεται όμως με τον Εβραίο χαρακτήρα, αλλά κυρίως με τη μορφή του Dottor Graziano μέσω του οποίου διακωμωδούνται τα μέλη των Ακαδημιών της εποχής. Επίσης τον εύθυμο τόνο δίνουν ιδίως οι Σκηνές με ευτράπελο και διασκεδαστικό χαρακτήρα στις οποίες πρωταγωνιστούν ο υπηρέτης Melaspe και ο Dottore.

«Κωμωδία» χαρακτηρίζει το έργο του *L' Israelita* (1883) ο Achille Torelli, παρόλο που πρόκειται ένα μονόπρακτο δράμα, με τρεις μόνο -γυναικείους χαρακτήρες- επί σκηνής. Το έργο εντάσσεται στο αστικό θέατρο της εποχής το οποίο στοχεύει στο να εκφράσει τα ιδανικά της ανερχόμενης αστικής τάξης. Η υπόθεση αφορά μια νεαρή Εβραία παντρεμένη, ήδη δέκα χρόνια, με έναν Καθολικό. Η απουσία ενός παιδιού αποτελεί πηγή δυστυχίας, καθώς πιστεύει όμως πως ο ρόλος της μητέρας είναι ο μοναδικός στον οποίο θα μπορούσε να ανταποκριθεί με επιτυχία. Απατά τον σύζυγό της -με κάποιον άντρα που δεν αγαπά- μόνο και μόνο για να γίνει μητέρα. Όταν ο σύζυγός της αυτοκτονεί είναι πλέον ελεύθερη να παντρευτεί τον πατέρα του παιδιού της, αν και γνωρίζει πως ούτε κι εκείνος είναι ερωτευμένος μαζί της, αφού

αγαπά μια άλλη γυναίκα. Είναι προφανές πως κανένα στοιχείο της πλοκής δεν δικαιολογεί το χαρακτηρισμό του έργου ως «κωμωδία», καθώς οι ενοχές, οι τύψεις και οι εσωτερικές συγκρούσεις ταλανίζουν την πρωταγωνίστρια του έργου. Το έργο το οποίο -όπως η πλειοψηφία των έργων του Torelli- έχει ως θεματικό πυρήνα μια οικογενειακή υπόθεση, σκιαγραφεί τη μεγαλοαστική και αριστοκρατική κοινωνία της εποχής, αναδεικνύοντας έμμεσα ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό της: τη σταδιακή χειραφέτηση των Ιταλοεβραίων κατά την περίοδο ύστερα από την Ενοποίηση της Ιταλίας.

Το έργο *Il Cappello di carta* (1999) είναι η πρώτη από τις κωμωδίες του Gianni Clementi της οποίας η υπόθεση εξελίσσεται στην ιταλική πρωτεύουσα την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και η πρώτη που έγραψε στη διάλεκτο της Ρώμης. Στο έργο, το οποίο από την κριτική χαρακτηρίστηκε «κομψό και γεμάτο ανθρωπιά», πρωταγωνιστεί μια λαϊκή οικογένεια μεταναστών από τη Σικελία, οι οποίοι ζουν σε μια φτωχική συνοικία της Ρώμης. Η υπόθεση τοποθετείται χρονικά ανάμεσα στις 19 Ιουλίου, ημέρα του βομβαρδισμού της Ρώμης και στις 16 Οκτωβρίου του 1943, ημέρα της εισβολής των Ναζί στο Γκέτο και της σύλληψης των Εβραίων κατοίκων του. Τα τραγικά γεγονότα τα οποία αφορούν τους Εβραίους της Ρώμης δεν προσφέρονται δραματουργικά ως υλικό κωμωδίας. Το κωμικό στοιχείο πηγάζει από τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας προσεγγίζει τα μέλη της οικογένειας: η εμβληματική η φιγούρα του παππού Carlo, ο γιος του Leone και η σύζυγός του Camilla, ο τεμπέλης γιος τους, Candido τον οποίο οι φίλοι του αποκαλούν ειρωνικά «Ricotta», η χήρα θεία Anna, το ερωτευμένο ζευγάρι Bianca και Remo. Μάλιστα «το έργο μπορεί να χαρακτηριστεί κωμικοτραγικό, ισορροπεί μεταξύ κωμωδίας και δράματος, με τη διαδοχή δραματικών στιγμών, όπως για παράδειγμα ο βομβαρδισμός του San Lorenzo και κωμικών στιγμών οι οποίες σχετίζονται με τον χαρακτήρα των πρωταγωνιστών».

Το *L' Ebreo* (2007), επίσης του Gianni Clementi, είναι μια μαύρη κωμωδία, στην οποία επίσης κυριαρχεί το κωμικοτραγικό στοιχείο και οι

συνεχείς ανατροπές. Πρωταγωνιστές είναι ένα ζευγάρι λαϊκής καταγωγής, ευνοημένο από την εφαρμογή των ρατσιστικών νόμων του 1938. Ο σύζυγος έγινε ιδιοκτήτης όλων των περιουσιακών στοιχείων του Εβραίου εργοδότη του, του οποίου τα ίχνη έχουν χαθεί για δεκατρία ολόκληρα χρόνια. Η απροσδόκητη «επανεμφάνισή» του όμως απειλεί την ευημερία τους και η σύζυγος καταφεύγει σε κάθε μικρότητα για να διατηρήσει τον τρόπο ζωής της. Οι δύο τους, άυπνοι για τέσσερεις μέρες, βουλιάζοντας στην αγωνία και στον παραλογισμό, τρομοκρατημένοι από κάθε χτύπημα στην πόρτα, αποφασίζουν να σκοτώσουν τον ανεπιθύμητο επισκέπτη. Η κατάληξη έχει χαρακτήρα γκροτέσκο και δραματικό: πρώτα ένας λάθος νεκρός, και στη συνέχεια η άφιξη της κόρης τους, η οποία επιστρέφοντας από το γαμήλιο ταξίδι της θα αποτελέσει -φυσικά εν αγνοία τους- το δεύτερο θύμα τους. Ο κυνισμός των χαρακτήρων, η αλαζονική συμπεριφορά της νεόπλουτης πρώην υπηρέτριας, η οποία γελοιοποιείται παριστάνοντας τη μεγαλοαστή, η χειραγωγήση του άβουλου και μαλθακού συζύγου της, και του εραστή της και συνεργού τους, αλλά ιδιαίτερα η Σκηνή στην οποία ετοιμάζονται να δολοφονήσουν το πρώην αφεντικό τους, δίνουν στο έργο τον κωμικοτραγικό τόνο στον οποίο κυριαρχεί η ειρωνική ματιά του συγγραφέα.

Με τους μη Εβραίους ήρωες συνδέεται επίσης ο κωμικός χαρακτήρας του *Ladro di razza* (2010), ενός ακόμη έργου του Gianni Clementi, και ιδιαίτερα με τον πρωταγωνιστή Tito, έναν 50χρονο μικροαπατεώνα και κλέφτη, ο οποίος μας θυμίζει τους αποτυχημένους συναδέλφους του στην ταινία *I soliti ignoti* του Mario Monicelli. Χωρίς καμία απολύτως ικανότητα στο «επάγγελμά» του και επιπλέον τεμπέλης και δειλός, θεωρεί ότι η βασική αιτία των προβλημάτων του είναι η «κακοτυχία» του. Έχει μόλις αποφυλακιστεί και επειδή τον καταδιώκει ένας εξαγριωμένος τοκογλύφος καταφεύγει στον παλιό του φίλο Ορέστε, ο οποίος κατοικεί σε ένα άθλιο παράπηγμα. Αναζητώντας λύση στο πρόβλημά του, προσπαθεί να γοητεύσει τη Ρακέλε, μια ανύπαντρη 55χρονη Εβραία, για να της κλέψει

χρήματα και αντικείμενα αξίας. Καθώς την έχει ναρκώσει και ετοιμάζονται με τον συνεργό του, Ορέστε, να αφαιρέσουν από το σπίτι όλα τα τιμαλφή, οι ναζί εισβάλλουν στο Γκέτο, συλλαμβάνοντας τους κατοίκους του. Το φινάλε συγκινητικό και απρόβλεπτο: οι δύο άντρες το βάζουν έντρομοι στα πόδια, αλλά ο Tito τελικά θα επιστρέψει και θα ακολουθήσει τη Ρακέλε στο Λάγκερ.

Μια συγκινητική κωμωδία η οποία απευθύνεται σε παιδιά και εφήβους είναι το έργο του Alessandro Izzi, *La Valigia dei destini incrociati* (2012). Αναφέρεται στα «κρυμμένα παιδιά», στην πολιτική του φασιστικού καθεστώτος, αλλά και στα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η υπόθεση εξελίσσεται σε έναν επαρχιακό σιδηροδρομικό σταθμό όπου ο Angelo, ο εύθραυστος και αθώος σαν μικρό παιδί αχθοφόρος, και ο Michele, ο σταθμάρχης, προσπαθούν να κρύψουν ένα μικρό Εβραϊόπουλο. Όπως και στα προηγούμενα σύγχρονα έργα, έτσι και στην περίπτωση αυτή, κωμικοί είναι δύο από τους μη Εβραίους χαρακτήρες, οι οποίοι μάλιστα αποδίδονται ως καρικατούρες. Πρόκειται για την ταμιά του σταθμού, την Alessia, η οποία υποστηρίζει το φασιστικό καθεστώς και είναι γοητευμένη από τον «όμορφο» Μουσολίνι. Ο δεύτερος χαρακτήρας είναι ο αρραβωνιαστικός της Roberto, καθηγητής φυσικής αγωγής, υπέρμαχος των ρατσιστικών ιδεών και των φυλετικών διακρίσεων. Μάλιστα -σε μια ιδιαίτερα αστεία Σκηνή- γελοιοποιείται καθώς προσπαθεί να αποδείξει την «ανωτερότητα» της «άριας φυλής» και κυρίως του πιο αξιόλογου εκπροσώπου της, της «ιταλικής φυλής». Στο φινάλε του έργου, η κατάρρευση του φασιστικού καθεστώτος και η σωτηρία του παιδιού αποτελούν ευτυχή κατάληξη, αλλά μόνο προσωρινά, αφού ο συγγραφέας αφήνει να εννοηθεί πως ακόμη πιο δύσκολες μέρες θα ακολουθήσουν.

Παρατηρούμε ότι στα σύγχρονα ιταλικά έργα δεν υπάρχουν χαρακτήρες Εβραίων, οι οποίοι διακωμωδούνται, και το κωμικό στοιχείο πηγάζει από τα υπόλοιπα πρόσωπα ή από καταστάσεις οι οποίες είναι κωμικοτραγικές όπως για παράδειγμα, όταν παρουσιάζονται από τον Gianni

Clementi οι «κήποι του πολέμου» στο κέντρο της Ρώμης την περίοδο της ναζιστικής κατοχής. Στις παλαιότερες κωμωδίες όμως οι Εβραίοι γίνονται αντικείμενο διακωμώδησης μέσω της αναφοράς στα ονόματά τους, στα χαρακτηριστικά τους, στη διάλεκτό τους ή σε στερεοτυπικά «εβραϊκές» συμπεριφορές.

Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο του Alessandro Izzi, το *I topi nel muro* (2014) -κατά μια έννοια η ενήλικη «εκδοχή» του *La valigia dei destini incrociati*- είναι ένα ψυχολογικό δράμα το οποίο θίγει το ζήτημα της λήθης, αλλά και των καταδοτών, όπως η πρωταγωνιστική μορφή της ηλικιωμένης γυναίκας, της Anna, η οποία κατέδωσε τους Εβραίους γείτονές της, ώστε να επωφεληθεί από την απουσία τους και να ιδιοποιηθεί το διαμέρισμά τους. Οι ενοχές, οι τύψεις και οι τόσο επώδυνες αναμνήσεις από το παρελθόν «στοιχειώνουν το σπίτι» με τη μορφή θορύβων κατά τη διάρκεια της νύχτας, θορύβων που μοιάζουν σαν σύρσιμο ποντικών μέσα στους τοίχους. Η γυναίκα υποφέρει από γεροντική άνοια, ζώντας ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν. Ευρισκόμενη σε σύγχυση θεωρεί ότι από την περίοδο του Πολέμου δεν έχει περάσει παρά το χρονικό διάστημα ενός έτους. Το έργο κάνει λόγο για ευθύνες, για τύψεις, αλλά και για απελπισμένες προσπάθειες απαλλαγής από τη μνήμη και την ενοχή.

Ο Stefano Massini, γράφοντας το *Processo a Dio* (2006), δημιουργεί ένα συνταρακτικό δικαστικό δράμα, το οποίο πραγματεύεται το θέμα της ηθικής και θρησκευτικής κρίσης που προκάλεσε η γενοκτονία των Εβραίων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η αναζήτηση της «αλήθειας» για τον ρόλο του Θεού, η ενοχή ή η αθωότητά Του, το αν υπήρξε θύτης ή το πρώτο θύμα των Λάγκερ είναι τα ζητήματα που απασχολούν την πρωταγωνίστρια, την ηθοποιό Elga Firsch, η οποία την επόμενη ημέρα της απελευθέρωσης του στρατοπέδου Μαϊντάνεκ, δικάζει τον Θεό στο πρόσωπο ενός νεαρού, αιχμάλωτου πλέον, Γερμανού αξιωματικού. Ο συγγραφέας θέτει λοιπόν φιλοσοφικά ερωτήματα χωρίς -όπως παραδέχεται ο ίδιος- να καταλήξει σε

κάποιο συμπέρασμα, αφού «οι χαρακτήρες -τους οποίους είχε δημιουργήσει για να του δώσουν μια απάντηση- του την αρνούνταν».

Ένα ψυχολογικό δράμα είναι το έργο *Binario morto (per la partenza)* (2014) της Stefania Pillon. Η υπόθεση του έργου είναι εμπνευσμένη από πραγματικά γεγονότα τα οποία συνέβησαν στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Πρόκειται για την πρώτη εκτόπιση με πολιτικά κυρίως κριτήρια, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 4 Ιανουαρίου 1944. Η ιταλική αστυνομία και οι ναζιστικές αρχές κατοχής, συλλαμβάνουν 800 άτομα και στη συνέχεια επιβιβάζουν περίπου 300 από τους κρατούμενους αυτούς σε αμαξοστοιχία η οποία αναχωρεί από τον σιδηροδρομικό σταθμό της Tiburtina με προορισμό τα στρατόπεδα του Νταχάου και του Μαουτχάουζεν. Η πλοκή του έργου είναι απλή: όλα αυτά τα χρόνια ο S. περιμένει μάταια τον φίλο του G, έναν από τους εκτοπισμένους πολιτικούς κρατούμενους του 1944, ο οποίος θυσιάστηκε για χάρη του, γεγονός το οποίο βαραίνει πάνω του ως ένα τεράστιο φορτίο ενοχής.

Από τα έργα στα οποία αναφερθήκαμε, μόνο τρία περιέχουν στον τίτλο τους τη λέξη «Εβραίος» ή κάποια συνώνυμή της. Η αίσθηση που δίνουν γενικά οι τίτλοι αυτοί είναι ότι ο Εβραίος στέκει απέναντι από τους άλλους ως ο «έτερος», ο «διαφορετικός», ως μονάδα ή μειονότητα. Ο ενικός αριθμός μάλιστα υποβάλλει την ιδέα της μοναξιάς, της μοναχικότητας, της έλλειψης οικείων προσώπων. Στο έργο *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle* ο τίτλος αναφέρεται στον Εβραίο που μεταστράφηκε στον Χριστιανισμό. Ο Laffi είναι ιερωμένος γι' αυτό και προβάλλει ιδιαίτερα την αλλαγή του θρησκευμάτος. Ο πρωταγωνιστής του δεν είναι πια Εβραίος κι αυτό ο θεατής ή αναγνώστης το πληροφορείται ήδη εξαρχής, χωρίς να ενδιαφέρει τον συγγραφέα το στοιχείο της έκπληξης. Και φυσικά παρατηρούμε ότι η επεξήγηση που ακολουθεί αναφέρεται στο καινούργιο όνομα που φέρει πλέον ως Χριστιανός, αλλά κυρίως στην πορεία και στην εξέλιξη του ως *Emanuelle*.



Στο έργο *L'israelita* του Achille Torelli η «Ισραηλίτισσα» κυριαρχεί, δεσπόζει μόνη στον τίτλο, χωρίς κανενός είδους άλλο προσδιορισμό. Μας προετοιμάζει για αυτό που θα συναντήσουμε: η Εβραία νύφη μόνη, χήρα πλέον, αγέρωχη, αυστηρή με τον εαυτό της, σε ένα περιβάλλον χριστιανικό - όχι βέβαια εμφανώς εχθρικό- βιώνει τη μοναξιά στον υπέρτατο βαθμό. Είναι ο μοναδικός τίτλος που περιέχει το «Ισραηλίτισσα» αντί για το «Εβραία». Ίσως ο συγγραφέας θεωρούσε πως -ως όρος περισσότερο «βιβλικός»- θα ταίριαζε περισσότερο στο προφίλ της ηρωίδας του και στη σύνδεσή της με τις γυναικείες μορφές της παλαιάς Διαθήκης.

Ο τίτλος *L' Ebreo* στην κωμωδία του Clementi κινείται στο ίδιο ύφος με τους προηγούμενους, καθώς και αυτός ο χαρακτήρας μοιάζει «μόνος απέναντι στους άλλους». Ο μονολεκτικός -αλλά και αινιγματικός- τίτλος δημιουργεί απορίες, σαν να παραμένει ημιτελής, μετέωρος. Δικαιολογημένα λοιπόν μονοπωλεί με τόσο λιτό και καιρίο τρόπο τον τίτλο του έργου, αφού είναι ο καταλύτης που θα ξεδιπλώσει τις πιο σκοτεινές πτυχές του χαρακτήρα των ηρώων του έργου.

Υπάρχουν ακόμη βέβαια δύο έργα στα οποία ο τίτλος αναφέρεται ή παραπέμπει έμμεσα στους Εβραίους. Αλλά αυτό δεν είναι εμφανές εξαρχής και γίνεται κατανοητό μόνο μετά την ανάγνωση των έργων. Για παράδειγμα, μαθαίνουμε ότι ο *Negromante* στην κωμωδία του Ariosto είναι Εβραίος και πως «τα ποντίκια στον τοίχο», (*I topi nel muro*) είναι τα θύματα του Ολοκαυτώματος, η προσωποποίηση των τύψεων και ενοχών που προκαλούν οι αναμνήσεις στην πρωταγωνίστρια.

Όσον αφορά τον αριθμό των Εβραίων χαρακτήρων που συναντάμε στα παραπάνω έργα υπάρχουν μεν ορισμένες διαφοροποιήσεις, αλλά σε κανένα από αυτά δεν παρουσιάζεται μια ολόκληρη εβραϊκή οικογένεια. Πρόκειται λοιπόν είτε για μεμονωμένα άτομα, είτε για κάποια από τα μέλη μιας οικογένειας, τα οποία στην πλειοψηφία των περιπτώσεων -ειδικά στα σύγχρονα έργα- έχουν υποστεί διώξεις και εκτοπίσεις. Στο *La Valigia dei destini*

*incrociati* «υπάρχει» μόνο ένα παιδί, ένας μικρός Εβραίος θεατρίνος, αποκομμένος από την οικογένεια του, για την οποία ο συγγραφέας δεν δίνει καμία απολύτως πληροφορία. Η ζωή, η σωτηρία του αυτού του «κρυμμένου παιδιού» βρίσκεται στα χέρια του σταθμάρχη και του αχθοφόρου.

Πολύ μικρότερης ηλικίας, βρέφος, είναι το παιδί που η μητέρα και η κόρη μιας οικογένειας οικοδόμων διασώζουν ύστερα από την εισβολή των ναζί στη συνοικία Γκέτο της Ρώμης, στο *Il Cappello di carta*. Το παιδί αυτό -το οποίο δεν εμφανίζεται επί σκηνής, αλλά οι θεατές ακούν μόνο το κλάμα του- είναι η μοναδική εβραϊκή «φυσική παρουσία» στο έργο. Τα λόγια της μητέρας του αποδίδονται σε ευθύ λόγο μέσα από την αφήγηση της κόρης, της νεαρής Bianca. Πρόκειται για μια δραματική Σκηνή στην οποία ο συγγραφέας δείχνει τον τραγικό χωρισμό των μελών μιας εβραϊκής οικογένειας τη στιγμή της εκτόπισης. Η Ιταλοεβραία -με ένα σημείωμα που κρυφά δίνει στη μητέρα της Bianca- προσπαθεί απεγνωσμένα να σώσει το παιδί της που άφησε κρυμμένο στο σπίτι. Πρόκειται αναμφίβολα για φιγούρα τραγική η οποία παρόλο που δεν έχει σκηνική υπόσταση και δεν διηγείται την ιστορία της σε πρώτο πρόσωπο προκαλεί πολύ δυνατά συναισθήματα.

Στο σημείο αυτό να επισημάνουμε ότι το μικρό παιδί και το βρέφος στα δύο προαναφερθέντα έργα είναι οι μοναδικές παιδικές παρουσίες στο σύνολο των ιταλικών έργων, καθώς όλοι οι υπόλοιποι χαρακτήρες είναι ενήλικες.

Στο *I topi nel muro* έχουμε επίσης την περίπτωση μιας διαλυμένης εβραϊκής οικογένειας από την οποία έχει επιβιώσει μόνο η κόρη, η Ester, η οποία επιστρέφει στο πατρικό της για να γνωρίσει τη γυναίκα που κατέδωσε τους γονείς της.

Η Ρακέλε, η πρωταγωνίστρια στο *Ladro di razza*, είναι επίσης χωρίς οικογένεια, χωρίς σύζυγο, χωρίς καμία αναφορά σε ζώντες κοντινούς

συγγενείς. Καθώς είναι μόνη και συναισθηματικά ευάλωτη, καθίσταται εύκολη λεία στις αρπακτικές διαθέσεις και στη γοητεία του Tito.

Μόνη, αποκομμένη από την οικογένειά της και τις εβραϊκές της ρίζες είναι η Editta, η γυναικεία πρωταγωνιστική μορφή στο *L' Israelita* του Achille Torelli. Πουθενά μέσα στο έργο δεν γίνεται λόγος για Εβραίους συγγενείς. Ο συγγραφέας μάλιστα δεν παρέχει καμία πληροφορία σχετικά με την περιοχή στην οποία διαδραματίζεται η ιστορία, οπότε παραμένει επίσης άγνωστη και η Εβραϊκή Κοινότητα, μέλος της οποίας αποτελεί η πρωταγωνίστρια. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί πως το όνομα της πρωταγωνίστριας δεν είναι καν εβραϊκό, γεγονός το οποίο αποτελεί σαφώς ένα δείγμα κοσμοπολιτισμού, καθώς ο συγγραφέας μένει πιστός στην αναπαράσταση της μεγαλοαστικής κοινωνίας της εποχής του, τα μέλη της οποίας αποτελούν εξάλλου τους θεατές των έργων του.

Στο *L' Ebreo* ο ηλικιωμένος πρόην εργοδότης του συζύγου και πραγματικός ιδιοκτήτης του διαμερίσματος και του καταστήματός τους δεν έχει συγγενείς. Ούτε βέβαια απογόνους. Μάλιστα αυτό εξηγείται από το γεγονός πως κυκλοφορούσε κάποια φήμη σχετικά με την ομοφυλοφιλία του, στοιχείο πολύ χρήσιμο δραματουργικά, καθώς αποκαλύπτει τα ψεύδη και την αχρειότητα του χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας, η οποία θέλει να πείσει τον σύζυγό της να προχωρήσουν στον φόνο.

Σε παρόμοια κατάσταση βρίσκεται επίσης ο ηλικιωμένος πρωταγωνιστής του *Binario morto (per la partenza)*: με διαταραγμένη ψυχική υγεία περιφέρεται μόνος στον έρημο πια σιδηροδρομικό σταθμό, εκεί όπου άρχισε η τραγωδία, η οποία τον κατέστησε ένα ανθρώπινο ερείπιο, συντεθλιμμένο από το βάρος των τύψεων και των αναμνήσεων. Από τους συντρόφους του -όλοι αντιστασιακοί, με ενεργό δράση ενάντια στο φασιστικό καθεστώς - κανείς δεν είναι Εβραίος.

Μοναχική επίσης περίπτωση περιπλανώμενου ή τυχοδιώκτη αποτελούν δύο πρόσωπα σε κάποιες από τις παλιότερες κωμωδίες. Στον *Il*

*negromante* ο Iachelino αντιπροσωπεύει τον τύπο του σεφαραδίτη που εκδιώχθηκε από την Ισπανία και έφτασε στην Ιταλία συνοδευόμενος μόνο από έναν -μη Εβραίο- υπηρέτη. Είναι ο μοναδικός Εβραίος σε ένα έργο στο οποίο παρόλο που η υπόθεση διαδραματίζεται στην Κρεμόνα, μια πόλη με ανθηρή Εβραϊκή Κοινότητα δεν γίνεται κανένας λόγος για αυτήν.

Όσον αφορά τον *Emanuelle* στο *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*, αυτός αποτελεί την περίπτωση του πρόσφυγα που εγκατέλειψε τη Μάντοβα ύστερα από βαρβαρικές επιδρομές και κατέφυγε στην Κωνσταντινούπολη. Ούτε αυτός όμως συνοδεύεται από κάποιο άλλο μέλος της οικογένειάς του ή της Εβραϊκής Κοινότητας της πόλης του. Παραμένοντας λοιπόν ο μοναδικός Εβραίος, ο χαρακτήρας αυτός αξιοποιείται δραματουργικά ως μια ιδιαίτερη και ξεχωριστή περίπτωση, καθώς μέσα από περιπέτειες και τη μεταστροφή του στον Χριστιανισμό ακολουθεί η δικαίωση.

Στα δύο από τα έργα στα οποία εντοπίζουμε ομάδες Εβραίων δεν λείπουν οι μεταξύ τους σημαντικές διαφορές, όσον αφορά το πώς αποδίδονται οι χαρακτήρες αυτοί. Το γεγονός δικαιολογείται απόλυτα τόσο από την υπόθεση, όσο και από τη χρονική περίοδο συγγραφής των έργων. Στο *Lo Schiavetto* υπάρχει μια ομάδα Εβραίων υφασματοεμπόρων, οι οποίοι πράγματι αντιπροσωπεύουν ένα σημαντικό κομμάτι της κοινωνικής και οικονομικής ζωής της εποχής. Αυτό όμως που παρατηρούμε είναι πως τα πρόσωπα αυτά -παρόλο που αναφέρονται ως ξεχωριστά άτομα, με τα ονόματά τους ο καθένας- στην ουσία δεν αποδίδονται με ιδιαίτερα ατομικά χαρακτηριστικά, αλλά λειτουργούν περισσότερο ως ενιαίο σύνολο. Ακόμη και ο γεμάτος παράπονα μονόλογος του *Sensale* δεν έχει προσωπικό χαρακτήρα, αλλά ο ομιλητής εκφράζει τη δυσαρέσκεια των ομόθρησκών του για τις διακρίσεις και τις διώξεις που υφίστανται. Η απουσία ατομικών χαρακτηριστικών και συμπεριφορών ενισχύει τη στερεοτυπική εικόνα των Εβραίων, καθώς πρόκειται για χαρακτήρες επαναλαμβανόμενους και

μονοδιάστατους, αφού στερούνται τα στοιχεία εκείνα τα οποία θα τους προσέδιδαν βάθος και αληθοφάνεια. Στην κωμωδία αυτή εντοπίζουμε επίσης και το μοτίβο της μεταμφίεσης των δύο Χριστιανών αντεραστών σε Εβραίους. Υποδύονται τον «Άλλο», ένα τέχνασμα απαραίτητο -αλλά όχι ευχάριστο για τους ίδιους- για να μπορέσουν βρεθούν κοντά στην αγαπημένη τους.

Στο *Processo a Dio* την ομάδα των Εβραίων αποτελούν ορισμένοι πρώην κρατούμενοι στο ναζιστικό στρατόπεδο συγκέντρωσης Μαϊντάνεκ. Εδώ οφείλουμε να επισημάνουμε πως οι συμπεριφορές, οι χαρακτήρες και οι στόχοι των ατόμων αυτών είναι απόλυτα διακριτοί μεταξύ τους και δεν πρόκειται για μια ομοιογενή και μονοδιάστατη ως προς τα χαρακτηριστικά της ομάδα. Πέρα από την Elga Firsch, την ομάδα των πέντε αποτελούν ακόμη οι: Nachman Bidermann, ο ραβίνος της Φρανκφούρτης, ο γιος του Adek Bidermann, οι Solomon Borowitz και Mordechai Cohen, ηλικιωμένα μέλη της Εβραϊκής Κοινότητας της Φρανκφούρτης. Η Γερμανοεβραία ηθοποιός προετοιμάζει τη «δίκη του Θεού», ο ραβίνος καλείται να διαδραματίσει το ρόλο του συνηγόρου υπεράσπισης, οι δύο ηλικιωμένοι ως ένορκοι με σαφή θέση υπέρ της «αθωότητας του Θεού», ενώ ο νεαρός γιός του ραβίνου, γεμάτος οργή και διψώντας για εκδίκηση, χλευάζει τον αιχμάλωτο Γερμανό αξιωματικό. Όσον αφορά το συγκεκριμένο περιστατικό οι θεατές βρίσκονται μπροστά σε μία μεγάλη ανατροπή: ο νεαρός Εβραίος φορώντας τη στολή του αξιωματικού υποδύεται τον Ες Ες, υιοθετεί αντίστοιχη συμπεριφορά και λεξιλόγιο. Προσπαθεί να τον κάνει να αισθανθεί όπως ακριβώς αισθανόταν εκείνος ως κρατούμενος, δηλαδή το θύμα και ο θύτης ανταλλάσσουν ρόλους. Με την ευκαιρία να επισημάνουμε ότι ο ραβίνος και ο γιός του αποτελούν ένα ακόμη παράδειγμα εβραϊκής οικογένειας η οποία διαλύθηκε εξαιτίας των ναζιστικών διώξεων, αφού προφανώς τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας απουσιάζουν, αφήνοντας έτσι έμμεσα να εννοηθεί ότι δεν είναι ανάμεσα στους επιζώντες.

Οι περισσότεροι από τους χαρακτήρες στα έργα που μελετήσαμε είναι άνδρες. Οι Ester, Editta, Ρακέλε και Elga είναι οι μοναδικοί γυναικείοι εβραϊκοί χαρακτήρες. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι πρόκειται για πρωταγωνιστικούς ή τουλάχιστον σημαντικούς και όχι δευτερεύοντες ρόλους. Ειδικότερα, όσον αφορά την Elga Firsch ο συγγραφέας ήταν ήδη σίγουρος για την επιλογή του αυτή από την πρώτη στιγμή της συγγραφής του έργου. Έβρισκε πολύ ενδιαφέρουσα την ιδέα πως -στα πλαίσια μιας έντονα πατριαρχικής κοινωνίας όπως η εβραϊκή- μια γυναίκα θα αναλάμβανε την πρωτοβουλία για τη δίκη.

Ένα πολύ ενδιαφέρον χαρακτηριστικό των έργων που αφορούν το Ολοκαύτωμα είναι τα πρόσωπα τα οποία δεν εμφανίζονται ποτέ επί σκηνής, παρ' όλη τη σημασία τους για την υπόθεση και την εξέλιξή της ή ακόμη και τη θέση τους -όπως προαναφέρθηκε- στον τίτλο κάποιων από τα παραπάνω έργα. Αυτή η ιδιότυπη «παρουσία»/απουσία κυριαρχεί για παράδειγμα στο *L' Ebreo*, αφού η «επανεμφάνιση» του πρώην αφεντικού, η οποία επικρέμεται ως απειλή, δεν πραγματοποιείται και έτσι μένουμε με την εντύπωση ότι πρόκειται απλώς για τις εμμονές, για τον εφιάλτη στον οποίον βυθίζεται το ζευγάρι. Ο Εβραίος, λοιπόν, απών και ταυτόχρονα παρών μας συνδέει συνειρμικά με όλα τα θύματα της ναζιστικής «Τελικής Λύσης». Έχει ιδιαίτερη σημασία το γεγονός ότι το πρόσωπο αυτό παραμένει ανώνυμο, καθώς ο πρώην υπάλληλος και η σύζυγός του, στα πλαίσια μιας ιδιότυπης *damnatio memoriae*, αποφεύγουν ακόμη και να τον κατονομάσουν. Παραπέμπουν έτσι σε όλους τους κρατούμενους των στρατοπέδων συγκέντρωσης στους οποίους αφαιρέθηκε η ταυτότητα, το όνομά τους, τα οποία αντικαταστάθηκαν από έναν αριθμό χαραγμένο στο χέρι τους.

Αντίστοιχα, έναν «μη ορατό» Εβραίο αποτελεί και ο μικρός Davide -το κρυμμένο Εβραϊόπουλο, «σύμβολο της φυγής από το θάνατο»- στο *La Valigia dei destini incrociati*, καθώς ο συγγραφέας τον κατατάσσει στις «Σκιές» και όχι στα «Πρόσωπα» του έργου. Αντιπροσωπεύει τα «κρυμμένα παιδιά» των

εβραϊκών οικογενειών, τα οποία δόθηκαν σε χριστιανικές οικογένειες, αποκρύπτοντας έτσι την εβραϊκή τους καταγωγή, για να γλιτώσουν την εκτόπιση και την εξόντωση. Σε μια οθόνη προβολής εμφανίζεται, λοιπόν, η μορφή ενός παιδιού, το οποίο δεν είναι μεγαλύτερο από 12 ετών. Η μορφή αυτή -η οποία μοιάζει περισσότερο με σκιά- φέρει στο πέτο το χαρακτηριστικό κίτρινο άστρο. Κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του έργου η εικόνα αυτή παύει να φωτίζεται κάθε φορά που υπάρχει ο κίνδυνος να αποκαλυφθεί η «παρουσία» του παιδιού. Επιπροσθέτως, οι θεατές «αντιλαμβάνονται» και ένα σύνολο «αόρατων» κρατουμένων, οι οποίοι «στέκουν» στη σειρά για να πάρουν συσσίτιο έχοντας μόλις κατέβει από το τρένο που τους μεταφέρει προς το στρατόπεδο. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν πως οι συγγραφείς επιλέγουν να αναφερθούν στους Εβραίους-θύματα του Ολοκαυτώματος μέσω της «μη εμφάνισής τους» στη σκηνή, παραπέμποντας έτσι στους έξι εκατομμύρια νεκρούς.

Όσον αφορά την επαγγελματική απασχόληση και την οικονομική επιφάνεια των Εβραίων πολλοί από αυτούς ασχολούνται με το εμπόριο και τις επιχειρήσεις γενικότερα ή τουλάχιστον βρίσκονται σε καλή οικονομική κατάσταση. Η Ρακέλε, για παράδειγμα, ιδιοκτήτρια ολόκληρου του κτιρίου στο οποίο βρίσκεται το διαμέρισμά της, είναι συνέταρος σε μία επιχείρηση παραγωγής οικοδομικών υλικών. Ο συγγραφέας την παρουσιάζει αρκετά δραστήρια, αφού κάνει λογαριασμούς, ενδιαφέρεται για τις καταθέσεις της και τη διαχείριση των χρημάτων της, έχει δoσοληψίες με τράπεζες, γνωρίζει μάλιστα ποιες απ' αυτές δίνουν τον υψηλότερο τόκο. Το ότι αυτά τα χαρακτηριστικά ανήκουν σε μια γυναίκα συνιστά επίσης μεγάλη έκπληξη για τον Τίτο, αφού αποτελούν σαφώς εξαίρεση τη δεδομένη χρονική περίοδο.

Πλούσιος έμπορος υφασμάτων, ήταν ο ανώνυμος Εβραίος, το πρώην αφεντικό του ζευγαριού στο *L' Ebreo*. Ιδιοκτήτης καταστημάτων, σπιτιών τα οποία τους εκχώρησε με κρυφή ρήτρα την περίοδο της επιβολής των ρατσιστικών νόμων από το φασιστικό καθεστώς στην Ιταλία.

Στον ίδιο κλάδο δραστηριοποιούνται επίσης οι Εβραίοι έμποροι στο *Lo Schiavetto*, αλλά δεν γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στην οικονομική τους κατάσταση ή στο πόσο επιτυχημένοι επαγγελματίες είναι. Αυτό που έχει σημασία είναι πως το επάγγελμά τους δεν τους προσδίδει κάποιο ιδιαίτερο κύρος, κάτι το οποίο γίνεται αντιληπτό από το γεγονός πως η αρπαγή των εμπορευμάτων τους θεωρείται μάλλον το σύνηθες και όχι σπάνιο φαινόμενο.

Η Editta του Achille Torelli, σύζυγος ενός άνδρα που ανήκε σε μια εύπορη οικογένεια της αστικής τάξης, δεν εργάζεται. Εύκολα μπορούμε να υποθέσουμε ότι και η ίδια προέρχεται από μιας αντίστοιχης οικονομικής επιφάνειας οικογένεια και δεν έκανε απλώς έναν πλούσιο γάμο.

Στο *Processo a Dio* δεν έχουμε αναφορά σε αντίστοιχες επαγγελματικές δραστηριότητες, αλλά μια και μόνη εξαιρετική περίπτωση: η πρωταγωνίστρια -μία γυναίκα με έντονη και δυναμική προσωπικότητα- υπήρξε διάσημη ηθοποιός στη Γερμανία του Μεσοπολέμου. Ένας ραβίνος και κάποιοι ηλικιωμένοι Εβραίοι αντιπροσωπεύουν ένα πιο παραδοσιακό τμήμα της Εβραϊκής Κοινότητας της Φρανκφούρτης.

Όσον αφορά τον Εβραίο *Emanuelle*, πρόσφυγα από την Ιταλία, που μεταστράφηκε στον Χριστιανισμό, νίκησε ως άλλος Δαβίδ τους Τατάρους εισβολείς του Βυζαντίου και τέλος έγινε αυτοκράτορας, δεν υπάρχει καμία αναφορά σε κάποια επαγγελματική του δραστηριότητα στο παρελθόν. Γίνεται λόγος μόνο για την ευγενική καταγωγή του από τη γενιά των Μακκαβαίων.

Τέλος ο Iachelino του Ariosto αποτελεί την πιο ξεχωριστή περίπτωση. Το «επάγγελμά» του είναι η απάτη, εκμεταλλεύεται την ευπιστία και την ανοησία των ανθρώπων, υποδύεται το μάγο, τον θεραπευτή, τον εξορκιστή πνευμάτων, αποσκοπώντας στα χρήματά τους. Είναι ο μοναδικός από τους χαρακτήρες, ο οποίος είναι παράνομος, τυχοδιώκτης και παράσιτο.



Η πλοκή, σχεδόν στο σύνολο των έργων, εκτυλίσσεται στην Ιταλία ή πρόκειται στην πλειοψηφία για χαρακτήρες Ιταλοεβραίους. Εξαίρεση αποτελούν το *Processo a Dio* στο οποίο τα πρόσωπα είναι Γερμανοεβραίοι και το *Il Negromante*, καθώς ο πρωταγωνιστής είναι ένας από τους Εβραίους που εκδιώξαν οι Καθολικοί Βασιλείς από την Ισπανία. Η δράση τοποθετείται εκτός Ιταλίας στο *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*, καθώς ο χώρος είναι το φανταστικό Βυζάντιο του Domenico Laffi το οποίο συνεχίζει να υπάρχει ακόμη και μετά το 1630! Επίσης και είναι προφανές ότι στο *Processo a Dio* βρισκόμαστε επίσης εκτός Ιταλίας, αφού η υπόθεση εκτυλίσσεται στο παράπηγμα 41 του στρατοπέδου συγκέντρωσης Μαϊντάνεκ.

Σε ορισμένα από τα έργα που αναφέρονται στο Ολοκαύτωμα ο χρόνος της δράσης είναι σύγχρονος των γεγονότων. Σε άλλα η πλοκή μεν εκτυλίσσεται μετά τη λήξη του Πολέμου, αλλά φυσικά υπάρχουν αναφορές στην περίοδο του φασιστικού καθεστώτος ή των ναζιστικών διώξεων. Στα *Il Cappello di carta* και *Ladro di razza o Gianni Clementi* αναφέρεται στη ναζιστική εισβολή στη συνοικία Γκέτο της Ρώμης στις 16 Οκτωβρίου του 1943 και στην υπόθεση του «χρυσού της Ρώμης».

Στο *Processo a Dio* -μέσα από την αναζήτηση μιας απάντησης στο ερώτημα αν ο Θεός είναι ένοχος ή αθώος, για όσα συνέβησαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης παρουσιάζονται με κάθε λεπτομέρεια τα εγκλήματα που έλαβαν χώρα σε εκείνους τους φρικτούς τόπους μαρτυρίου: βασανισμοί, εκτελέσεις, «ιατρικά πειράματα», πείνα, εξευτελισμοί, εμπόριο ζώντων και νεκρών.

Στο *La Valigia dei destini incrociati* η υπόθεση αναφέρεται στα «κρυμμένα παιδιά», και ειδικότερα σε εκείνα τα οποία μεταφέρθηκαν για να προφυλαχθούν σε ένα σχολείο στη Nonantola. Φυσικά το έργο παραπέμπει σε όλες εκείνες τις ανάλογες περιπτώσεις εξαιρετικά διαδεδομένες σε όλες τις -υπό ναζιστική κατοχή- χώρες της Ευρώπης. Επίσης, καθώς το σκηνικό είναι ο χώρος ενός επαρχιακού σιδηροδρομικού σταθμού, οι εκτοπίσεις με

τρένα από όλες τις γωνίες της Ευρώπης προς τα στρατόπεδα εργασίας και εξόντωσης σε Γερμανίας και Πολωνία, αποτελούν μια ακόμη σημαντική αναφορά στο ιστορικό γίνεσθαι της εποχής.

Στις συνέπειες των παραπάνω γεγονότων για τους επιζώντες και τις οικογένειές τους αναφέρονται τα έργα *Binario morto (per la partenza)*, *I topi nel muro* και *L' Ebreo*. Στο πρώτο η κόρη μιας εβραϊκής οικογένειας επιστρέφει στο πατρικό της σπίτι το οποίο κατέχει η γυναίκα που τους κατέδωσε. Στο *Binario morto (per la partenza)* θεματικό πυρήνα αποτελεί -όπως προαναφέρθηκε- ένα πραγματικό γεγονός, η εκτόπιση η οποία έλαβε χώρα το 1944. Ο χρόνος όμως της δράσης των γεγονότων είναι η σύγχρονη εποχή, καθώς ο πρωταγωνιστής βυθισμένος στην παράνοια αρνείται να παραδεχτεί την αναχώρηση του τρένου που πήρε μακριά τον σύντροφο ο οποίος θυσιάστηκε για χάρη του. Στο *L' Ebreo* η υπόθεση διαδραματίζεται το 1956 και τα θέματα που τίγονται είναι ο σφετερισμός των εβραϊκών περιουσιών με αφορμή την εφαρμογή των ρατσιστικών από το καθεστώς του Μουσολίνι, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, αλλά και έμμεσα οι αυτοκτονίες κάποιων από τους επιζώντες. Είναι προφανές ότι κανείς δεν μπορεί να μιλήσει μόνο για το παρόν χωρίς να αναφερθεί στο παρελθόν, αφού η μεταξύ τους σύνδεση είναι αυτονόητη.

Δεν απουσιάζουν από τα έργα οι αναφορές στην εβραϊκή θρησκεία, αλλά οι διαφορές τις οποίες εντοπίζουμε ανάμεσα σε σύγχρονα και παλαιότερα έργα είναι πολύ μεγάλες. Για παράδειγμα στο *Ladro di razza* η στάση του συγγραφέα απέναντι θρησκεία είναι ουδέτερη, καθώς το θρησκευτικό συναίσθημα παρουσιάζεται σε συνδυασμό με την εβραϊκή παράδοση και τον πολιτισμό των Ιταλοεβραίων συμπολιτών του, στα χωρία εκείνα του κειμένου όπου η Ρακέλε εξηγεί στον Τίτο τη γιορτή Sukkot ή διηγείται τις παιδικές της αναμνήσεις από την εβραϊκή γιορτή Tu bi-Shevat. Μία ακόμη αναφορά με θρησκευτικό περιεχόμενο εντοπίζουμε στην κωμωδία *Il Cappello di carta*, όταν η Εβραία μητέρα -καθώς την επιβιβάζουν

στα καμiónια- επικαλείται τη μοναδικότητα του Θεού και απευθύνεται στο θρησκευτικό συναίσθημα των δύο Χριστιανών γυναικών, ζητώντας τους να σώσουν το παιδί της.

Ένα ιδιαίτερα ευαίσθητο θέμα, εκείνο της κρίσης της θρησκευτικής συνείδησης, για εκείνους που επέζησαν από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης πραγματεύεται -όπως προαναφέρθηκε- στο *Processo a Dio*, ο Stefano Massini. Μέσα στο έργο του Massini τίθενται ερωτήματα σχετικά με την ευθύνη του Θεού σε σχέση με τη Shoah, παραπέμποντας στις απόψεις που διατύπωσε ο Primo Levi, αλλά και στον «διάλογό» του με τον Ελί Βιζέλ. Στο επίκεντρο δεν βρίσκεται βέβαια η εβραϊκή θρησκεία σε σχέση και σύγκριση με τη χριστιανική, αλλά η ίδια η έννοια του Θεού και η «θέση» Του, ως «θύματος» ή «θύτη» στην τραγωδία του Ολοκαυτώματος.

Σαφώς επικριτική -αν άμεσα όχι αρνητική- θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τη στάση του Torelli απέναντι στην εβραϊκή θρησκεία. Η θέση του αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα αν αναλογιστούμε ότι ο συγγραφέας υπήρξε επίσης μελετητής της Βίβλου. Με αφορμή έναν μικτό γάμο προχωρεί όμως σε συγκρίσεις, οι οποίες αναδεικνύουν την «ανωτερότητα» του Χριστιανισμού. Στην «κωμωδία» του *L' Israelita* η κληρονομιά και οι επιταγές της θρησκείας της είναι τα στοιχεία εκείνα που συνθλίβουν ψυχολογικά την ηρωίδα του. Μέσα από τα λόγια της νεαρής Εβραίας η θρησκεία της παρουσιάζεται ως υπερβολικά αυστηρή. Μάλιστα «ο Χριστιανισμός διακρίνεται για γλυκύτητα η οποία είναι ανύπαρκτη στην εβραϊκή θρησκεία». Ο Torelli επιπλέον -αναπαράγοντας πανάρχαια στερεότυπα- ανάγει τα πολιτισμικά αυτά στοιχεία σε φυλετικά χαρακτηριστικά: οι Εβραίες δεν διαθέτουν τη γλυκύτητα της Θεοτόκου, αλλά την αυστηρότητα της βιβλικής Σάρας, της σημαντικότερης από τις μητριαρχικές μορφές του Ισραήλ. Η εντύπωση που μας τελικά αφήνει η ανάγνωση του έργου είναι πως η νεαρή γυναίκα υπέφερε από την ατεκνία πολύ περισσότερο επειδή είναι Εβραία.

Αρνητικά είναι επίσης τα σχόλια του Giovan Battista Andreini στο *Lo Schiavetto*, τα οποία μάλιστα ακούγονται από το στόμα ενός Εβραίου. Στον μονόλογό του ο Sensale, παρόλο που διακηρύσσει την πίστη του στην ιουδαϊκή θρησκεία, καταφέρεται ενάντια στους ραβίνους, τους οποίους χαρακτηρίζει μεμψίμοιρους, αδαείς, ψεύτες. Μέσω της γενίκευσης αυτής ο συγγραφέας υιοθετεί ένα αντισημιτικό στερεότυπο. Ο Εβραίος έμπορος παραδέχεται ότι τον ευχαριστεί όχι μόνο ο συγχρωτισμός με τους Χριστιανούς σε επίπεδο κοινωνικής συναναστροφής, αλλά και οι διατροφικές τους συνήθειες, τις οποίες -όπως εξομολογείται- ακολουθεί παρά τις απαγορεύσεις της θρησκείας του. Πρόκειται για αναφορές -προφανώς αρεστές στο χριστιανικό κοινό της κωμωδίας- οι οποίες στην ουσία υποβαθμίζουν και γελοιοποιούν την εβραϊκή θρησκεία.

Το έργο το οποίο αποτελεί πραγματικό λίβελλο κατά της εβραϊκής θρησκείας είναι το *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*. Ο ιερωμένος Laffi βρίσκει αφορμή μέσα από ένα ψευδοϊστορικό πλαίσιο να εκφράσει απολύτως απαξιωτικές και προσβλητικές απόψεις. Αναφερόμενος στα «τυφλά λάθη της εβραϊκής θρησκείας» την αποκαλεί θρησκεία παραπλανητική, δολερή αίρεση και θεωρεί τους Εβραίους «χαμένες ψυχές». Μάλιστα ο συγγραφέας -θέλοντας να τονίσει την «αλήθεια» της χριστιανικής πίστης σε αντίθεση με την «πλάνη» των Εβραίων, αλλά και τη σημασία και την αποτελεσματικότητα της κατήχησης- προσθέτει σχόλια τα οποία θα χαρακτηρίζαμε όχι απλώς υπερβολικά, αλλά ως ακραία έκφραση αντι-ιουδαϊσμού: Ο Θεός σώζει τον Isach από τα χέρια του Δαιμονίου! Ο Laffi δηλαδή συνδέει την πίστη στον Θεό της Παλαιάς Διαθήκης με τον Σατανά! Από τα παραπάνω γίνεται εύκολα κατανοητό πως ο αντι-ιουδαϊσμός του Laffi έχει χαρακτήρα καθαρά θρησκευτικό, χωρίς να εστιάζει καθόλου σε θέματα εθνικότητας, καταγωγής ή -πολύ περισσότερο- «φυλής».

Δεν απουσιάζουν βέβαια οι ρατσιστικές, βίαιες συμπεριφορές εις βάρος των Εβραίων, καθώς και τα αντισημιτικά στερεότυπα, θρησκευτικού ή

«φυλετικού» χαρακτήρα τα οποία εκφράζουν οι Χριστιανοί -και όχι μόνο!- χαρακτήρες των έργων. Παραθέτοντάς τα οι συγγραφείς -ιδίως στα σύγχρονα έργα- επισημαίνουν την επιβίωση αυτών των στερεοτύπων μέσα στους αιώνες. Για παράδειγμα στο *Ladro di razza*, ο Clementi με τη χρήση των όρων «*ebreo*», «*giudio*», καθώς και με τη λέξη «*cristiano*» -με διττή σημασία, ως «Χριστιανός» και ως «άνθρωπος»- μας προσφέρει σαφή εικόνα της «ετερότητας» του Εβραίου, ο οποίος εγγράφεται στη συνείδηση των Χριστιανών κατοίκων της Ρώμης ως ο «Άλλος». Επίσης, την -δραματουργικά απαραίτητη για την πλοκή- εικόνα της πλούσιας Εβραίας υιοθετεί ο Clementi για τη Ρακέλε. Είναι εμφανές ότι η οικονομική κατάστασή της είναι εξαιρετική και αυτό προκύπτει όχι μόνο από τις πληροφορίες σχετικά με τις επιχειρηματικές της δραστηριότητες, αλλά και από την επίπλωση του διαμερισμάτός της η οποία εντυπωσιάζει τον Τίτο. Όμως, ο συγγραφέας στην ουσία δεν υιοθετεί τη στερεοτυπική εικόνα της Εβραίας καταγόμενης από πλούσια οικογένεια, αφού -αντίθετα από ό,τι υποθέτει ο Τίτο- ο πατέρας της Ρακέλε ήταν πωλητής κάρβουνου. Όσα έχει αποκτήσει είναι αποτέλεσμα σκληρής δουλειάς και κυρίως θυσιών, σε όλη τη διάρκεια της ζωής της.

Το στερεότυπο του «Εβραίου τοκογλύφου» υιοθετεί για το πρώην αφεντικό τους το ζεύγος των πρωταγωνιστών στο *L' Ebreo*. Η Immacolata τον χαρακτηρίζει αυθαίρετα ως «τοκογλύφο», σχόλιο για το οποίο δεν ακολουθεί καμία επιβεβαίωση από τον σύζυγό της, ο οποίος μάλιστα σε κανένα σημείο του κειμένου δεν φαίνεται να συμφωνεί μαζί της. Επίσης ούτε σε άλλο χωρίο γίνεται κάποια αναφορά σε τέτοιου είδους «επαγγελματική» δραστηριότητα του πρώην πλούσιου εμπόρου. Η γυναίκα τον χαρακτηρίζει ως άνθρωπο χωρίς ηθικούς φραγμούς, ο οποίος ενδιαφέρεται μόνο για το συμφέρον του. Οι εργαζόμενοι στο μαγαζί, οι πρώην συνάδελφοι του Marcello και νυν υπάλληλοί του, αποδίδουν στο παλιό αφεντικό τους το χαρακτηρισμό του «τσιγκούνη». Ο Εβραίος συνδυάζει όλα τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά που απέδωσε στους Εβραίους η μακραίωνη αντισημιτική παράδοση: είναι

φιλάργυρος, χωρίς ενδιασμούς, συμφεροντολόγος, εκδικητικός. Κατηγορίες ανυπόστατες και αυθαίρετες.

Στο *La Valigia dei destini incrociati* οι χαρακτήρες που υποστηρίζουν την ιδεολογία του φασιστικού καθεστώτος επαναλαμβάνουν όλα εκείνα τα στερεότυπα του «φυλετικά» και ηθικά «κατώτερου» Εβραίου. Ο Roberto, κωμική και συγχρόνως γελοία φιγούρα, παραδίδει μαθήματα για τη σπουδαιότητα του ρατσισμού και για την ανωτερότητα της πραγματικά μεγάλης «φυλής», της ιταλικής. Φυσικά στον αντίποδα βρίσκονται οι «κατώτεροι» Εβραίοι: άσχημοι, αδέξιοι, με κακή φυσική κατάσταση. Ο συγγραφέας μέσω του ρατσιστή επιστήμονα Roberto αναφέρεται επίσης στις αυθαίρετες και αβάσιμες ανθρωπολογικές και ανθρωπομετρικές μελέτες οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για να προσδώσουν «επιστημονική» εγκυρότητα στη θεωρία διάκρισης των ανθρώπων σε «ανώτερους» και «κατώτερους». Η Alessia συμπληρώνει την εικόνα του Εβραίου με δύο ακόμη αρνητικά χαρακτηριστικά (την οκνηρία και την έλλειψη καθαριότητας), τα οποία μάλιστα -εντελώς αυθαίρετα- συνδέει μεταξύ τους, με μεγάλη φυσικότητα σαν να πρόκειται για κάτι το αυτονόητο. Στην προσωπογραφία των Εβραίων ο Roberto προσθέτει επιπλέον αρνητικά χαρακτηριστικά τα οποία αφορούν την κουλτούρα και τον πολιτισμό τους. Το εβραϊκό χιούμορ και η μουσική τους -την οποία αποκαλεί «εκφυλισμένη»- είναι σαφείς ενδείξεις της «κατωτερότητάς» τους.

Στο *I topi nel muro* ο συγγραφέας δεν παραλείπει, μέσα από το πρόσωπο της Lidia, κόρης της ηλικιωμένης πρωταγωνίστριας, να εστιάσει στην επιβίωση των ρατσιστικών στερεοτύπων και στη σύγχρονη εποχή, χωρίς όμως να αποτελούν πλέον συστατικό στοιχείο κάποιας επίσημης κρατικής ιδεολογίας και προπαγάνδας, όπως την περίοδο του φασισμού στην Ιταλία. Η Lidia υπερασπίζεται την «καθαρότητα» της οικογένειάς της η οποία «δεν είχε ποτέ της καμία σχέση με Εβραίους, τσιγγάνους και οτιδήποτε άλλο (αναφερόμενη στους ομοφυλόφιλους)».

Στο *L' Israelita* εντοπίζουμε μία και μόνη αναφορά σε εκδηλώσεις αντισημιτικού χαρακτήρα. Η Editta εξοργισμένη αναφέρει πως όλες οι «φίλες» τους την αποκαλούν ειρωνικά η «*Ισραηλίτισσα*», (αλλά όχι η «*Εβραία*», επειδή ίσως η χρήση του «*Ισραηλίτισσα*» αρμόζει περισσότερο στις κυρίες της «καλής κοινωνίας»)! Προφανώς ο Torelli αποφεύγει να χρησιμοποιήσει τον συνηθέστερο όρο *Εβραίος*, καθώς θεωρεί ότι -μετά από τόσους αιώνες διώξεων και αντισημιτικών στερεοτύπων- είναι αρνητικά φορτισμένος, ακόμη και αν η χρήση της λέξης ταίριαζε περισσότερο στην περίπτωση αυτή.

Στο έργο *Lo Schiavetto* οι δύο νεαροί αντεραστές δυσανασχετούν για τη μεταμφίεσή σε Εβραίους και τη θεωρούν πολύ μεγάλη παραχώρηση. Επίσης ένας από αυτούς -έκπληκτος από τον αριθμό των Εβραίων εμπόρων- εκφράζεται με ειρωνικά σχόλια, αποκαλώντας τους «*turba*» δηλαδή «όχλο». Αυτό που μας προκαλεί βέβαια ιδιαίτερη εντύπωση στη συγκεκριμένη κωμωδία είναι πως οι ίδιοι οι Εβραίοι εκφράζονται με απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς για τους ομοεθνείς και ομόθρησκούς τους. Οι Εβραίοι, όσον αφορά τις εμπορικές τους δραστηριότητες, παρουσιάζονται μεταξύ τους ιδιαίτερα ανταγωνιστικοί. Για παράδειγμα ο Leon δυσανασχετεί όταν διαπιστώνει ότι έχουν συγκεντρωθεί και άλλοι έμποροι «-ολόκληρη η *Συναγωγή*»- κατευθυνόμενοι στο σπίτι του Alberto. Έτσι εκείνος βιάζεται να τους προλάβει, αφού ξέρει πως «*δεν υπάρχει στον κόσμο πιο φθονερή φυλή από τους Εβραίους*». Στο σημείο αυτό, σε μια στιγμή «σκληρής αυτοκριτικής» ένας Εβραίος αναπαράγει ένα από τα παλαιότερα αντισημιτικά στερεότυπα! Η αναφορά στη στερεοτυπική εικόνα των Εβραίων συνεχίζεται, αφού ο Leon καταφέρεται ενάντια στους ίδιους τους συμπατριώτες του αποκαλώντας τους «*φυλή αφορισμένη, καταδικασμένη, δαιμονισμένη*». Δεν λείπουν βέβαια και οι προσβολές που σχετίζονται με «φυλετικά» χαρακτηριστικά. Για παράδειγμα ο κόντε Nottola επιπλήττει τον Εβραίο έμπορο με ένα ρατσιστικό, ειρωνικό λογοπαίγνιο, αποκαλώντας τον μάλιστα «*razza di becco*»

παραπέμποντας στη στερεοτυπική εικόνα του Εβραίου «με τη γαμψή μύτη». Τέλος, αφού οι Εβραίοι δέχονται ειρωνικά και προσβλητικά σχόλια, υφίστανται χτυπήματα, καθώς και την αρπαγή των εμπορευμάτων τους. Προφανώς ο Andreini καταγράφει συμπεριφορές όχι ασυνήθιστες στην κοινωνία της εποχής.

Αναφορά στις «συνήθειες» βιαιοπραγίες εντοπίζουμε και στο *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*. Με αφορμή το επεισόδιο της φυλάκισης του Isach γίνεται λόγος για τους προσηλακισμούς και τις ταπεινώσεις εις βάρος των Εβραίων. Ο φίλος του Isach, ο Polidoro, εκφράζει την ανησυχία του για την τύχη του, αναζητώντας τρόπους για να τον απελευθερώσει όσο το δυνατόν πιο γρήγορα, αφού γνωρίζει πολύ καλά ότι -λόγω της εβραϊκής του καταγωγής- θα αντιμετωπίσει περιστατικά βίας. Το γεγονός αυτό προβάλλεται ως δεδομένο και αναπόφευκτο, χωρίς να προκαλεί κανενός είδους έκπληξη. Μόλις οι συγκρατούμενοί του αντιλήφθηκαν πως είναι Εβραίος τον «υποδέχτηκαν» με σφυρίγματα, φωνές και γροθιές. Έπειτα από αυτήν την ταπεινωτική «τελετή», η συνέχεια ήταν εξίσου σκληρή, καθώς όχι μόνο του ανέθεταν πλήθος αγγαρειών -και μάλιστα τις πιο βρώμικες εργασίες- αλλά επίσης τον ανάγκασαν να υποστεί χονδροειδείς φάρσες.

Τα πιο διαδεδομένα και διαβόητα στερεότυπα -με καταγωγή από τον Μεσαίωνα- εντοπίζουμε και στην κωμωδία του Ariosto *Il negromante*. Η εικόνα του διωγμένου και ανέστιου Εβραίου Iachelino παραπέμπει στον θρύλο του «περιπλανώμενου Ιουδαίου», ο οποίος διαδόθηκε στη Δυτική και Βόρεια Ευρώπη. Υπάρχουν διαφοροποιήσεις του θρύλου από χώρα σε χώρα, αλλά φυσικά το κοινό σημείο είναι πως ο πρωταγωνιστής της ιστορίας παραμένει άξιος περιφρόνησης, αφού έχει δικαίως υποστεί την καταδίκη της μαρτυρικής αθανασίας και της αιώνιας περιπλάνησης. Αρκετά συχνά, με το στερεότυπο του «περιπλανώμενου Ιουδαίου», συσχετίζονται η μαύρη μαγεία και η νεκρομαντεία. Ο Ariosto το υιοθετεί, έστω και με τη μορφή ενός ψευδο-μάγου. Η απληστία του Εβραίου δεν έχει όρια, γι' αυτό και τα θύματά του



είναι αναρίθμητα· άντρες και γυναίκες, πλούσιοι και φτωχοί, προερχόμενοι από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Πρόκειται για την εικόνα ενός Εβραίου, η οποία συμφωνεί με την οπτική της Καθολικής Εκκλησίας και της Ιεράς Εξέτασης καθώς, πρόκειται για ένα άτομο που θέτει σε κίνδυνο την κοινωνική γαλήνη και τάξη. Η μορφή του Iachelino, παραπέμπει σαφέστατα στους μαράνος (*marranos*) οι οποίοι -παρά τη μεταστροφή τους στον Χριστιανισμό- στην ουσία παρέμεναν πιστοί στη θρησκεία των προγόνων τους, και έτσι ο Ariosto εισάγει στην ιταλική κουλτούρα το πρότυπο του μαράνο, το οποίο σταδιακά καθίσταται συνώνυμο της περιφρόνησης και της απάτης. Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός πως ο μάγος είναι Εβραίος, καθώς η μαγεία και οι Εβραίοι είναι στενά συνδεδεμένοι ήδη από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα, την περίοδο δηλαδή που αρχίζει η εμμονή με το κυνήγι των μαγισσών. Οι μάγισσες και οι Εβραίοι θεωρούνται όργανα του Σατανά και συνωμοτούν για να καταστρέψουν τον χριστιανικό κόσμο. Προφανής και απόλυτα «δικαιολογημένος» ο συνειρμός, η σύνδεση δηλαδή του Εβραίου που -έστω και μεταφορικά- θέλει να γδάρει και να καταβροχθίσει τα θύματά του, με τη συκοφαντία του αίματος, έναν από τους πιο διαδεδομένους ευρωπαϊκούς αντισημιτικούς μύθους του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης. Στην προκειμένη περίπτωση ο Ariosto παραπέμπει -έστω και έμμεσα- σε μία ιδιαίτερα αρνητική εικόνα του Εβραίου, βασισμένη σε ένα διαβόητο στερεότυπο.

Όσον αφορά τα έργα των οποίων το ιστορικό πλαίσιο είναι η γενοκτονία των Εβραίων στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι συγγραφείς τους σαφέστατα καταδικάζουν τις θηριωδίες αυτές εκφράζοντας άμεσα ή έμμεσα τον αποτροπιασμό τους για τα ναζιστικά εγκλήματα. Προφανέστατα μέσα από την τέχνη στοχεύουν στη διατήρηση της ιστορικής μνήμης και στην ευαισθητοποίηση των σύγχρονων θεατών, καθώς -όπως είναι φυσικό- ελάχιστοι από τους επιζήσαντες εκείνων των γεγονότων βρίσκονται πλέον εν ζωή. Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το *Binario morto (per la partenza)* στο

οποίο υπάρχει ένα σημαντικό δραματουργικό εύρημα, το οποίο αποτελεί και ένα χαρακτηριστικό δείγμα μεταθεάτρου: η παρέμβαση ενός Συγγραφέα στο φινάλε του έργου, ο οποίος από την πλατεία προσπαθεί να «εμποδίσει» τη σύλληψη του ηλικιωμένου Εβραίου. Αντιδρά έντονα, προκαλώντας και τη δική του σύλληψη. Είναι εξοργισμένος γιατί έτσι διακόπτουν τη ροή της αφήγησης του S., ακυρώνουν τη μαρτυρία του, επιβάλλοντάς του τη σιωπή. Με τη σύλληψη του S. λοιπόν δεν κινδυνεύει πλέον η «κοινή ησυχία», η οποία στο συγκεκριμένο πλαίσιο αποτελεί μάλλον μετωνυμία της Λήθης, της «ησυχίας» εκείνων ο οποίοι δεν θέλουν να γνωρίζουν, ίσως επειδή κρύβουν ένα ένοχο μυστικό: ίσως να σφετερίστηκαν περιουσίες εκτοπισμένων Εβραίων καταδίδοντάς τους ή απλώς πιστεύουν ότι το θέμα δεν τους αφορά.

Όσον αφορά τον Torelli και το έργο του *L' Israelita*, ο συγγραφέας - παρόλη την όχι ιδιαίτερα θετική παρουσίαση της εβραϊκής θρησκείας- μάλλον με συμπάθεια και θαυμασμό σκιαγραφεί την τόσο αντισυμβατική ηρωίδα του. Η πρωταγωνιστική μορφή του έργου του Torelli είναι μια γυναίκα η οποία φέρει το βάρος της κληρονομιάς και της παράδοσης του λαού της σε σχέση με την ιδέα της μητρότητας και θυμίζει τις σημαντικές βιβλικές ηρωίδες της Παλαιάς Διαθήκης. Εμπνέεται από εκείνες τις μητριαρχικές μορφές και ενεργεί με τόλμη και αποφασιστικότητα, ώστε να πραγματοποιήσει το όνειρό της να αποκτήσει ένα δικό της παιδί. Η συμπεριφορά της -προκλητική στα πλαίσια της κοινωνίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα- την καθιστά εντελώς διαφορετική από τις γυναίκες του κοινωνικού της περίγυρου, ιδίως τις Χριστιανές ο οποίες συχνά την αντιμετώπιζαν με ρατσιστική διάθεση.

Αλλά ακόμη και στα έργα των προηγούμενων εποχών, από τα οποία δεν απουσιάζουν ούτε τα αντισημιτικά στερεότυπα, ούτε η παγιωμένη στερεοτυπική εικόνα των Εβραίων, οι συγγραφείς τους αφήνουν να διαφανεί η συμπάθεια, η συμπόνια τους για τις διώξεις και τις διακρίσεις που υφίσταντο οι Εβραίοι της εποχής τους. Οι μελετητές εκφράζουν την άποψη

ότι πρόκειται για μια έμμεση διαμαρτυρία. Ως τέτοια, για παράδειγμα, ερμηνεύεται η στάση του Andreini στο *Lo Schiavetto*, στο οποίο ο συγγραφέας μέσα από τον γεμάτο πικρία μονόλογο του Εβραίου εμπόρου υψώνει φωνή διαμαρτυρίας ενάντια στην αδικία της δημιουργίας ενός γκέτο στη Μάντοβα. Ο προβληματισμός του συγγραφέα εκφράζεται μέσα στον μονόλογο αυτό, καθώς αναρωτιέται «ποιο είναι λοιπόν αυτό το αμάρτημά τους το οποίο παραμένει πάντοτε ασυγχώρητο, στερώντας τους προνόμια, τιμές, πατρίδα, βασίλειο, καθιστώντας τους μισητούς, περιφρονημένους, αλλά και θύματα διώξεων και εκτοπίσεων των από την πόλη και το κράτος;» Επισημαίνει μάλιστα το οξύμωρο: τις δικές τους Γραφές ακολουθούν οι Χριστιανοί οι οποίοι εντούτοις τους αντιμετωπίζουν με τόσο απάνθρωπη συμπεριφορά.

Παρόλο λοιπόν που οι Εβραίοι έμποροι σκιαγραφούνται ως καρικατούρες δεν είναι δύσκολο να διακρίνουμε ένα υπόστρωμα συμπάθειας στην οπτική του Andreini απέναντι στους Εβραίους συμπολίτες του. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη ότι πρόκειται για ένα έργο το οποίο έχει γραφεί μέσα στο κλίμα της Αντιμεταρρύθμισης που αναπόφευκτα επηρέασε και την ανεκτική πόλη της Μάντοβα, διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας -έστω και χωρίς εμφανή τόλμη- στρέφει την προσοχή του σε ένα τμήμα της κοινωνίας το οποίο ο ίδιος γνωρίζει καλά· πρόκειται για εκείνους τους οποίους η πλειοψηφία είτε απεχθάνεται, είτε τους αγνοεί επιδεικτικά.

Όσον αφορά τον Iachelino, στη κωμωδία *Il negromante*, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μάλλον με σχετική συμπάθεια σκιαγραφεί ο Ariosto τον πρωταγωνιστή του. Δεν μπορούν οι θεατές να μην του αναγνωρίσουν ικανότητες όπως η πειθώ, η ετοιμότητα, η οξυδέρκεια στην επίτευξη των -αναμφίβολα δόλιων- σχεδίων του. Εξάλλου πρόκειται για το πρόσωπο μέσω του οποίου ο Ariosto διακωμωδεί και καυτηριάζει την κοινωνία της εποχής του. Ένα άτομο που ανήκει στο περιθώριο της κοινωνίας -και μάλιστα «με τη διπλή ιδιότητα του Εβραίου και του εξόριστου»- επιδεικνύει αξιοθαύμαστη αυτοπεποίθηση, γνωρίζει σε βάθος την ανθρώπινη ψυχολογία και μπορεί με

αποτελεσματικό τρόπο να εξαπατά, να εκμεταλλεύεται και να γελοιοποιεί εκείνους που ανήκουν όχι μόνο στα εύπορα, αλλά και στα λιγότερο προνομιούχα κοινωνικά στρώματα. Παρόλα αυτά δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο Iachelino είναι Εβραίος και προφανώς δεν θα ήταν δυνατόν να του επιτραπεί κανενός είδους θρίαμβος, γι' αυτό και ο συγγραφέας ανατρέπει τη δραματουργική παράδοση σύμφωνα με την οποία οι πανούργοι ήρωες -όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στις κωμωδίες *La mandragola* και *La Calandria*- τελικά επιτυγχάνουν τον σκοπό τους. Παρόλο που δεν θα είναι εύκολο να αναγνωρίσουμε στον ποιητή σαφείς προθέσεις αντισημιτικού κηρύγματος, ο πανούργος και σκληρός Iachelino του, η «*volsaggia vecchia*», προφανώς αντικατοπτρίζει και διατηρεί ζωντανή στη μνήμη των θεατών τη στερεοτυπική αντισημιτική εικόνα που είχαν διαδώσει οι Καθολικοί ιεροκήρυκες. Εν κατακλείδι, ο Εβραίος είτε ως τοκογλύφος, είτε ως αγύρτης, εκμεταλλεύεται και εξαπατά τους Χριστιανούς, γι' αυτό και η τιμωρία του όχι μόνο δεν προκαλεί καμία έκπληξη, αλλά θεωρείται μάλλον αναμενόμενη.

Συχνά πολλές αντισημιτικές αιχμές προβάλλονται μέσα από τα λόγια των ίδιων των Εβραίων, προσδίδοντάς τους έτσι την απαραίτητη «εγκυρότητα». Ο Leon, ο έμπορος του Andreini «παραδέχεται» πως οι Εβραίοι είναι «φθονεροί» ενώ ο Iachelino υπερηφανεύεται για όλα αυτά τα στοιχεία τα οποία -σύμφωνα με τα παγιωμένα στερεότυπα- χαρακτηρίζουν και τους ομόθησκούς του: αλαζονεία, σκληρότητα, ροπή στην απάτη, φιλοχρηματία.

Το παλαιότερο από τα εξεταζόμενα ελληνικά θεατρικά έργα, ο *Βασιλικός* (1829/30) του Αντωνίου Μάτση, εντάσσεται στα πλαίσια του Επτανησιακού Θεάτρου. Πρόκειται όχι για λαϊκό, αλλά για λόγιο θέατρο διαποτισμένο από τις ιδέες του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού. Είναι γραμμένο σε πεζό λόγο, σε γλώσσα δημοτική και έχει δεχθεί έντονα την επίδραση των Ομιλιών. Ο συγγραφέας το χαρακτηρίζει ως «ιστορική μυθιστοριογραφία

δραματικώς παριστανομένη ή κωμωδία», ενώ οι μελετητές το θεωρούν είτε σοβαρή κωμωδία, είτε ιδεολογικό δράμα, πρόδρομο του θεάτρου ιδεών, αλλά και του ηθογραφικού δράματος του τέλους του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στον Βασιλικό ένας νέος από εύπορη οικογένεια, αλλά από «δεύτερο σπίτι» αφήνει έγκυο την κόρη του Ρονκάλα, ενός τοπικού αριστοκράτη γαιοκτήμονα. Για να προλάβει το σκάνδαλο τη ζητά σε γάμο, αλλά ο πατέρας της, αγνοώντας την εγκυμοσύνη της, αρνείται. Στο σπίτι προσκαλείται κρυφά μία Εβραία μαμή και «μάγισσα» για να διακόψει την ανεπιθύμητη κύηση. Όταν τελικά ο Ρονκάλας μαθαίνει την αλήθεια εξοργίζεται, επιτίθεται σε σύζυγο και κόρη, αλλά μετά την παρέμβαση του γιου του αναγκάζεται να αποδεχτεί την κατάσταση και να συναινεί στον γάμο. Το κωμικό -σχετιζόμενο με Εβραίους χαρακτήρες- στοιχείο στο έργο προκύπτει από την παρουσία της Εβραίας μαμής, της Ματζαρντό, της «Οβρίας», η οποία πηγαίνει στο σπίτι νύχτα με όλες τις προφυλάξεις για να κάνει τα ξόρκια της. Φλύαρη, αεικίνητη αποτελεί μία κωμική νότα. Βεβαίως ο συγγραφέας μέσω αυτής δεν διστάζει να καταδικάσει τη αντισημιτική συμπεριφορά του όχλου εις βάρος των Εβραίων του νησιού για τα έκτροπα που συνέβησαν το Πάσχα του 1712, με αφορμή την υπόθεση του «σταυρωμένου του παιδιού». Η γυναίκα συνεχώς επαναλαμβάνει την παράκληση για παρέμβαση του άρχοντα στον Πρεβεδούρο, ώστε να σταματήσουν οι διώξεις. Η επανάληψη παράγει μεν κωμικό αποτέλεσμα, αλλά ταυτόχρονα αναδεικνύει τη σοβαρότητα της κατάστασης που βίωναν καθημερινά οι Εβραίοι του νησιού.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν τα έργα της Μαρίας Μηχανίδου, τα οποία διακρίνονται για τον έντονο αντισημιτικό τους χαρακτήρα. Το θεατρικό της *Ο ψευδοϊερέυς Ιουδαίος* (1886) είναι ένα «πρωτότυπον δράμα εις πράξεις πέντε», διασκευή ενός παλαιότερου έργου της με τίτλο *Ο προδότης ιερέυς*. Στη νέα εκδοχή του έργου ο Ορθόδοξος προδότης ιερέας αντικαθίσταται από έναν Εβραίο, γεγονός το οποίο δηλώνει τη συντηρητική στροφή της συγγραφέα με το πέρασμα των χρόνων. Η υπόθεση εξελίσσεται

στα 1824 στη Νέα Έφεσο της Μικράς Ασίας· μια σειρά φόνων με θύματα Χριστιανούς αναστατώνουν την πόλη. Στο έργο υπάρχει ένας Εβραίος χαρακτήρας, ο Ιερώνυμος, οποίος προσποιείται τον Χριστιανό ιερέα. Τα υπόλοιπα πρόσωπα είναι ο διοικητής της περιφέρειας, Μουσταφά πασάς, ο γιος του Αλή Βέης, φανατικός Μουσουλμάνος, και δράστης των φόνων, ο Θεόδωρος, ένας Χριστιανός πρόκριτος, η σύζυγός του, η κόρη τους Αγλαΐα και ο αρραβωνιαστικός της Αλέξανδρος. Ο -ερωτευμένος με την Αγλαΐα- Αλή Βέης δολοφονεί τον μνηστήρα της και αντίζηλό του, της ομολογεί τα εγκλήματά του και πέφτει νεκρός από το χέρι της. Ο «ψευδοϊερέας» Ιερώνυμος κατά τη διάρκεια της εξομολόγησης, παγιδεύοντας την Αγλαΐα, μαθαίνει όλη την αλήθεια. Όταν εκείνος της αποκαλύπτει την ταυτότητά του και της εκμυστηρεύεται τον έρωτά του, η Αγλαΐα με φρίκη τον απορρίπτει, καθώς επαληθεύεται η απροσδιόριστα δυσάρεστη αίσθηση που ανέκαθεν της προκαλούσε η παρουσία του. Τότε εκείνος αποφασίζει να εκδικηθεί την προσβολή -και προσβλέποντας στη χρηματική αμοιβή που προσέφερε ο πασάς σε όποιον αποκάλυπτε τον δολοφόνο του γιου του- την καταδίδει. Στο φινάλε του έργου ύστερα από μια σειρά διαδοχικών φόνων, όλοι σχεδόν οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες του έργου είναι πλέον νεκροί. Εξαίρεση αποτελεί ο Εβραίος οποίος, διωκόμενος από το πλήθος, έχοντας μαζί του τα αργύρια της προδοσίας του καταφύγει στο δάσος. Το τέλος του είναι φρικτό, όπως αρμόζει σε έναν προδότη: κατασπαράσσεται από τα άγρια θηρία.

Και αν στο προηγούμενο έργο της Μηχανίδου έχουμε έναν Εβραίο αρνητικό χαρακτήρα, στην *Ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις* (1891) το σύνολο του εβραϊκού λαού κατηγορείται για εγκληματικές πράξεις κατά των Χριστιανών. Η έκδοση περιλαμβάνει δύο τεύχη· στο πρώτο, σε κείμενο -με τίτλο «προεισαγωγή»- η συγγραφέας παραθέτει «επιχειρήματα» με τα οποία υποστηρίζει ότι οι ανθρωποθυσίες για τις οποίες κατηγορούνται οι Εβραίοι δεν είναι φήμη, αλλά πραγματικό γεγονός, όπως εξάλλου και η «εβραϊκή

φιλοδοξία» για παγκόσμια κυριαρχία. Το έργο -το οποίο περιλαμβάνεται στο δεύτερο τεύχος της έκδοσης- χαρακτηρίζεται ως «δράμα απολήγον εις κωμωδίαν». Η υπόθεση εξελίσσεται στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου τον Απρίλιο του 1880 και αφορά την «απαγωγή» και «δολοφονία», δηλαδή την «θυσία» του μικρού Μιχαήλ Πουλιάδη, με σκοπό τη χρήση του αίματός του για την παρασκευή των αζύμων του εβραϊκού Πάσχα. Η μητέρα και οι φίλοι της οικογένειας μάταια ελπίζουν σε δικαίωση και τιμωρία των ενόχων, καθώς ο ραβίνος και οι πλούσιοι Εβραίοι έχουν καταφέρει να δωροδοκήσουν τις τοπικές Αρχές, τους ιατροδικαστές, και τους δημοσιογράφους. Ο χαρακτηρισμός «κωμωδία» συνδέεται με το φινάλε του έργου και αναφέρεται στο «ελληνοεβραϊκόν συμπόσιον», στο οποίο είναι προσκεκλημένοι εκείνοι που χρηματίστηκαν για να καλύψουν το «έγκλημα της ανθρωποθυσίας». Ο Ραβίνος παρασημοφορεί τους προστάτες των «αδικουμένων Ισραηλιτών», και στη συνέχεια «σύρων τον χορόν άδει άσμα εβραϊκόν, ποιών διάφορα ειρωνικά αστεία», γελοιοποιώντας έτσι τους παρευρισκόμενους που επαναλαμβάνουν τους στίχους του τραγουδιού ακόμα και όταν είναι ιδιαίτερα προσβλητικοί για αυτούς.

Ο Ξενόπουλος με τη *Ραχήλ* (1909) -θεατρικό έργο το οποίο τριάντα περίπου χρόνια αργότερα θα λάβει τη μορφή μυθιστορήματος με τίτλο *Μεγάλη περιπέτεια*- μας δίνει ένα ρομαντικό δράμα η υπόθεση του οποίου «στηρίζεται σ' έν' απλό θρύλο, το πλαίσιό του όμως είναι ιστορικό, [...] τα εν Ζακύνθω συμβάντα κατά την Μεγάλην Παρασκευήν, εν Ζακύνθω, 1892». Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από την ερωτική σχέση ενός Χριστιανού και μιας πλούσιας Εβραίας, κόρη τραπεζίτη, η οποία κατοικεί με τον πατέρα και τα αδέρφια της έξω από τα όρια του γκέτο. Η δραματική ιστορία αγάπης ανάμεσα στους δύο νέους αποτελεί τον βασικό πυρήνα του έργου. Η σχέση τους δοκιμάζεται από τα τραγικά γεγονότα που συμβαίνουν στο νησί: προπηλακισμοί και βιαιοπραγίες κατά των Εβραίων με αφορμή τη δολοφονία ενός κοριτσιού στην Κέρκυρα. Παρόλο που το θύμα είναι η κόρη

μιας φτωχής εβραϊκής οικογένειας, διαδίδεται η φήμη ότι πρόκειται για Χριστιανή, οπότε είναι αναπόφευκτη η σύνδεση του γεγονότος με την κατηγορία της «τελετουργικής θυσίας». Τραγική κατάληξη ο ακούσιος φόνος της Ραχήλ από το χέρι του αδελφού της, Δαβίδ. Ο θάνατός της είναι το αποκορύφωμα του ρομαντικού δράματος.

Η *Ζακυνθινή Σερενάτα* (1938) του Διονυσίου Ρώμα είναι ένα έμμετρο ρομαντικό δράμα, στα πρότυπα του *Χάση* του Δημητρίου Γουζέλη. Ο συγγραφέας έχει επίσης δανειστεί ορισμένα πολύ αγαπητά μοτίβα από διάσημες όπερες όπως η *Τραβιάτα*, ο *Ριγκολέττο*, και η *La Bohème*. Ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας, ο Γιάννης Τσακασιάνος, είναι υπαρκτό πρόσωπο: ποιητής, κουρέας, κανταδόρος, ξενοδόχος, «Δον Ζουάν», μπρεσσάριος, εκδότης περιοδικού. Τα χρέη του και ο έρωτάς του για την Έμμα, μια νεαρή Εβραία από το γκέτο αποτελούν τον βασικό άξονα της υπόθεσης. Η Έμμα και ένας τοκογλύφος, ο Μπολής, είναι οι μόνοι Εβραίοι ανάμεσα στα πρόσωπα του έργου. Υπάρχουν όμως αναφορές -και μάλιστα όχι ιδιαίτερα κολακευτικές- για τον ραβίνο του νησιού. Ταυτόχρονα δίνεται και μια εικόνα της -όχι και τόσο εύκολης καθημερινότητας- στο γκέτο. Το ζευγάρι σμίγει ερωτικά, η νεαρή Εβραία εγκαταλείπει το γκέτο και συζεί με τον αγαπημένο της. Καταλύτης στην υπόθεση η σύντομη εμφάνιση μιας ιταλίδας πριμαντόνας· για χάρη της αφενός ξεσπάει έχθρα ανάμεσα στους ντόπιους κόντηδες και τον Τσακασιάνο, και αφετέρου ο κουρέας φλερτάρει μαζί της. Η Έμμα το αντιλαμβάνεται και τον εγκαταλείπει. Στην απόφασή της αυτή έπαιξε ρόλο και η πίεση που άσκησε ο τοκογλύφος στον καταχρεωμένο κουρέα: παροχή διευκόλυνσης για αποπληρωμή των χρεών του με τον όρο η κοπέλα επιστρέψει στο γκέτο. Όμως δεν είναι αυτή η πιο δυνατή απόδειξη της αγάπης της, αλλά το γεγονός ότι αποφασίζει να πεθάνει για χάρη του. Όταν μαθαίνει πως στη διάρκεια του Καρναβαλιού οι κόντηδες έχουν αποφασίσει να τον σκοτώσουν, κρυφά εκείνη υιοθετεί τη δική του μεταμφίεση και τραυματίζεται θανάσιμα. Ακολουθεί ένας



δραματικός αποχαιρετισμός ανάμεσα στην ετοιμοθάνατη Έμμα και στον Τσακασιάνο που πρέπει να φύγει γιατί διορίστηκε τελώνης στο Ναύπλιο!

Ο Καζανόβας στην Κέρκυρα (1958), επίσης του Διονυσίου Ρώμα, είναι μια κωμωδία στην οποία ο συγγραφέας προσπαθεί να συμπεριλάβει σε μια ενιαία σύνθεση το *Rococo*. Ο Ρώμας αντλεί το υλικό του από τα *Απομνημονεύματα* του Καζανόβα, αλλά το έργο στερείται πραγματικής υπόθεσης, καθώς ο συγγραφέας είχε την πρόθεση να δημιουργήσει, όχι τόσο ένα θεατρικό έργο, αλλά ένα σκηνικό παιχνίδι, μια συμβολική και απόλυτα στυλιζαρισμένη κωμωδία, στην οποία κυριαρχούν οι ερωτικές περιπέτειες, οι ίντριγκες, οι ανατροπές και οι μεταμφιέσεις. Φιλοδοξία του Ρώμα ήταν ένα έργο το οποίο θα παραπέμπει στον Γκολντόνι και στην *Commedia dell' Arte*. Τον Καζανόβα πλαισιώνουν οι γυναίκες που τον διεκδικούν, ο Βενετός Προβλεπτής, αξιωματούχοι, ευγενείς, πρόσωπα που ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, και τέλος, τα μέλη ενός θιάσου της *Commedia dell' Arte*. Όσον αφορά Εβραίους χαρακτήρες, στο έργο υπάρχει μόνο ο συνήθης τοκογλύφος, ο Μεσσέρ Σαμουλής, ρόλος με περιορισμένη σκηνική παρουσία, αλλά με συμπεριφορά στερεοτυπικά «εβραϊκή».

Το δραματικό μονόπρακτο *Η οδός* (1949) του Ιάκωβου Καμπανέλλη, αποτελεί τη δραματοποιημένη μορφή του κεφαλαίου με τίτλο «Ο Θεός στην ξεχωριστή παράγκα...» από το Μαουτχάουζεν. Στην παράγκα των ασθενών που υπέφεραν από λοιμώδη νοσήματα αναζητά καταφύγιο ο μοναδικός Εβραίος του έργου, κρατούμενος ο οποίος έχει δραπετεύσει από το λατομείο γρανίτη. Τον υποδέχονται με δυσπιστία και εχθρότητα. Ο Εβραίος είναι υγιής και δυνατός, ενώ οι υπόλοιποι βρίσκονται σε φρικτή κατάσταση, γι' αυτό τους ζητά να τον δέσουν για να τους αποδείξει ότι είναι ακίνδυνος και δεν έχουν λόγο να τον φοβούνται. Προσπαθώντας να τους πείσει παρουσιάζει την εμφάνισή του εκεί ως ένα σημάδι σταλμένο από τον Θεό. Προβάλλει τον εαυτό σαν ένα είδος Μεσσία, ο οποίος ήρθε σε εκείνη την άθλια παράγκα για να τους προσφέρει παρηγοριά και για να τους βοηθήσει

να ξαναβρούν την πίστη τους. Κερδίζει την εμπιστοσύνη τους και τους παρασύρει σε μια κοινή δοξολογία και εξύμνηση του Θεού. Όμως οι φρουροί πλησιάζουν, σε λίγο θα τον ανακαλύψουν, και εκείνος -αφήνοντας την παράγκα για να παραδοθεί- εξαπολύει ένα δριμύ «κατηγορώ» εις βάρος του Θεού που εγκατέλειψε τον άνθρωπο σε μια τέτοια επίγεια Κόλαση.

Οι εμπειρίες του Ιάκωβου Καμπανέλλη από την αιχμαλωσία αποτελούν το υλικό ενός ακόμη δραματικού θεατρικού κειμένου με τίτλο *Ο κρυφός ήλιος* (1949/1950-1951). Στο έργο δεν υπάρχουν Εβραίοι χαρακτήρες εκτός από μια μόνο έμμεση αναφορά σε κάποιον Εβραίο κρατούμενο ο οποίος -προφανώς ως τιμωρία- έχει στερηθεί το συσσίτιο ήδη για τρεις ολόκληρες μέρες, χωρίς όμως να δίνεται κάποια επιπλέον πληροφορία για το γεγονός. Η υπόθεση αφορά τη δραπέτευση τριών κρατουμένων από το κελί τους, τις ανακρίσεις, αλλά και τα βασανιστήρια που υφίστανται οι συγκρατούμενοί τους για να αποκαλύψουν τα όσα γνωρίζουν σχετικά με την απόδραση. Στο έργο εντοπίζουμε αρκετά από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη φρικτή πραγματικότητα ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης· ο συγγραφέας δεν δίνει το βάρος τόσο στο ζήτημα «ποιος είναι εκείνος που μίλησε στην ανάκριση;», αλλά εστιάζει την προσοχή του στο πώς λειτουργούν οι άνθρωποι όταν δοκιμάζονται τα όρια και τις αντοχές τους.

Η υπόθεση του ιστορικού δράματος του Άγγελου Τερζάκη *Νύχτα στη Μεσόγειο* (1957) σχετίζεται με την προσπάθεια της Βενετίας να ολοκληρώσει πλήρως την κατάκτηση των περιοχών που θα εξασφάλιζαν τις εμπορικές της δραστηριότητες και τα οικονομικά της συμφέροντα στην Ανατολική Μεσόγειο. Στόχος των Βενετών είναι η πόλη του Ναυπλίου, την οποία διοικεί η Μαρία ντ' Ανγκιέν, η τελευταία απόγονος των Φράγκων κατακτητών. Η ερωτική πολιορκία ενός Βενετού ευγενούς ως μέσο για την εξυπηρέτηση των στόχων της Γαληνοτάτης, η οργάνωση μια ψεύτικης εξέγερσης σε συνεργασία με έναν ντόπιο έμπορο (στον οποίο χρωστάει ένα μεγάλο χρηματικό ποσό η Μαρία), και η αποτυχία της εξέγερσης χάρη στην

παρέμβαση του γιου του εμπόρου, ο οποίος είναι κρυφά ερωτευμένος με την αρχόντισσα, αποτελούν τα διαδοχικά στάδια της δράσης. Στο φινάλε η Μαρία ντ' Ανγκιέν της εγκαταλείπει την πόλη, παραδίδοντάς τη στη Βενετία. Όσον αφορά Εβραίους χαρακτήρες, στο έργο υπάρχει ένας - δευτερεύων όμως ως ρόλος- Εβραίος έμπορος ο οποίος δραστηριοποιείται στην πόλη του Ναυπλίου μαζί με Γενουάτες, Βενετούς, Ισπανούς, Σαρακηνούς εμπόρους, δημιουργώντας έτσι ένα πολύχρωμο μωσαϊκό και δίνοντας μια αίσθηση κοσμοπολιτισμού.

Το θεατρικό έργο *Οικογένεια Σιμαντώβ* (2018) του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου Σαμαρτζή αναπαριστά στη σκηνή μια απολύτως πραγματική ιστορία. Το έργο γράφτηκε για να τιμηθεί η μνήμη της Βελγίδας μουσικού Ματθίλδης Βασενχόφεν, η οποία τιμήθηκε ως Δίκαια των Εθνών, επειδή στη διάρκεια της Κατοχής έκρυψε τη νεαρή Εβραία Μιμικά Σιμαντώβ, η οικογένεια της οποίας είχε καταφύγει από τις Σέρρες στην Αθήνα. Το έργο διηγείται τις περιπέτειες των μελών της οικογένειας, τις προσπάθειές τους να κρυφτούν και την αγωνία τους, όσο οι ναζί διώκτες τους σφίγγουν γύρω τους τον κλοιό. Οι Εβραίοι χαρακτήρες πλαισιώνονται κυρίως από τους ανθρώπους που τους βοήθησαν.

Από τα ελληνικά έργα, μόνο εκείνα της Μαρίας Μηχανίδου περιέχουν στον τίτλο τους τις λέξεις «Ιουδαίος-οι», οι οποίες βέβαια χρησιμοποιούνται με αρνητική χροιά, καθώς συνοδεύονται από τις λέξεις «ψευδοϊερέυς» και «ανθρωποθυσία». Προφανώς ήδη μέσω των τίτλων δηλώνεται με σαφήνεια η ιδιαίτερα αρνητική στάση της συγγραφέα απέναντι στους Εβραίους.

Ένα μόνο εβραϊκό όνομα, αυτό της Ραχήλ, αποτελεί τον τίτλο του ομώνυμου θεατρικού έργου του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Πρόκειται για επιλογή η οποία δικαιολογείται από το γεγονός πως το έργο γράφτηκε για μία μεγάλη ηθοποιό της εποχής, την Κυβέλη, και συνεπώς είναι φυσικό ο πρωταγωνιστικός γυναικείος χαρακτήρας να κυριαρχεί στον τίτλο.

Το επώνυμο Σιμαντώβ στον τίτλο του έργου του Φοίβου Σαμαρτζή προβάλλει το όνομα μιας ιδιαίτερα σημαντικής -και όχι μόνο για τους Εβραίους των Σερρών- οικογένειας. Κατ' επέκταση ο τίτλος εστιάζει στα θύματα των ναζιστικών διώξεων και γι' αυτό ο συγγραφέας δεν επιλέγει το όνομα της Ματθίλδης Βασενχόφεν, η οποία αποτελεί το πρόσωπο προς τιμήν της οποίας γράφτηκε το έργο.

Τα ελληνικά θεατρικά έργα έχουν -λίγο ως πολύ- ιστορικό υπόβαθρο. Η οικογένεια Σιμαντώβ αναφερόμενη σε γεγονότα που συνδέονται με τη ναζιστική Κατοχή και το Ολοκαύτωμα αναπαριστά μία απολύτως πραγματική ιστορία με ελάχιστες παρεμβάσεις/αποκλίσεις για δραματουργικούς λόγους. Η επιβολή περιοριστικών μέτρων εις βάρος των Εβραίων, η καταδίωξη, η προσπάθεια μιας εβραϊκής οικογένειας να κρυφτεί, η προσφορά βοήθειας από Έλληνες Χριστιανούς, η συνεχής αλλαγή κατοικίας, η διασπορά των μελών της οικογένειας, η επανένωση μετά τον Πόλεμο (δυστυχώς η εξαίρεση και όχι ο κανόνας) αποτελούν τα στοιχεία εκείνα τα οποία παραπέμπουν σε καταστάσεις που έζησαν και άλλες οικογένειες Εβραίων στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Τα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη αντλούν το περιεχόμενό τους από τις μνήμες και τα βιώματα των στρατοπέδων συγκέντρωσης. Η Οδός βασίζεται σε ένα πραγματικό περιστατικό από το στρατόπεδο του Μάουτχάουζεν, ενώ η δράση στον *Κρυφό ήλιο*, αναφέρεται στην απόδραση ενός κρατουμένου και τις συνέπειές της. Αναπαριστά δηλαδή καταστάσεις οικείες σε πολλά στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Στη *Ραχήλ* ο Ξενόπουλος -βασιζόμενος στο βιβλίο του Καρρέρ- αναφέρεται με αρκετές λεπτομέρειες, στα αντισημιτικά γεγονότα της Κέρκυρας του 1891 και την επέκταση των βιαιοτήτων στη Ζάκυνθο. Μάλιστα αρκετές επισημάνσεις με την ένδειξη "ιστορικών" συνοδεύουν το έργο του, δηλώνοντας έτσι πως το υλικό του προέρχεται κατευθείαν από τις πηγές. Δεν παραλείπει επίσης να κάνει αναδρομή στο παρελθόν και να αναφερθεί

σε παλαιότερα αντισημιτικά έκτροπα όπως το «μπούρδο των Εβραίων» και το γεγονός του «σταυρωμένου παιδιού».

Το τελευταίο γεγονός αποτελεί επίσης το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η υπόθεση στον Βασιλικό. Ενώ η οικογένεια Ρονκάλα ζει το δικό της δράμα με την εγκυμοσύνη της κόρης, οι Εβραίοι του νησιού υποφέρουν, καθώς διώκονται, επειδή κατηγορούνται για τελετουργικό φόνο με θύμα ένα μικρό παιδί.

Ένα παρόμοιο περιστατικό, το οποίο συνέβη στην ελληνική παροικία της Αλεξάνδρειας στην Αίγυπτο, αποτελεί την αφορμή για την *Ανθρωποθυσία* της Μαρίας Μηχανίδου. Σκοπός της συγγραφέα είναι να ενημερώσει το αναγνωστικό κοινό και να κρούσει τον κώδωνα του κινδύνου σχετικά με την «εβραϊκή απειλή». Στον *Ψευδοϊερέα Ιουδαίο* η υπόθεση δεν σχετίζεται με κάποιο συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός, απλώς, η Μηχανίδου εντάσσοντας τη δράση σε ένα πλαίσιο στο οποίο συνυπάρχουν Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι, έχει την ευκαιρία να παρουσιάσει έναν αχρείο και άξιο περιφρόνησης άνθρωπο, εβραϊκής προφανώς καταγωγής.

Στον Τερζάκη το ιστορικό πλαίσιο αποτελεί η φραγκοκρατούμενη Πελοπόννησος, αλλά παρά την αναφορά σε υπαρκτά πρόσωπα, ο συγγραφέας δεν παραμένει απολύτως πιστός στα πραγματικά γεγονότα.

Τα δύο έργα του Διονύσιου Ρώμα δεν αναφέρονται μεν σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, αλλά ο συγγραφέας εμπνέεται από δύο υπαρκτά πρόσωπα. Από την ενδιαφέρουσα και πολυσχιδή προσωπικότητα του Γιάννη Τσακασιάνου και βέβαια από τον Καζανόβα την περίοδο της διαμονής του στην Κέρκυρα.

Όσον αφορά τις γυναικείες μορφές των έργων, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μόνο η Ραχήλ του Ξενόπουλου πρωταγωνιστεί απόλυτα στο έργο, αποτελώντας το πρόσωπο κλειδί, το σημείο αναφοράς γύρω από το οποίο κινούνται οι υπόλοιποι χαρακτήρες. Είναι εκείνη που υφίσταται με τον τραγικότερο τρόπο τις συνέπειες των γεγονότων.

Η Έμμα στη *Ζακυνθινή σερενάτα* όχι απλώς συμπρωταγωνιστεί, αφού αποτελεί το έτερον ήμισυ του κουρέα στη ζωή του οποίου βασίζεται η υπόθεση, αλλά σε σύγκριση με τα υπόλοιπα πρόσωπα, που μοιάζουν ατελή και μονοδιάστατα, εκείνη σκιαγραφείται ως χαρακτήρας περισσότερο ολοκληρωμένη και με μεγαλύτερο βάθος.

Στον *Βασιλικό* ο ρόλος της Οβρίας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί, παρόλο που δεν εμφανίζεται παρά μόνο σε μία Σκηνή, η παρουσία της μένει ανεξίτηλη στη μνήμη του θεατή της παράστασης ή του αναγνώστη του έργου. Η Σκηνή με την Οβρία εξυπηρετεί την πρόθεση του συγγραφέα να καταδικάσει -έμμεσα και συγκεκριμένα- τη στέρηση των δικαιωμάτων της Εβραϊκής Κοινότητας στη δική του εποχή, από τους Άγγλους· αν λοιπόν η μαμή που γνωρίζει από βότανα και ξόρκια ήταν κάποια Χριστιανή της Ζακύνθου, ο Μάτεσης δεν θα είχε τη δυνατότητα να αφηγηθεί τα αντισημιτικά έκτροπα του παρελθόντος και συνεπώς να στηλιτεύσει τα κακώς κείμενα του καιρού του. Ο συγγραφέας παραθέτει την πραγματική διάσταση των γεγονότων: κακοποιοί εκμεταλλευόμενοι την αφέλεια και τον θρησκευτικό αντισημιτισμό του πλήθους χρησιμοποίησαν το τραγικό ατύχημα του παιδιού ως αφορμή για να λεηλατήσουν το γκέτο.

Στα ελληνικά έργα δεν έχουμε "αόρατους" Εβραίους, οι οποίοι λειτουργούν ως καταλύτες στην υπόθεση, όπως για παράδειγμα στα έργα *L' Ebreo* του Gianni Clementi και *La valigia dei destini incrociati* του Alessandro Izzi.

Επίσης στα περισσότερα από αυτά τα θεατρικά δεν υπάρχουν παραπάνω από ένας ή δύο ρόλοι Εβραίων. Έχουμε βέβαια κάποια στοιχεία για την οικογενειακή ζωή εντός ή εκτός εβραϊκών συνοικιών, αλλά οι μόνες οικογένειες οι οποίες εμφανίζονται πλήρεις -ή σχεδόν- είναι εκείνη της Ραχήλ Τεντέσκου και φυσικά οι Σιμαντώβ.

Η Ματζαρντό, με αφορμή τις διώξεις που υφίστανται οι Εβραίοι στο γκέτο, αναφέρεται μεν στην οικογένειά της και συγκεκριμένα στο γιο της, όμως δεν εμφανίζονται άλλα μέλη της επί σκηνής.

Για την Έμμα της Ζακυνθικής σερενάτας δεν δίνεται κάποια πληροφορία για το αν έχει συγγενείς, καθώς εκείνοι οι οποίοι αντιδρούν στην πράξη της -να εγκαταλείψει το γκέτο για χάρη του αγαπημένου της- είναι ο ραβίνος και ο τοκογλύφος Μπολής και όχι κάποιο μέλος της οικογένειάς της ή έστω κάποιος στενός συγγενής της.

Υπάρχουν βέβαια και μεμονωμένοι Εβραίοι χαρακτήρες όπως για παράδειγμα ο έμπορος στη *Νύχτα στη Μεσόγειο*, ο τοκογλύφος στον *Καζανόβα στην Κέρκυρα*, αλλά στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για χαρακτήρες μονοδιάστατους, οι οποίοι παρουσιάζονται μόνο με την επαγγελματική τους ιδιότητα.

Ένας επίσης μόνος Εβραίος, αποκομμένος από τους ομόθρησκούς του, είναι ο Πέμπτος στην *Οδό του Καμπανέλλη*. Σε αντίθεση, όμως, με τους δυο προηγούμενους όχι μόνο αποτελεί ρόλο με μεγαλύτερο βάθος, αλλά η προσωπική του ιστορία αποτελεί τον βασικό άξονα της υπόθεσης.

Ιδιαίτερη περίπτωση βέβαια αποτελεί ο Ιερώνυμος της Μαρίας Μηχανίδου, ο ανέστιος, απατεώνας ιερέας, ο οποίος θυμίζει σε αρκετά σημεία τον *Negromante* του Ariosto, και κατ' επέκταση αποτελεί έμμεση αναφορά στον θρύλο του «περιπλανώμενου Ιουδαίου».

Στην *Οικογένεια Σιμαντώβ* εντοπίζουμε τους μοναδικούς ρόλους παιδιών, τη Μιμικά (Ταμάρα) και τον αδερφό της, Αλβέρτο.

Όσον αφορά τα φυσιognωμικά χαρακτηριστικά των Εβραίων -στον Ξενόπουλο για παράδειγμα- εμφανίζονται οι «τυπικά» Εβραίοι: ο Δαβίδ Τεντέσκος, «μελαχρινός, με γενάκι, τύπος Εβραίου» ή ο πατέρας του ο οποίος θυμίζει σεβάσμια μορφή της Παλαιάς Διαθήκης, «ωραίος γέρος, με νεανικόν σώμα, με άφθονα μαλλιά και με μεγάλην λευκήν γενειάδα». Αντιθέτως, ο Αλέξανδρος, ο μικρότερος αδελφός, διαφέροντας από τους υπόλοιπους ως προς την εξωτερική εμφάνιση -«ανοικτής φυσιognωμίας [...] Ξανθό μουστακάκι»- υπογραμμίζει την «εβραϊκότητα» των υπολοίπων. Τη διαφοροποίηση αυτή υπογραμμίζει και το μη εβραϊκό του όνομα.

Δεν λείπουν βέβαια και οι -μεταξύ τους αντίθετες και ακραίες στερεοτυπικές- απεικονίσεις: της νεαρής όμορφης Εβραιοπούλας και του άσχημου Εβραίου (κυρίως τοκογλύφου) με την άθλια εμφάνιση. Όμορφη και γοητευτική με τα στερεοτυπικά και απολύτως «αναγνωρίσιμα» χαρακτηριστικά της «φυλής» της είναι η «μελαχρινή, ωραιότητα», και αριστοκρατικής εμφάνισης Ραχήλ, αλλά και η εξίσου όμορφη, η «πεντάμορφη σαν άγαλμα» Έμμα, η νεαρή λαϊκής καταγωγής, φτωχή Εβραία.

Σε μια θλιβερή απόπειρα διακωμώδησης -όσον αφορά τα χαρακτηριστικά του τοκογλύφου Μπολή- ο Ρώμας, ακολουθώντας άκριτα την εικονογραφική ευρωπαϊκή αντισημιτική παράδοση, αναπαράγει πλήρως τα σχετικά στερεότυπα. Τον περιγράφει ως «κλασικό κεφάλι Εβραίου, μίζερο, με γαμψή μύτη και γενάκι». Ο τοκογλύφος του Ρώμα ταυτίζεται με την αναγνωρίσιμη εικόνα που έχει επικρατήσει ήδη από την εποχή του Μεσαίωνα!

Ένα μοτίβο που συναντούμε σε περισσότερα από ένα έργα είναι η ερωτική σχέση ανάμεσα σε έναν Χριστιανό και μια Εβραία. Συνήθως πρόκειται για σχέση με τραγική κατάληξη. Η Ραχήλ πέφτει νεκρή στην προσπάθειά της να σώσει τον αγαπημένο της από τη μανία του αδελφού της. Θανάσιμα τραυματισμένη και η νεαρή Έμμα, καθώς παίρνει τη θέση του εραστή της όταν μαθαίνει ότι του έχουν στήσει ενέδρα.

Αυτό το οποίο μας εντυπωσιάζει σε αυτές τις σχέσεις είναι ένα κοινό μοτίβο: ο άντρας είναι συνήθως Χριστιανός και η γυναίκα Εβραία, ενώ το αντίστροφο είναι εξαιρετικά σπάνιο, γιατί προφανώς μία τέτοια σχέση θα έμοιαζε ανάρμοστη, καθώς μάλλον θεωρείτο απαράδεκτο ένας Εβραίος να «σηκώσει τα μάτια του» πάνω σε μια Χριστιανή. Πολύ περισσότερο, αν αναλογιστούμε ότι σε μία ανδροκρατούμενη κοινωνία η γυναίκα θα ήταν υποχρεωμένη να ακολουθήσει τη θρησκεία του άντρα της, η μεταστροφή μιας Χριστιανής στην εβραϊκή θρησκεία σίγουρα δεν θα ήταν καταδικαστέα. Ας ληφθεί υπόψη ότι τα τραγούδια που εξέφραζαν τον έρωτα για μια νεαρή



Εβραία αναφερόταν στην προοπτική ενός γάμου, ύστερα βέβαια από το βάπτισμά της. Ακόμη και η Ραχήλ βαπτίζεται τελικά «στα δάκρυνά της», καθώς ο έρωτάς της είναι πιο δυνατός από την πίστη της στην εβραϊκή θρησκεία και παράδοση. Η μόνη περίπτωση στην οποία ένας Εβραίος πολιορκεί ερωτικά μία Χριστιανή είναι εκείνη του Ιερώνυμου και της Αγλαΐας στον *Ψευδοϊερέα Ιουδαίο*. Εκείνη φυσικά δεν δέχεται την πρότασή του και τον ρωτά πώς τόλμησε να της προσφέρει την «*μιαράν χείραν*» του.

Οι Εβραίοι χαρακτήρες των έργων διαφέρουν μεταξύ τους ως προς το επάγγελμα και κατ' επέκταση ως προς την οικονομική τους κατάσταση. Οι επαγγελματικές τους δραστηριότητες αφορούν συνήθως το εμπόριο, το χρηματοπιστωτικό σύστημα και την τοκογλυφία, την ενασχόληση με τη μαγεία και την ιατρική, αλλά και «ταπεινά» χειρωνακτικά επαγγέλματα. Στη *Νύχτα στη Μεσόγειο* υπάρχει μεν ένας Εβραίος έμπορος, ο ρόλος του όμως είναι συμπληρωματικός και δεν ασκεί καμία επίδραση στην εξέλιξη της υπόθεσης. Παρουσιάζεται ως ένα σύντομο και μεμονωμένο περιστατικό και δεν λαμβάνει την εκτεταμένη μορφή ενός ιντερμέδιου όπως η Σκηνή με τους εμπόρους του Gian Battista Andreini. Προφανώς ο Ιταλός συγγραφέας αφηγείται ένα περιστατικό εμπνευσμένο από την πραγματικότητα της εποχής του, ενώ ο Τερζάκης χρησιμοποιεί απλώς ένα διαδεδομένο λογοτεχνικό μοτίβο, αυτό του Εβραίου εμπόρου.

Στην Οδό ο Πέμπτος αποτελεί τη θεατρική εκδοχή του πλούσιου έμπορου γουναρικών από τη Βιέννη, ο οποίος πρωταγωνιστεί στο κεφάλαιο «Ο Θεός στην ξεχωριστή παράγκα...» από το *Μαουτχάουζεν*.

Έμπορος ήταν και ο Ιωσήφ Σιμαντώβ ο οποίος διατηρούσε επιχείρηση ξυλείας στις Σέρρες πριν από τον Πόλεμο. Πρόκειται για μια αρκετά εύπορη οικογένεια, με ικανοποιητικό επίπεδο διαβίωσης. Η σύζυγός του, Νταΐζη Σιμαντώβ είναι μια γυναίκα καλλιεργημένη και γλωσσομαθής.

Η Οβρία δεν είναι μόνο πρακτική μαμή, αλλά γνωρίζει από φυλαχτά και ξόρκια· υποστηρίζει μάλιστα ότι οι γνώσεις της βασίζονται σε μία πανάρχαια παράδοση.

Ο ραβίνος στη *Ζακυνθινή Σερενάτα* εκτός από τα ιερατικά του καθήκοντα ασκεί επίσης το επάγγελμα του πρακτικού κτηνιάτρου.

Στα έργα του Διονύσιου Ρώμα υπάρχουν οι «συνήθεις» τοκογλύφοι οι οποίοι περιγράφονται με μελανά χρώματα, όσον αφορά τις πρακτικές δανεισμού που ακολουθούν, αλλά και την ηθική τους.

Στον Ξενόπουλο ο πλούσιος τραπεζίτης Σαμουήλ Τεντέσκος διαφέρει σαφώς από την κατηγορία των τοκογλύφων, καθώς δανείζει χρήματα με τον τόκο που ορίζει ο νόμος.

Η Έμμα υφαίνει για να ζήσει, ενώ οι δύο νεαροί Εβραίοι, Μανασής και Αβραμής εργάζονται ως υπηρέτες στο πατρικό της Ραχήλ.

Τα έργα στα οποία η δράση εκτυλίσσεται έξω από τα όρια του ελλαδικού χώρου, είναι τα δύο θεατρικά του Καμπανέλλη, καθώς οι πρωταγωνιστές είναι κρατούμενοι στα στρατόπεδα του Μαουτχάουζεν και του Inzersdorf. Στον Ξενόπουλο, στον Μάτση και στον Ρώμα η δράση λαμβάνει χώρα στα Επτάνησα· για αυτό θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι τα έργα αυτά έχουν και ηθογραφικό χαρακτήρα. Όσον αφορά τα έργα της Μηχανίδου μπορεί μεν ο χώρος της δράσης να είναι εκτός των ελληνικών συνόρων, πρόκειται όμως για περιοχές του ευρύτερου ελληνισμού, καθώς πρόκειται για τη Μικρά Ασία και την Αίγυπτο, όπου κατοικούν ελληνόφωνοι χριστιανικοί πληθυσμοί.

Στα έργα τα οποία σχετίζονται με το Ολοκαύτωμα και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο -όπως επίσης και στα ιταλικά *Il Cappello di carta*, *L' Ebreo*, *Ladro di razza*, *Processo a Dio*, *La Valigia dei destini incrociati*- ο χρόνος της δράσης είναι σύγχρονος των γεγονότων: οι θεατές παρακολουθούν τους κρατούμενους στο στρατόπεδο συγκέντρωσης, αλλά και την πορεία της

οικογένειας Σιμαντώβ από την αρχή των διώξεων ως το τέλος του Πολέμου και την επανένωση.

Η εβραϊκή θρησκεία παρουσιάζεται μάλλον αρνητικά στα περισσότερα από τα ελληνικά έργα· αυτό ισχύει ακόμα και για θεατρικά - όπως ο *Βασιλικός*- τα οποία δεν αποτελούν αντισημιτικό λίβελο όπως τα έργα της Μηχανίδου. Βέβαια, δεν είναι αυτή η πρόθεση του συγγραφέα, δηλαδή να καταφερθεί ενάντια στην εβραϊκή θρησκεία. Ο Μάτεσης -στα πλαίσια της ηθογραφικής αποτύπωσης της εποχής- καταγράφει απλώς τη στάση των λαϊκών ανθρώπων, απέναντι στους Εβραίους. Το απόσπασμα άσματος -για το «σταυρωμένο παιδί»- το οποίο παραθέτει, αποτελεί σαφές δείγμα θρησκευτικού αντισημιτισμού. Οι στίχοι του μάλιστα, στο τέλος, καλούν τους Εβραίους να μεταμεληθούν, να μεταστραφούν στον Χριστιανισμό και να αναγνωρίσουν τον Ιησού ως τον πραγματικό Μεσσία.

Στην περίπτωση της Μαρίας Μηχανίδου είναι προφανές ότι το μίσος της απέναντι στους Εβραίους συνδέεται άρρηκτα με τη θρησκεία τους, γεγονός απολύτως φυσικό, καθώς τη θεωρεί ως αιτία τέλεσης ανθρωποθυσιών. Η συγγραφέας μάλιστα -στην «προεισαγωγή» της- επιχειρηματολογεί, ανατρέχοντας σε γεγονότα της Παλαιάς Διαθήκης, όπως η Θυσία του Αβραάμ, για να αποδείξει την «αλήθεια» σχετικά με αυτές τις «σκοτεινές πτυχές» της εβραϊκής θρησκείας. Επαινεί ελάχιστες από τις βιβλικές μορφές, όπως για παράδειγμα τον Δαβίδ, ο οποίος απλώς αποτελεί την εξαίρεση. Η Μηχανίδου μάλιστα προβαίνει σε μία έμμεση σύγκριση της μουσουλμανικής με την εβραϊκή θρησκεία. Και ενώ στον *Ψευδοϊρέα* ένας φανατικός Μουσουλμάνος (πάντως όχι περισσότερο απεχθής από τον Ιερώνυμο) είναι υπεύθυνος για φόνους «απίστων», στην *Ανθρωποθυσία* η συγγραφέας -θέλοντας να κολακεύσει τον Σουλτάνο, στον οποίο αφιερώνει το έργο- παρουσιάζει ευσεβείς Μουσουλμάνους που φρίττουν με τα αποτρόπαια «εγκλήματα» των Εβραίων.

Ειρωνικά σχόλια υπάρχουν και στη *Ζακυνθινή Σερενάτα* όταν ο θρησκευτικός αρχηγός της Εβραϊκής Κοινότητας του νησιού αποτελεί δρώμενο και μεταμφίεση του Καρναβαλιού. Ο ραβίνος-κτηνίατρος περιοριζόμαστε από καρναβαλιστές μεταμφιεσμένους σε «ζώα» τα οποία έχει θεραπεύσει! Άλλα παραδείγματα που αφορούν την υποτιμητική αντιμετώπιση της εβραϊκής θρησκείας είναι ο χαρακτηρισμός «αλάδωτος» που χρησιμοποιούν οι φίλοι του Τσακασιάνου για τους αβάπτιστους Εβραίους. Επίσης, οι φίλοι του κουρέα επαινούν την ομορφιά μιας διερχόμενης Εβραίας, αλλά σχολιάζουν αρνητικά το θρήσκευμα και την καταγωγή της. Τέλος, στο ίδιο έργο αναπαράγεται μία ανόητη και ιδιαίτερα προσβλητική φήμη σύμφωνα με την οποία στο άδυτο της Συναγωγής υπάρχει μία κεφαλή γαϊδάρου την οποία λατρεύουν οι Εβραίοι!

Η παγιωμένη στερεοτυπική αντίληψη πως «η εβραϊκή θρησκεία κηρύσσει το μίσος» -η οποία αποτελεί παρερμηνεία της φράσης «Οφθαλμόν αντί οφθαλμού»- αναπαράγεται στο κείμενο του Ξενόπουλου. Ο συγγραφέας όχι μόνο υιοθετεί αβασάνιστα -αν και προφανώς όχι λόγω αντισημιτικών προθέσεων- ένα ευρέως αποδεκτό στερεότυπο, αλλά επιπλέον το επιβεβαιώνει επί σκηνής ένας «φανατικός» Εβραίος, ο αδελφός της Ραχήλ.

Επίσης -εμμέσως πλην σαφώς- δηλώνεται η «ανωτερότητα» του Χριστιανισμού σε σχέση με την εβραϊκή θρησκεία. Η νεαρή «καλλιεργημένη» Ραχήλ συγκινείται από τα τροπάρια της Μεγάλης Εβδομάδας.

Η μεγαλύτερη ανησυχία της Εβραϊκής Κοινότητας είναι η απώλεια μελών της, μέσω της μεταστροφής τους στον Χριστιανισμό. Στη *Ζακυνθινή Σερενάτα* ο ραβίνος κι ο τοκογλύφος Μπολής είναι εξοργισμένοι με την Έμμα, όχι τόσο εξαιτίας της ερωτικής σχέσης της με τον κουρέα, όσο για την πιθανότητα να βαπτιστεί Χριστιανή.

Όσον αφορά αρνητικούς χαρακτηρισμούς, να επισημάνουμε πως το επίθετο "μιαρός", το οποίο είναι ιδιαίτερα προσβλητικό, χρησιμοποιείται και

από την «πεθερά» της Ραχήλ η οποία επιπλήττει με αυστηρότητα τον γιο της, επειδή περνάει τις ημέρες της Μεγάλης Εβδομάδας στο σπίτι «τέτοιων ανθρώπων», εννοώντας τους Εβραίους γείτονές τους. Ο αντι-ιουδαϊσμός έχει φυσικά αντλήσει επιχειρήματα από τα κείμενα των Πατέρων της Εκκλησίας· στον Ξενόπουλο η κα Δεσύλλα υπενθυμίζει στον γιό της πως ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος -στους Λόγους του *Κατά Ιουδαίων*- έχει καταδικάσει το συγχρωτισμό Χριστιανών και Εβραίων. Οι Εβραίοι λοιπόν είναι «ακάθαρτοι» λόγω της θρησκείας τους και όχι για «φυλετικούς» λόγους. Ο θρησκευτικός αντι-ιουδαϊσμός του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα προετοιμάσει βέβαια το έδαφος για τον φυλετικό, ναζιστικό αντισημιτισμό του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Το στοιχείο το οποίο αναδεικνύεται στα έργα τα οποία έχουν ως ιστορικό υπόβαθρο τα αντισημιτικά γεγονότα στα Επτάνησα είναι η σύγκρουση των δύο θρησκειών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι αυτή η αντιπαράθεση σε θρησκευτικό επίπεδο κορυφώνεται την περίοδο του χριστιανικού Πάσχα, στη διάρκεια του οποίου οι Εβραίοι δεν μπορούσαν να εξέλθουν από το γκέτο, διότι κινδύνευαν ακόμη περισσότερο.

Τέλος, το θέμα της θρησκευτικής συνείδησης και της ευθύνης του Θεού για το Ολοκαύτωμα θίγεται -εκτός από το *Processo a Dio* - και στην Οδό με το ξέσπασμα του Εβραίου -την ώρα της σύλληψής του- ενάντια στον Θεό ο οποίος επέτρεψε αυτή τη φρίκη.

Όσον αφορά τη στάση του κοινωνικού περίγυρου απέναντι στους Εβραίους διαπιστώνουμε ότι πολύ εύκολα γίνονται θύματα αδικίας ή δέχονται χλευαστικά σχόλια επειδή θεωρούνται υποδεέστεροι. Για παράδειγμα, από τους εμπόρους στη *Νύχτα στη Μεσόγειο* του Τερζάκη, μόνο ο Εβραίός είναι αυτός που πέφτει θύμα κλοπής από μία πελάτισσα. Και επιπλέον τον αντιμετωπίζουν με ειρωνεία, όταν διαμαρτύρεται και δηλώνει ότι θα προσφύγει στις Αρχές για να βρει το δίκιο του.

Στους θαμώνες του κουρείου του Γιάννη Τσακασιάνου φαίνεται αστείο το ενδεχόμενο ότι αυτός τον οποίο μαχαίρωσαν στη διάρκεια του

Καρναβαλιού είναι ο πραγματικός ραβίνος και όχι κάποιος μεταμφιεσμένος και φαίνεται να διασκεδάζουν με τον πανικό που προκαλεί στον Εβραίο τοκογλύφο αυτή η φήμη.

Στην Οδό όταν ένας κρατούμενος -ο Τέταρτος- βεβαιώνεται για την εβραϊκή καταγωγή του Πέμπτου, η αντίδρασή του εμπεριέχει ειρωνεία, και στη συνέχεια τον ταπεινώνει υποβάλλοντάς τον σε εξευτελιστικές δοκιμασίες.

Είναι απολύτως προφανές πως όλοι οι παραπάνω διαφέρουν τόσο πολύ από τους «πανίσχυρους» Εβραίους της Μηχανίδου στην *Ανθρωποθυσία*, οι οποίοι δωροδοκώντας δημοσιογράφους, ιατροδικαστές, αλλά και τις τοπικές Αρχές, εξαγοράζουν συνειδήσεις, καλύπτοντας έτσι τις «ανόσιες» πράξεις τους!

Μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις η άδικη συμπεριφορά εις βάρος ενός Εβραίου έρχεται ως ένα είδος «δίκαιης τιμωρίας» για τη συμπεριφορά του. Για παράδειγμα, ο Καζανόβας εξαπατά τον τοκογλύφο, καθώς δανείζεται από αυτόν επιπλέον χρήματα, χωρίς φυσικά να προτίθεται να εξοφλήσει το προηγούμενο χρέος του, απειλώντας ότι θα τον καταγγείλει στον Βενετό Προβλεπτή.

Οι συνήθεις αντισημιτικές κατηγορίες επαναλαμβάνονται, με τους συγγραφείς να στέκουν βέβαια με διαφορετικό τρόπο απέναντί τους. Ορισμένοι τις αποδοκιμάζουν, ενώ άλλοι προσπαθούν να «αποδείξουν» ότι δεν πρόκειται απλώς για φήμες. Ένα από τα πιο διαδεδομένα στερεότυπα κατά των Εβραίων, συνδεδεμένα με τον θρησκευτικό αντισημιτισμό, είναι η «συκοφαντία για το αίμα», η οποία προφανώς για τη Μηχανίδου αποτελεί αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα. Αντίθετα, τόσο ο Ξενόπουλος, όσο και ο Μάτεσης αντιμετωπίζουν αρνητικά τις συγκεκριμένες ανυπόστατες φήμες και αντιμετωπίζουν με συμπάθεια τους Εβραίους χαρακτήρες των έργων τους, καταδικάζοντας τις βιαιοπραγίες.

Η Μαρία Μηχανίδου βέβαια δεν αρκείται μόνο στο να «αποκαλύπτει» τα «πραγματικά» γεγονότα των ανθρωποθυσιών, αλλά ενστερνίζεται την ιδέα της «παγκόσμιας συνωμοσίας των Εβραίων», όπως αυτή θα διαδοθεί και θα παγιωθεί λίγα χρόνια αργότερα με τα *Πρωτόκολλα των Σοφών της Σιών*. Είναι πεπεισμένη ότι ο απώτερος σκοπός των Εβραίων είναι η «παγκόσμια κυριαρχία» μέσω της «οικονομικής υποδούλωσης» των εθνών.

Υπάρχει επίσης και μία αναφορά η οποία έμμεσα παραπέμπει στη στερεοτυπική ανάμιξη των Εβραίων στη διάδοση πανδημιών. Στη *Ζακυνθινή Σερενάτα* η υφάντρα Κευή -σε ένα σαρκαστικό σχόλιό της για τον τοκογλύφο Μπολή- αναφέρει τη λέξη «ψώρα», υπονοώντας ότι ο Εβραίος είναι φορέας μεταδοτικών ασθενειών.

Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε πως ο ρατσισμός απέναντι στους Εβραίους λαμβάνει -πέρα από θρησκευτικό- και κοινωνικό χαρακτήρα, καθώς οι Εβραίοι των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων -τουλάχιστον σε περιόδους που δεν λαμβάνουν χώρα γενικευμένες βιαιότητες- δεν τυγχάνουν της ίδιας αντιμετώπισης. Ο τραπεζίτης Σαμούηλ Τεντέσκος, απολάμβανε τον σεβασμό και την εκτίμηση της τοπικής κοινωνίας και φυσικά δεν αντιμετωπιζόταν με τον ίδιο τρόπο όπως οι φτωχοί βιοπαλαιστές του γκέτο.

Η περιγραφή της άθλιας εμφάνισης των κατοίκων του γκέτο όπου η όμορφη Έμμα -της *Ζακυνθικής Σερενάτας*- ζει «μ' Οβραίους, μύξες και σκυλιά» έρχεται σε έντονη αντίθεση με την αριστοκρατική εμφάνιση της Ραχήλ και τις συνθήκες διαβίωσης της οικογένειάς της σε ένα αρχοντικό, μακριά από τις ανθυγιεινές συνθήκες διαβίωσης της εβραϊκής συνοικίας.

Η διακωμώδηση των Εβραίων είναι συχνό φαινόμενο κυρίως στα έργα των Επτανήσιων συγγραφέων. Ο τρόπος με τον οποίο ο καθένας διαχειρίζεται τους χαρακτήρες του δηλώνει περισσότερη ή λιγότερη ευαισθησία.

Διακωμώδηση επίσης διαπιστώνουμε στον τρόπο με τον οποίο ο Ξενόπουλος σκιαγραφεί τους δύο Εβραίους υπηρέτες της οικογένειας Τεντέσκου στη *Ραχήλ*.

Ο Ρώμας μοιάζει να χρησιμοποιεί όλα τα αντισημιτικά μοτίβα για να προκαλέσει το γέλιο. Φυσικά τα αποδέχεται ως αναγνωρίσιμη κοινωνική πραγματικότητα, χωρίς όμως να λαμβάνει κάποια θέση απέναντι τους, καθώς δεν τα επιδοκιμάζει μεν, αλλά ούτε τα καταδικάζει. Τα εντάσσει προφανώς στο πλαίσιο μιας προσπάθειας ηθογραφικής αποτύπωσης της κοινωνίας του νησιού του. Πάντως η τελική αίσθηση που μένει στον αναγνώστη του έργου είναι μάλλον αρνητική.

Διαφορετική είναι η στάση του Μάτεση, ο οποίος παρόλο που χρησιμοποιεί το αναγνωρίσιμο στερεότυπο της Εβραίας που ασχολείται με τη μαγεία, σκοπός του είναι να τονίσει την αδικία εις βάρος των Εβραίων. Προφανώς, καθώς ενστερνίζεται τις ιδέες του Διαφωτισμού, καυτηριάζει τη μισαλλοδοξία και τάσσεται υπέρ της ανεξιθρησκίας. Στη Σκηνή-ιντερμέδιο της Οβρίας, ενός «χρήσιμου» μέλους -έστω και στο περιθώριο- της κοινωνίας, το κωμικό και το δραματικό στοιχείο συνυπάρχουν.

Στη Μηχανίδου, αν και δεν υπάρχουν περιθώρια διακωμώδησης, εντούτοις στην *Ανθρωποθυσία* η γυναίκα του νεωκόρου της Συναγωγής σκιαγραφείται ως κωμική φιγούρα, ως καρικατούρα, καθώς προσπαθεί να μιλήσει ελληνικά.

Όσον αφορά τον «χαρακτήρα» των Εβραίων γίνεται αναφορά σε πολλά αρνητικά χαρακτηριστικά: φιλαργυρία, απληστία, μοχθηρία, κυνισμός, έλλειψη εντιμότητας, εκδικητικότητα και κυρίως ροπή προς την προδοσία. Όλα εκείνα τα στοιχεία τα οποία έχουν επιβιώσει στη συλλογική μνήμη και βασίζονται σε προκαταλήψεις, ψευδείς φήμες και δεισιδαιμονίες. Ο Εβραίος δεν είναι άξιος εμπιστοσύνης γιατί αθετεί τις υποσχέσεις του και καταπατά τον όρκο του.



Αναμφίβολα, οι «χειρότεροι» όλων είναι οι τοκογλύφοι. Είναι παραδόπιστοι, ανειλικρινείς, συμφεροντολόγοι και ο μόνος στόχος τους είναι να αποσπάσουν από τα θύματά τους όσο το δυνατόν περισσότερα χρήματα. Η αχρειότητα του χαρακτήρα συνδέεται άμεσα με το συγκεκριμένο επάγγελμα. Εύγλωττο παράδειγμα αποτελεί ο τοκογλύφος Μπολής -στη Ζακυνθινή Σερενάτα- ο οποίος παρουσιάζεται ως ανέντιμος και υποκριτής, ως άνθρωπος που δεν τηρεί τις συμφωνίες του. Αφενός έχει υποσχεθεί πως θα δώσει παράταση στον Τσακασιάνο, αλλά επιμένει στην εκδίκηση μονολογεί και ότι αργά ή γρήγορα θα του κλείσει το μαγαζί. Εξάλλου δεν πρόκειται να ζημιωθεί, αφού για τα χρήματα που θα χάσει από τον κουρέα θα προσθέσει επιπλέον τόκους στους υπόλοιπους δανειολήπτες του.

Ο τοκογλύφος στον Καζανόβα στην Κέρκυρα δεν διστάζει να καταδώσει τους καταζητούμενους στις Αρχές, ώστε να εισπράξει την αμοιβή. Μάλιστα ως γνήσιος «έμπορος» προτείνει και μια πιο συμφέρουσα τιμή!

Ο ψευδοϊερέας Ιερώνυμος δεν διστάζει να προδώσει την Αγλαΐα στον πασά όχι μόνο για τα χρήματα της επικήρυξης, αλλά κυρίως επειδή απέρριψε τον έρωτά του· ο ιδιαίτερα αρνητικός αυτός χαρακτήρας σκιαγραφείται άπληστος, προδότης και εκδικητικός.

Ο ραβίνος Αβραμίκος και ο πλούσιος Εβραίος Μενάς Εφέντης με πανουργία και δολιότητα εξυφαίνουν το σχέδιο συγκάλυψης των «ανθρωποθυσιών» και με περισσή ειρωνεία και κυνισμό υπερηφανεύονται για την «επιτυχία» τους.

Οι Εβραίοι «μισούν» και «διψούν για εκδίκηση»: για παράδειγμα, ακόμα και ο Ξενόπουλος δεν διστάζει να υιοθετήσει την εικόνα του φανατικού Εβραίου τον οποίο βλέπουμε να διαπράττει επί Σκηνής τον μοναδικό φόνο του έργου, τη στιγμή που έξω στην πόλη της Ζακύνθου οι Χριστιανοί έχουν εξαπολύσει πογκρόμ κατά των Εβραίων του νησιού.

Αλλά ακόμη και από εβραϊκά χείλη επαναλαμβάνεται το μοτίβο του μίσους: η ίδια Ραχήλ εξοργισμένη για τον τραυματισμό του πατέρα της δηλώνει ότι μισεί περισσότερο και από «όλες τις Οβριές μαζί».



Από συγκριτολογική άποψη η μελέτη των ιταλικών και των ελληνικών θεατρικών έργων ανέδειξε μία σειρά από αναλογίες, επιδράσεις, αλλά και στοιχεία διακειμενικότητας. Οι αναλογίες οφείλονται είτε στην επανάληψη μιας στερεοτυπικής απεικόνισης των Εβραίων, είτε εντάσσονται στο πλαίσιο των ιστορικών γεγονότων στα οποία αναφέρονται τα έργα.

Ένα από τα συνηθέστερα μοτίβα τα οποία επαναλαμβάνονται -τόσο σε παλαιότερα όσο και σε πιο σύγχρονα θεατρικά έργα- είναι εκείνο του εμπόρου (ή επιχειρηματία) όπως ο έμπορος γουναρικών στην Οδό του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ο έμπορος πολύτιμων λίθων στη *Νύχτα στη Μεσόγειο* του Τερζάκη, ο πλούσιος Μενάς Εφέντης της Μηχανίδου, η ομάδα των Εβραίων εμπόρων στο έργο *Lo schiavetto*, αλλά και -η μέτοχος σε επιχειρήσεις- Rachele του Gianni Clementi.

Ένα ομοίως επαναλαμβανόμενο μοτίβο είναι εκείνο του Εβραίου τοκογλύφου όπως είναι, για παράδειγμα, οι Μπολής και Μεσσέρ Σαμουλής στα δύο θεατρικά του Ρώμα. Στον *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτση η Οβρία κάνει λόγο ακόμα και για γυναίκες τοκογλύφους από το γκέτο. Στο *L' Ebreo*, στο πλαίσιο των αντισημιτικών σχολίων εις βάρος του πρώην αφεντικού τους το ζεύγος Consalvi τον αποκαλεί -αδικαιολόγητα- «τοκογλύφο».

Μία ακόμη αναλογία είναι η εξευτελιστική, ταπεινωτική συμπεριφορά σε βάρος των Εβραίων είτε πρόκειται για εμπόρους (Andreini, Τερζάκης), είτε για συγκρατούμενους στη φυλακή (Laffi, Καμπανέλλης). Ο Pietro Aretino στις κωμωδίες του *La Cortigiana* και *Il Marescalco* αντλεί από παλαιότερα αυτοσχέδια κωμικά σενάρια το πρότυπο του Εβραίου πλανόδιου -και θύματος εξαπάτησης- εμπόρου επηρεάζοντας έτσι τη σκιαγράφηση αντίστοιχων Εβραίων χαρακτήρων στις μεταγενέστερες κωμωδίες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αντίδρασης σε μία τέτοια συμπεριφορά αποτελεί το γεμάτο αγανάκτηση ξέσπασμα του Sensale στην κωμωδία *Lo Schiavetto*, το οποίο παραπέμπει στον σεξπηρικό Σάιλοκ.

Ο τύπος του παραδόπιστου Εβραίου ο οποίος προδίδει με σκοπό το χρήμα, αλλά και την εκδίκηση, εμφανίζεται τόσο στον *Ψευδοϊερέα Ιουδαίο* της Μηχανίδου, όσο και στον *Καζανόβα στην Κέρκυρα* του Διονύσιου Ρώμα.

Αναλογία αποτελεί το στερεότυπο το οποίο συνδέει τους Εβραίους με τη μαγεία. Η Οβρία, αλλά και ο Iachelino επιδίδονται (ή τουλάχιστον έτσι υποστηρίζουν) στην τέχνη αυτή.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η αναλογία την οποία εντοπίζουμε ανάμεσα στον *Negromante* του Ludovico Ariosto και τον *Ψευδοϊερέα Ιουδαίο* της Μαρίας Μηχανίδου. Οι Iachelino και Ιερώνυμος, οι δύο Εβραίοι τυχοδιώκτες και αγύρτες, προφανώς συνιστούν ένα αντισημιτικό στερεότυπο.

Όσον αφορά το κοινό ιστορικό πλαίσιο τα αντισημιτικά έκτροπα στην Κέρκυρα και τη Ζάκυνθο το 1712, το 1760 και το 1891 απασχολούν τόσο τον Αντώνιο Μάτση στον *Βασιλικό*, όσο και τον Γρηγόριο Ξενόπουλο στη *Ραχήλ*.

Αναπόφευκτες είναι επίσης οι αναλογίες ανάμεσα στα έργα τα οποία εντάσσονται στο πλαίσιο της στρατοπεδικής λογοτεχνίας, είτε η υπόθεσή τους εξελίσσεται στον χώρο ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης, είτε αναφέρονται γενικότερα στο Ολοκαύτωμα. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του οργισμένου μονολόγου Εβραίων κρατουμένων ενάντια στον Θεό στην *Οδό του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, αλλά και στο *Processo a Dio* του Massini.

Αντίστοιχα, εντοπίζουμε «κρυμμένα παιδιά» στην Οικογένεια Σιμαντώβ, στο *Il Cappello di carta*, αλλά και στο *La Valigia dei destini incrociati*.

Επίσης κοινή αναφορά αποτελούν οι καταδότες Εβραίων, όπως η Anna στο *I topi nel muro*, ο Roberto στο *La Valigia dei destini incrociati* ή οι γείτονες στο *Binario morto (per la partenza)*. Επιπλέον στις διώξεις από το φασιστικό

καθεστώς, στη βοήθεια που προσέφεραν ορισμένοι Καθολικοί Ιταλοί στους Εβραίους συμπατριώτες τους, αλλά και στην ενοχή και στη μνήμη αναφέρονται ο Clementi, ο Izzi, η Pillon.

Μία ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση αναλογίας ανάμεσα στην στρατοπεδική πεζογραφία και το θέατρο αποτελεί η χρήση των νεκρών ως μέσο σωτηρίας και κάλυψης τόσο στην "Ξεχωριστή παράγκα" της Οδού, όσο και στο μυθιστόρημα *Ο νεκρός που μας χρειάζεται* του Χόρχε Σεμπρούν. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται ηρωίδες -οι οποίες ζουν σε σύγχυση εξαιτίας των βιωμάτων τους από τον Πόλεμο- όπως η Anna του *I topi nel muro*, αλλά και η Άρτεμη Δαμιανίδη στο μυθιστόρημα της Ρόνιτ Νόιμαν με τίτλο *Μυστήριο στην Κέρκυρα*.

Επίδραση συνιστά το γεγονός πως ορισμένα από τα έργα αυτά συνομιλούν -έμμεσα ή άμεσα- με την σπουδαία λογοτεχνική κληρονομιά του Primo Levi. Για παράδειγμα, ο Stefano Massini αναφέρει ότι έχει εμπνευστεί την κεντρική ηρωίδα του από το ποίημα *Shemà*. Στοιχεία ενός τέτοιου «διαλόγου» εντοπίζουμε επίσης και στον ανώνυμο Εβραίο του Clementi, στο έργο *L' Ebreo*. Επίσης είναι αδιαμφισβήτητη η επίδραση ιδιαίτερα σημαντικών κινηματογραφικών έργων τα οποία έχουν ως θέμα το Ολοκαύτωμα στο έργο *La Valigia dei destini incrociati* του Alessandro Izzi. Μάλιστα στον πρόλογο της έκδοσης του θεατρικού έργου ο συγγραφέας επισημαίνει πως ήταν απολύτως συνειδητή και ηθελημένη η αναφορά στα έργα αυτά.

Η επίδραση της ιταλικής κωμωδίας και ιδιαίτερα της *Commedia dell'Arte* είναι εμφανής τόσο σε ορισμένα από τα ιταλικά έργα, όσο και στα ελληνικά που εντάσσονται στα πλαίσια του Επτανησιακού Θεάτρου. Ως πρώτο χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τις κωμικές σκηνές στο έργο *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*, στις οποίες πρωταγωνιστούν ο υπηρέτης Melaspe και ο Dottore. Πρόκειται για

σκηνές οι οποίες λειτουργούν περισσότερο ως ιντερμέδια, χωρίς ουσιαστικά να συνεισφέρουν στην εξέλιξη της πλοκής.

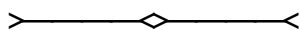
Χαλαρή σύνδεση με την *Commedia dell' Arte* διαπιστώνουμε στα *Il Cappello di carta* -το ζεύγος των *innamorati*- αλλά και στο *Ladro di razza*, καθώς οι δύο ανδρικοί ρόλοι του έργου αποτελούν ένα κωμικό δίδυμο το οποίο παραπέμπει στους *zanni*.

Όσον αφορά τα έργα των Μάτση, Ξενόπουλου και Ρώμα διακρίνουμε σαφώς στοιχεία ηθογραφίας, αφού αναπόφευκτα η δράση εξελίσσεται στις τοπικές κοινωνίες της Ζακύνθου και της Κέρκυρας. Αναμφίβολα είναι εμφανής η επίδραση του ιταλικού θεάτρου και ιδιαίτερα η παράδοση της *Commedia dell' Arte* στους χαρακτήρες των έργων. Πρώτα από όλα τα ζευγάρια των ερωτευμένων, οι *innamorati*: η Γαρουφαλιά και ο Φιλιππάκης, αλλά και τα ζευγάρια των Χριστιανών με Εβραίες, όπως η Ραχήλ και ο Κάρολος, η Έμμα και ο Τσακασιάνος· τα ζευγάρια των ετερόθρησκων αναδεικνύουν μάλιστα την αρκετά προβληματική συμβίωση των δύο Κοινοτήτων στα Επτάνησα. Στους *vecchi* εντάσσονται η σεβάσμια μορφή του πατέρα της Ραχήλ στον Ξενόπουλο και ο αυστηρός και σκληρός *pater familias*, ο Δαρειός Ρονκάλας του Μάτση. Ιδιόμορφη περίπτωση αποτελεί ο τοκογλύφος Μπολής στη Ζακυνθινή Σερενάτα. Αν και δεν είναι πατέρας της νεαρής Εβραιοπούλας, της Έμμα, εκείνος επεμβαίνει ώστε να την επαναφέρει στο γκέτο, λειτουργώντας έτσι ως μία μορφή που υποκαθιστά τον τύπο του πατέρα.

Δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν οι *zanni*, οι κωμικές φιγούρες των λαϊκών ανθρώπων και των υπηρετών οι οποίες προσφέρουν κάποιες κωμικές, ανάλαφρες στιγμές στα δραματικά έργα. Πρόκειται για τους Αβραμή και Μανασή στη Ραχήλ, για τον Γλωσσίδα, τον πονηρό και φλύαρο υποτακτικό του Φιλιππάκη και τους λαϊκούς τύπους Κοσμά και Θωμά στον Βασιλικό. Ο ιταλικός τύπος του υπηρέτη εντάσσεται με τρόπο φυσικό στο επτανησιακό περιβάλλον. Για παράδειγμα οι *zanni* στο αρχοντικό της Ραχήλ

είναι δύο ζακυνθινοί Εβραίοι, κωμικοί, ετοιμόλογοι και φοβητσιάρηδες. Όσον αφορά τις γυναικείες μορφές, οι νεαρές ζωηρές υπηρέτριες όπως η Λανάρω του Μάτεση και η Αρετή του Ξενόπουλου αντιστοιχούν στον τύπο της *servetta*, το θηλυκό συμπλήρωμα των *zanni*.

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στην αεικίνητη και φλύαρη μορφή της Οβρίας, της Ματζαρντό, η οποία θυμίζει τη «ρουφιάνα» Πετρού στον *Φορτουνάτο* του Μάρκου Αντωνίου Φώσκολου, χαρακτήρας ο οποίος παραπέμπει στον τύπο κωμικό τύπο της *caratterista*, της προξενήτρας, της εκμαυλίστριας ή της ενοχλητικής ζητιάνας. Ο Μάτεσης αφομοιώνει με εξαιρετικό τρόπο τους ιταλικούς τύπους, σε ένα έργο το οποίο συνδυάζει τη λόγια και τη λαϊκή κωμωδία και ταυτόχρονα εμπνέεται από τα διδάγματα του Διαφωτισμού.



Στην εισαγωγή έγινε ήδη μια πρώτη αναφορά στις διαφορές όσον αφορά την ποιότητα των θεατρικών έργων. Εν κατακλείδι θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως οι αποκλίσεις είναι σημαντικές και -σε πολλές περιπτώσεις- αναμενόμενες. Για παράδειγμα οι ομοιότητες ανάμεσα στον Ariosto -μία από τις σπουδαιότερες μορφές της αναγεννησιακής κωμωδίας- και τη Μαρία Μηχανίδου εξαντλούνται σε ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά του Iachelino και του Ιερώνυμου. Επί της ουσίας, δεν είναι δυνατή κάποια σύγκριση ανάμεσα στους δύο συγγραφείς, αφού τα έργα της Μηχανίδου δεν έχουν ιδιαίτερη λογοτεχνική αξία. Θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αφελή, με μόνο σκοπό την αντισημιτική προπαγάνδα. Τα έργα της θα μπορούσαν κάλλιστα να παραλληλιστούν με το -επίσης αφελές, άτεχνο και με αρκετά κενά στην πλοκή- έργο του Laffi, στο οποίο η ιδιότητα του ιερέα επισκιάζει εκείνη του συγγραφέα, καθώς πρόκειται για κείμενο που προφανώς αποτελεί λίβελο -σε ψευδοϊστορικό πλαίσιο- ενάντια στους Εβραίους και τη θρησκεία τους.

Αντιθέτως, το -γεμάτο ένταση και ανατροπές- δικαστικό δράμα του Stefano Massini -σύγχρονου και καταξιωμένου Ιταλού δημιουργού- στέκει

επάξια δίπλα στην -βιωματικού χαρακτήρα- Οδό του Ιάκωβου Καμπανέλλη, ενός από τους σημαντικότερους Νεοέλληνες θεατρικούς συγγραφείς.

Εξίσου αξιόλογα είναι και τα κείμενα των Gianni Clementi και Alessandro Izzi· έργα με αληθοφανείς χαρακτήρες, ενδιαφέρουσα πλοκή, τα οποία με σεβασμό στην ιστορική αλήθεια αποδίδουν με ενάργεια το κλίμα που επικρατούσε στην Ιταλία την περίοδο του φασιστικού καθεστώτος, καθώς και τις συνθήκες για τους επιζήσαντες Εβραίους μετά τη λήξη του Πολέμου.

Ακόμη όμως και στα -πρωτόλεια- έργα των πολύ νεαρών σε ηλικία συγγραφέων, όπως της Stefania Pillon και του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου-Σαμαρτζή, δεν λείπουν οι δραματουργικές αρετές, η συγκίνηση και η κορύφωση συναισθημάτων, αλλά και ο χειρισμός ενός τόσο ιδιαίτερου θέματος -όπως το Ολοκαύτωμα- με σεβασμό και ευαισθησία.

Όσον αφορά τα θεατρικά που ανήκουν στο Επτανησιακό Θέατρο, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε πως τα έργα του Ρώμα υστερούν σε σχέση με τη *Ραχήλ* του Ξενόπουλου, και πολύ περισσότερο με τον *Βασιλικό Μάτεση* και όχι μόνο επειδή ο συγγραφέας χρησιμοποιεί αρνητικές στερεοτυπικές απεικονίσεις των Εβραίων ως μέσο που υπηρετεί το κωμικό στοιχείο, αλλά και επειδή δραματουργικά οι χαρακτήρες στην πλειοψηφία τους παραμένουν ανολοκλήρωτοι ή μονοδιάστατοι, ενώ δεν απουσιάζουν επίσης τα προβλήματα στο φινάλε ή στην πλοκή.

Όσον αφορά το Ολοκαύτωμα και τη σύγχρονη δραματουργία, στην Ιταλία υπάρχει ζωνρό ενδιαφέρον, καθώς προκηρύσσονται διαγωνισμοί για τη συγγραφή έργων αντίστοιχης θεματολογίας. Για παράδειγμα, να θυμίσουμε πως σε έναν τέτοιο διαγωνισμό ήταν συνυποψήφια τα θεατρικά *I topi nel muro* του Alessandro Izzi και *Binario morto (per la partenza)* της Stefania Pillon. Στην χώρα μας παρόλο δεν υπάρχουν παρόμοιες πρωτοβουλίες, δεν απουσιάζει το ενδιαφέρον για το θέμα, καθώς στη θεατρική παραγωγή των τελευταίων ετών συμπεριλαμβάνονται, η διασκευή του *L' Ebreo* από τον

Πέτρο Νάκο και η σκηνική αναπαράσταση του *Κρυφού ήλιου* και του *Σιλβάμ* (μία πρώτη γραφή της *Οδού*) του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σύγχρονα και πρωτότυπα θεατρικά έργα, βασισμένα σε πραγματικά γεγονότα, αποτελούν η *Οικογένεια Σιμαντώβ* του Φοίβου Αθανάσιου Μαρίνου-Σαμαρτζή, αλλά και *Οι μαθητές του Umberto Primo*, των Α. Cresenzi, Χ. Μαγουλά και Α. Maioletti, έργο του οποίου η προσθήκη στο corpus των έργων της Διατριβής -παρά τις επανειλημμένες προσπάθειές μας- δεν κατέστη δυστυχώς δυνατή.



Ποιος είναι λοιπόν αυτός ο «Άλλος» τον οποίο μας παρουσίασαν αυτά τα θεατρικά έργα;

Συναντήσαμε Εβραίους φτωχούς, αλλά και πλούσιους, οι οποίοι κατοικούσαν αντίστοιχα εντός ή εκτός των γκέτο.

Ανθρώπους μόνους, αποκομμένους από τις οικογένειές τους ή και οικογένειες, αλλά και παιδιά υπό διωγμόν.

Διβάσαμε για «μιαρούς θεοκτόνους» που κατηγορήθηκαν πως «θυσιάζουν» παιδιά Χριστιανών!

Είδαμε ανθρώπους που ζούσαν δίπλα και ταυτόχρονα «μακριά», στο περιθώριο των χριστιανικών κοινωνιών, με ελάχιστες ελευθερίες και ανύπαρκτα δικαιώματα.

Συναντήσαμε Εβραίους τους οποίους- σε περίοδο ειρήνης- η κοινωνία τους «ανέχεται» και τους χρησιμοποιεί. Χρειάζεται μεν τα χρήματά τους, ενώ ταυτόχρονα είναι ο πιο εύκολος στόχος, ο συνήθης αποδιοπομπαίος τράγος.

Είδαμε «Σάιλοκ», «Ιούδες», «όμορφες Εβραιοπούλες», αλλά και «ύπουλους, μοχθηρούς συνωμότες».

Εβραίους οι οποίοι στη διάρκεια του Πολέμου εξοντώθηκαν μαζικά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Ελάχιστους που επέστρεψαν με ανεπούλωτα τραύματα. Εβραίους «αόρατους», «κρυμμένα παιδιά», αλλά και τα «φαντάσματα» εκείνων που δεν κατάφεραν να επιβιώσουν.



Ανθρώπους οι οποίοι αποτέλεσαν θύματα ενός μακραίωνου και παραλόγου ρατσισμού, ο οποίος ως εξέλιξη του αντι-ιουδαϊσμού και του θρησκευτικού αντισημιτισμού έλαβε τη μορφή του φυλετικού, «λυτρωτικού» αντισημιτισμού των ναζί.

Και επειδή κανείς μας στη διάρκεια της ζωής του δεν είναι απρόσβλητος από κάποιου είδους ρατσισμό, ίσως μέσα στον «Εβραίο», μέσα σε αυτόν τον «Άλλο» βρίσκουμε και λίγο τον εαυτό μας. Ίσως μέσα σε κάποιον από τους ρόλους των έργων, ίσως μέσα στα λόγια του Άμος Οζ και της Φάνια Οζ-Ζάλτσμπεργκ: *«Ποιος είναι λοιπόν ο Εβραίος; Οποιος παλεύει με το ερώτημα "ποιος είναι ο Εβραίος", σας απαντούμε. Ορίστε ο προσωπικός μας ορισμός: οποιοδήποτε ανθρώπινο όν αρκετά τρελό ώστε να αποκαλεί τον εαυτό του Εβραίο, είναι Εβραίος. Είναι αυτός ή αυτή καλός Εβραίος ή Εβραία; Το ζήτημα μπορεί να απαντηθεί μονάχα από τον επόμενο Εβραίο<sup>1258</sup>».*

---

<sup>1258</sup>Βλ. Οζ Άμος & Οζ - Ζάλτσμπεργκερ, Φάνια. ό.π. σ. 263.

## Πριν από την Τέχνη, η Ιστορία: η μαρτυρία του κ. Κων/νου Παντικίου

Καθώς η τέχνη εμπνέεται από τη ζωή, έτσι και το θέατρο αναπαριστά αστείες, θλιβερές, κωμικοτραγικές ή τραγικές ανθρώπινες ιστορίες. Ηθοποιοί υποδύθηκαν μεν στη σκηνή τους ρόλους Εβραίων, αλλά στην πραγματική ζωή Εβραίοι «υποδύθηκαν» τους Χριστιανούς, για να σωθούν, για να αποφύγουν τη σύλληψη και την εκτόπιση στα στρατόπεδα συγκέντρωσης.

Αυτή ακριβώς είναι η ιστορία που μου εμπιστεύτηκε ο κ. Κωνσταντίνος Παντικίου. Η ιστορία της Εβραίας γιαγιάς του Λίας, η οποία κράτησε -σε όλη τη διάρκεια της ζωής της- ως επτασφράγιστο μυστικό την εβραϊκή της καταγωγή<sup>1259</sup>. Τον ευχαριστώ θερμά, γι' αυτήν την πολύτιμη μαρτυρία, για την τιμή και την εμπιστοσύνη.

*«Την ιστορία αυτή μας την διηγήθηκε ο παππούς μας, ο Λάζαρος, το 2007, έξι χρόνια μετά τον θάνατο της γιαγιάς και λίγο πριν φύγει και ο ίδιος από τη ζωή.*

*Λίγα λόγια για τον παππού Λάζαρο: Γεννήθηκε το 1922 από πρόσφυγες από το Φούλαντζικ της Νικομήδειας, στον Ευρωπαϊό Κιλκίς. Μιλούσε Ελληνικά και Τουρκικά και εργαζόταν στις αγροτικές και επιχειρηματικές δραστηριότητες της οικογένειάς του, το καπνεμπόριο.*

*Είχε ακόμα τρεις αδερφούς και δύο αδερφές· δύο από τους αδερφούς του είχαν φύγει στα βουνά κατά τη περίοδο του Πολέμου.*

*Λίγα λόγια για τη γιαγιά: Από τα ελάχιστα που γνωρίζουμε είναι πως γεννήθηκε το 1925, την ονόμασαν Ζουμπουλιά, ήταν κόρη εμπόρων, και μιλούσε*

---

<sup>1259</sup>Μία παρόμοια ιστορία -Εβραία γιαγιά που κρατούσε για χρόνια κρυφή την εβραϊκή της ταυτότητα- αποτελεί επίσης το θέμα του μυθιστορήματος *Ο εγγονός της Άνας* του Γιώργου Μπουγελέκα. Όπως με πληροφόρησε ο συγγραφέας, το κείμενό του είναι μεν αποτέλεσμα μυθοπλασίας, αλλά οι αναλογίες με την αληθινή μαρτυρία είναι εμφανείς. Βλ. Μπουγελέκας, Γιώργος. *Ο εγγονός της Άνας*. Αθήνα: Κέδρος, 2017.

Ελληνικά, Εβραϊκά, Γαλλικά και Τουρκικά. Όσον αφορά το 1925 ως χρονολογία γέννησης το υποθέτουμε, καθώς το 1941 όταν ο παππούς την “έκλεψε” ήταν 16 ετών. Γαλλικά, μιλούσε πριν γνωρίσει τον παππού. Τα Τουρκικά τα έμαθε στο χωριό, καθώς ήταν η πρώτη ομιλούμενη γλώσσα. Το ότι μιλούσε Εβραϊκά το συνειδητοποίησα όταν έμαθα την Εβραϊκή γλώσσα, καθώς θυμήθηκα εκφράσεις και λέξεις που χρησιμοποιούσε η γιαγιά.

Δεν έχουμε βρει στοιχεία για τον τόπο γέννησής της, ή για το πού μεγάλωσε και πού πήγε σχολείο. Επίσης δεν έχουμε βρει κανένα έγγραφο ταυτοπροσωπίας της. Πιθανώς να καταστράφηκαν την περίοδο 1941-1944.

Η γνωριμία του παππού με τη γιαγιά: τον Μάρτιο του 1940, σε επαγγελματικό του ταξίδι στη Θεσσαλονίκη, ο παππούς γνώρισε τη γιαγιά. Έτσι κάθε βδομάδα προφασιζόταν δουλειές στη Θεσσαλονίκη και κατέβαινε από το χωριό να την δει.

Τον Ιούνιο του 1941 οι Γερμανοί κατέλαβαν αρκετά σπίτια στο κέντρο της Θεσσαλονίκης· ένα από αυτά ήταν και το δικό της πατρικό.

(Ο παππούς σημείωνε πως αρκετοί ντόπιοι Έλληνες, είχαν υποστηρίξει τους Γερμανούς για να αποσπάσουν την ακίνητη περιουσία των Εβραίων της πόλης. Κάποιοι ως αντάλλαγμα πήραν μερίδιο της κλεμμένης περιουσίας, ενώ άλλοι εξελίχθηκαν σε υπολογίσιμη δύναμη στην τοπική κοινωνία.)

Καθώς η κατάσταση στη Θεσσαλονίκη γινόταν όλο και πιο επικίνδυνη, ο παππούς πρότεινε στη γιαγιά να φύγουν μαζί για το βουνό, εκεί όπου βρίσκονταν ήδη τα δύο μεγάλα αδέρφια του, για να την προστατέψει. Έτσι, μετά από λίγες ημέρες το αποφάσισε και έφυγε μαζί του. Η γιαγιά πριν φύγει, ενημέρωσε για την πράξη της μόνο τη μητέρα της, καθώς ο πατέρας της ήταν αυστηρός (ο παππούς τον αποκαλούσε “siki”, λέξη που στα τουρκικά σημαίνει “σφιχτός”).

Το νεαρό ζευγάρι αρχικά κατευθύνθηκε προς το όρος Πάικο, καθώς ο παππούς δεν είχε προετοιμάσει το έδαφος για να την παρουσιάσει ούτε στους

γονείς του, ούτε και στο χωριό, και προφανώς δεν ήθελε να προκαλέσει υποψίες.

Μετά από λίγες ημέρες, ανακοίνωσε στους γονείς του πως θα έρθει η κοπέλα που αγαπά στο χωριό: “το όνομα αυτής Ζουμπουλιά· η μητέρα της, η οποία απεβίωσε από ασθένεια, ήταν Γαλλίδα και ο πατέρας της Έλληνας, μόνιμος κάτοικος εξωτερικού”. Καθώς η γιαγιά μιλούσε άριστα γαλλικά, δεν ήταν εύκολο να υποψιαστούν κάτι. Μάλιστα πρόσθεσε πως στη διάρκεια του ταξιδιού της έκλεψαν τη βαλίτσα με όλα τα έγγραφα ταυτοπροσωπίας της και πως θα ενεργούσε ο ίδιος για την επανέκδοσή τους. Στην ερώτησή μας για το πώς τα κατάφερε, μας είχε απαντήσει πως χρειάστηκε δωροδοκήσει με ένα χωράφι τον υπάλληλο της Κοινότητας, ώστε να λάβει τα απαραίτητα έγγραφα, χωρίς να εμπλακεί το Προξενείο, προβάλλοντας ως αιτία την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στην περιοχή της Θεσσαλονίκης.

Επιπλέον, μας διηγήθηκε πως οι Γερμανοί στο χωριό έβαλαν τρεις φορές φωτιά στο πατρικό τους σπίτι, καθώς είχαν πληροφορίες πως η οικογένεια του παππού υπέθαλπε αντάρτες και Εβραίους. Ωστόσο, εκείνος και η γιαγιά για μεγάλο διάστημα έμεναν σε σπίτι που βρισκόταν στα κτήματα για να φροντίζουν τα ζώα και τον αγρό. Έτσι, δεν ήρθαν σε επαφή μαζί τους.

Το ζευγάρι παντρεύτηκε τον Νοέμβριο του 1942, και ο θρησκευτικός γάμος, ακολούθησε όλα έθιμα του τόπου. Η γιαγιά βγήκε νύφη από το σπίτι του αδελφού του προ-πάππου μας.

Όσες φορές εμείς, τα εγγόνια της, μικροί, τη ρωτούσαμε για το παρελθόν δεν μας απαντούσε. Άλλαζε πάντοτε κουβέντα και επαναλάμβανε, πως όταν μεγαλώσουμε θα μάθουμε και θα καταλάβουμε. Έδειχνε σαν να φοβάται.

Θυμάμαι πως στο δημοτικό σχολείο μου είχαν αναθέσει να παίξω έναν Γερμανό αξιωματικό σε κάποιο θεατρικό, στο πλαίσιο των εορτασμών της 28<sup>ης</sup> Οκτωβρίου. Όταν το έμαθε η γιαγιά, μου απαγόρευσε να συμμετάσχω, καθώς - όπως έλεγε- δεν έπρεπε να μπλέκω με αυτά τα πράγματα.

*Παράλληλα, αντιπαθούσε τις φωτογραφίες. Δεν ήθελε να τη φωτογραφίζουμε, ούτε καν σε οικογενειακές συγκεντρώσεις. Έλεγε, πως είναι “ρουφιάνοι”. Γι’ αυτό και έχουμε ελάχιστες μαζί φωτογραφίες της.*

*Όταν ο παππούς, προς το τέλος της ζωής του αποφάσισε να μας μιλήσει, μας ανέφερε πως η γιαγιά, παρά τα χρόνια που πέρασαν, παρόλο που ήμασταν στο 2001, δεν ήθελε να μας πει τίποτα, επειδή φοβόταν για εμάς.»*

Κωνσταντίνος Παντικίου.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Βιβλία:

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Μτφρ. Παναγιώτης Τσιάμουρας. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάρχεια, 2016.
- Agamben, Giorgio. *Αυτό που μένει από το Αουσβιτς: Το αρχείο και ο μάρτυρας*. Μτφρ. Παναγιώτης Καλαμαράς. Αθήνα: Εξάρχεια, 2015.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi. Milano: A. Mondadori Editore, 1966-67.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia. Inferno*. Ed. Umberto Bosco, Giovanni Reggio. Milano: Le Monnier, 2002.
- Alonge, Roberto. *Nuovo manuale di storia del teatro*. Torino: Utet, 2008.
- Andreini, Giov. Battista. *Lo schiavetto*. Parigi: Carlo Chappelain, 1613.
- Andreini, Giov. Battista. *Lo schiavetto*. Venezia: Stamperia di G.B. Ciotti, 1620.
- Aretino, Pietro. *La Cortigiana*. Ed. Federico Della Corte. Padova: Salerno Editrice, 2010.
- Ariosto, Ludovico. *Tutte le opere di Ludovico Ariosto*. Milano: Mondadori, 1974.
- Bartošová, Jana. *Gli ebrei nell'Italia fascista. Lo sviluppo e gli obiettivi della politica razziale in Italia*. Brno: Masarykova Univerzita, 2006.
- Belpoliti, Marco ed. *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997.
- Benussi, Cristina. *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2007.  
[https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/11090/1/Benussi\\_Svevo\\_interni.pdf](https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/11090/1/Benussi_Svevo_interni.pdf)
- Berstein, Serge & Milza, Pierre. *Ιστορία της Ευρώπης. Από τη ρωμαϊκή αυτοκρατορία στα ευρωπαϊκά κράτη, 5<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αιώνας*. Μτφρ. Αναστάσιος Κ. Δημητράκοπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1997.
- Bertolone, Paola. "Jewish languages and jewish characters in Giovan Battista Andreini's *Lo Schiavetto*." *Jewish Theatre: A Global View*. Ed. Nahshon, Edna. Leiden Boston: BRILL, 2009.
- Beutler, Johannes. *L'ebraismo e gli ebrei nel vangelo di Giovanni*. Subsidia Biblica. Roma: Pontificio Istituto Biblico, 2006.
- Binni, Walter. *Ariosto. Scritti 1938-1994*. Firenze: Il Ponte Editore, 2015.

- Borrelli, Rosaria. *La Lucchesi Palli. Storia di una biblioteca napoletana*. Napoli: Biblioteca Nazionale di Napoli - Sezione Lucchesi Palli, 2010. [http://digitale.bnnonline.it/atn/doc/lucchesi\\_palli.pdf](http://digitale.bnnonline.it/atn/doc/lucchesi_palli.pdf)
- Bossong, Goerg. *I sefarditi*. Bologna: il Mulino, 2010.
- Bosworth, R. J. B. *Mussolini*. New York: Bloomsbury Academic, 2010.
- Bragato, Alice. *La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini fra Commedia dell'Arte, poesia e teatri per musica*. Università di Bologna, 2013.
- Caffiero, Marina. "Lo stereotipo dell'ebreo usuraio e truffatore." *L'Uomo e il denaro*. Milano: Associazione per lo Sviluppo degli Studi di Banca e Borsa/Università Cattolica del Sacro Cuore, 2013.
- Calimani, Riccardo. *Storia degli ebrei italiani, dal XVI e XVIII secolo*. Vol. 2. Milano: Mondadori, 2015.
- Calimani, Riccardo. *Storia degli ebrei italiani, dalle origini al XV secolo*. Vol. I. Milano: Mondadori, 2013.
- Calimani, Riccardo. *Storia del pregiudizio contro gli Ebrei. Antigiudaismo, antisemitismo, antisionismo*. Milano: Mondadori, 2007.
- Calimani Sullam, Anna-Vera. *I nomi dello sterminio*. Torino: Einaudi, 2001.
- Cammeo, Giuseppe. *La Comunione Israelitica di Napoli. Dal 1830 al 1890. Cenni Storici*. Napoli: A. Belissario e C.-Tipografia de Angelis, 1890.  
<http://www.napoliebraica.it/wordpress/la-storia/>
- Camon, Ferdinando. ed. *Autoritratto di Primo Levi*. Padova: Edizioni Nord-Est, 1987.
- Campanini, Naborre. *Ludovico Ariosto nei prologhi delle sue commedie*. Bologna: Zanichelli, 1891.
- Carlucci, Marta. *La lingua delle opere teatrali di Gianni Clementi*. Roma: Roma Tre, 2013.
- Cascetta, Annamaria & Carpani, Roberta, ed. *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*. Milano: Vita e Pensiero, 1995.
- Ceirani, Danilo; Rocchetti, Pierluigi. *L'amore pregiudicato. Donne e omosessuali sotto il fascismo*. Latina: Il Levante Libreria Editrice, 2015.
- Chianese, Annalisa. *Le comunità ebraiche in Italia: Diritti, statuti, autonomie*. Napoli: Museopolis Press, 2009. [http://www.unipegaso.it/biblioteca/ejuridica/002\\_CHIANESE\\_A.pdf](http://www.unipegaso.it/biblioteca/ejuridica/002_CHIANESE_A.pdf)
- Clementi, Gianni. *L'ebreo - Ladro di razza*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2010.

- Clementi, Gianni. *Κλέφτης ράτσας (Ladro di razza)*. Μτφρ. Διονύσης Αλεβίζος. Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος, 2018.
- Clementi, Gianni. *Ο Εβραίος*. Μτφρ. Πέτρος Νάκος. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2013.
- Collotti, Enzo. *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*. Roma: Edizioni Laterza, 2006.
- Coluccia, Giuseppe. *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*. Lecce: Manni, 2001.
- Corcos, Alain F. *The Myth of the Jewish Race: A Biologist's Point of View*. Bethlehem: Lehigh University Press, 2005.
- Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*. Vol. 1. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1914.
- Cueto, David García. *Relaciones artisticas entre España y Bolognia durante el siglo XVII*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2005.
- Dal Maso, Monica. *Pensare Dio dopo Auschwitz? : il pensiero ebraico di fronte alla Shoah*. Padova: Messaggero di Sant'Antonio, 2007.
- De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Salani, 1965.
- Eco, Umberto. *Ιστορία της ασχήμιας*. Μτφρ. Δήμητρα Δόση, Ανταίος Χρυσοστομίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2007.
- Falavolti, Laura, ed. *Commedie dei comici dell' arte*. Torino: UTET, 1982.
- Fantuzzi, Giovanni. *Notizie degli scrittori bolognesi*. Vol. V. Bologna, 1786.
- Feinstein, Wiley. *The Civilization of the Holocaust in Italy: Poets, Artists, Saints, Anti-semites*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson Univ Press, 2003.
- Ferrari, Silvia Cristina. *La macchina dell' «Innamoramento». Le strutture narrative del poema boiardo*. Università degli Studi di Ferrara, 2011/2013.
- Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. I. Milano: Mondadori, 1992.
- Ferroni, Giulio. *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi scuola. Vol. II. Milano: Mondadori, 1992.
- Fleming, K. E. *Ιστορία των Ελλήνων Εβραίων*. Μτφρ. Νίκος Γάσπαρης. Αθήνα: Οδυσσέας, 2009.
- Foa, Anna. *Ebrei in Europa*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2014.



- Franchi, Saverio. *Drammaturgia Romana*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1988.
- Friedländer, Saul. *Η ναζιστική Γερμανία και οι Εβραίοι. I. Τα χρόνια των διώξεων 1933-1939, II. Τα χρόνια της εξόντωσης 1939-1945*. Μτφρ. Ηλίας Ιατρού. Αθήνα: Πόλις, 2013.
- Friedländer, Saul. *Σκέψεις για τον ναζισμό. Συνομιλίες με τον Stéphane Bou*. Μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Πόλις, 2019.
- Fritzsche, Peter. *Ζωή και θάνατος στο Τρίτο Ράιχ*. Μτφρ. Βασιλεία Αβρααμίδου, Κώστας Δεσποινιάδης. Αθήνα: Θύραθεν, 2013.
- Galgani, Fabio. *Onomastica maremmana. I nomi dei cittadini di massa marittima e dell'alta maremma dal settecento ai giorni nostri*. Massa Marittima: Centro Studi Storici "A. Galniefli", 2005.
- Garaventa, Roberto. "La crisi della teodicea in Wolfgang Hildesheimer e Elie Wiesel." *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma: Carocci editore, 2010.
- Gentile, Emilio. *Φασισμός. Ιστορία και ερμηνεία*. Μτφρ. Ευάγγελος Κατσιφός. Αθήνα: Ασίνη, 2007.
- Giusti, Giuseppe. *Raccolta di proverbi toscani*. Firenze: Successori Le Monnier, 1871.
- Goldoni, Carlo. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. I classici Mondadori. Ed. Ortolani, Giuseppe. 2 ed. Vol.10. Milano: A. Mondadori Editore, 1955.
- Greco, Pietro. *L'astro narrante: La Luna nella scienza e nella letteratura italiana*. Milano: Springer, 2009.
- Greppi, Carlo. *La nostra Shoah. Italiani, sterminio, memoria*. Zoom Macro. Milano: Feltrinelli Editore, 2015.
- Griffin, Robert. *Ludovico Ariosto*. New York: Twayne Publishers, 1974.
- Guerrazzi Osti, Amedeo. *La repubblica necessaria. Il fascismo repubblicano a Roma, 1943-1944*. Milano: Franco Angeli, 2004.
- Hanlon, Gregory. *Storia dell'Italia moderna. 1550-1800*. Trad. Marina Romanello. Bologna: Il Mulino 2002.
- Hanses, Mathias. *The Life of Comedy after the Death of Plautus: The Palliata in Roman Life and Letters*. Columbia University, 2015.

- Hasse, Johann Adolf. *La finta tedesca (Carlotta e Pantaleone)*. Musica teatrale del Settecento italiano. Intermezzi napoletani del Settecento. Ed. Claudio Toscani. Pisa: Edizioni ETS, 2014.
- Hassoun, Jacques. - Βαζών Βασίλειο, Οντέτ - Θαναασέκος, Γιάννης - Μπενβενίστε, Ρίκα. *Εβραϊκή Ιστορία και Μνήμη*. Αθήνα: Πόλις, 1998.
- Homer. *The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes*. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1919.
- Impagliazzo, Marco. *La resistenza silenziosa: leggi razziali e occupazione nazista nella memoria degli ebrei di Roma*. Milano: Guerini e Associati, 1997.
- Izzi, Alessandro. *I topi nel muro*. Scena muta. Roma: Edizioni Progetto Cultura, 2014.
- Izzi, Alessandro. *La Valigia dei destini incrociati*. Gaeta: deComporre Edizioni, 2012.
- Izzi, Alessandro. *Le strategie dell' oblio. Percorsi e ricorsi nel cinema italiano sulla Shoah dal 1945 al 2016*. Roma: Universitalia, 2017.
- Jaffe-Berg, E. *Commedia dell' Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping 'Others'*. New York: Taylor & Francis, 2016.
- Jonas, Hans. *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*. Genova: il melangolo, 2004.
- Jütte, Daniel. *The Age of Secrecy Jews, Christians, and the Economy of Secrets, 1400–1800*. Trans. Riemer, Jeremiah. New Haven & London: Yale, 2015.
- Kessler, Edward & Wenborn, Neil. *A dictionary of jewish-christian relations*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Laffi, Domenico. *L' ebreo convertito, ovvero le fortune d' Emanuelle*. Bologna: Eredi del Pisarri, 1682.
- Laffi, Domenico. *Viaggio in Levante al Santo Sepolcro di N. S. G. Christo et altri luoghi di Terra Santa*. Bologna: Eredi d' Antonio Pisarri, 1683.
- Laffi, Domenico. *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia e Finis Terrae, per Francia e Spagna*. Bologna: Eredi del Pisarri, 1681.
- Landau, M. Jacob. *Jews in nineteenth-century Egypt*. New York: Routledge, 2016.
- Levi, Fabio & Scarpa, Domenico, ed. *Primo Levi. Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986. Con Leonardo De Benedetti*. Torino: Einaudi, 2015.
- Levi, Primo. *Ad ora incerta*. Milano: Garzanti, 2009.
- Levi, Primo. *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Torino: Einaudi, 2016.

- Levi, Primo. *Αυτοί που βούλιαξαν και αυτοί που σώθηκαν*. Μτφρ. Χαρά Σαορλικιώτη. Αθήνα: Άγρα, 2006.
- Levi, Primo. *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. Μτφρ. Χαρά Σαορλικιώτη. Αθήνα: Άγρα, 2003.
- Levi, Primo. *Το καθήκον της Μνήμης. Συνζήτηση με τους Federico Cereja και Anna Bravo*. Αθήνα: Άγρα, 1995.
- Lima, Robert. *Stages of Evil: Occultism in Western Teater and Drama*. The University Press of Kentucky, 2005.
- Lucchini, Arrigo. *Cronache del teatro dialettale bolognese*. Bologna: Pendragon, 2006.
- Magnoli, B. Giovanni. *Gli ebrei a Cremona. Storia di una comunità fra Medioevo e Rinascimento*. Firenze: La Giuntina, 2002.
- Maifreda, Germano. *Italia. Storie di ebrei, storia italiana*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 2021.
- Majanlahti, Anthony & Osti Guerrazzi, Amedeo *Roma occupata, 1943-1944: itinerari, storie, immagini*. Milano: il Saggiatore, 2010.
- Marino, Giovan Battista. *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi. Milano: Adelphi, 1988.  
[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_6/t330.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t330.pdf)
- Martell, Laura Jean. *L'attrice come immagine pubblica: Le strategie di tre attrici del XVI e XVII secolo*. Washington, D.C.: Georgetown University, 2016
- Marzulli, Rocco. *La lingua del Lager. Parole e memoria dei deportati italiani*. Roma: Donzelli, 2017.
- Massini, Stefano. *Quattro storie. Balkan Burger, credo in un solo dio, Processo a Dio, La fine di Shoaouoth*. Corazzano (Pisa): Titivullus, 2013.
- Milza, Pierre. *Storia d'Italia. Dalla preistoria ai giorni nostri*. Milano: Corbaccio, 2006.
- Moncada Di Monforte, Mario. *Israel: fine della speranza?* Roma: Armando Editore, 2002.
- Park, Jin-Kyung. "Il Lessico Cavalleresco nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto." Università Ca' Foscari Venezia, 2010–2011.
- Patterson, David - Berger, L. Alan – Cargas, Sarita *Encyclopaedia of Holocaust literature*. Westport, (Connecticut) Oryx Press, 2002.
- Pazzaglia, Mario. *Dal Rinascimento all' Illuminismo*. 3 ed. Bologna: Zanichelli, 1992.
- Pazzaglia, Mario. *L' Ottocento*. 3 ed. Bologna: Zanichelli, 1992.

- Pierron, Bernard. *Εβραίοι και Χριστιανοί στη νεότερη Ελλάδα: Ιστορία των διακοινοτικών σχέσεων από το 1821 ως το 1945*. Μτφρ. Γιώργος Σαρατσιώτης. Αθήνα: Πόλις, 2004.
- Pillon, Stefania. *Binario morto (per la partenza)*. Collana scena muta. Roma: Edizioni Progetto Cultura, 2014.
- Poliziano, Angelo. *Poesie italiane*, a cura di S. Orlando. Milano: Rizzoli, 1988.  
[http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_3/t321.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_3/t321.pdf).
- Quadrio, Francesco Saverio. *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*. Vol. 3. Milano: Francesco Agnelli, 1774.
- Rebaudengo, Maurizio. *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1994.
- Sabbatino, Pasquale. *Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 2006.
- Salvioli, Giovanni e Salvioli, Carlo. *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*. Vol. I. Venezia: Premiato stab. tipo-lit. Carlo Ferrari, 1903.
- Sannino, Daniela. *Portrait de l'artiste en passeur: Luigi Gualdo, mediatore e critico letterario tra Italia e Francia*. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009.  
<http://www.fedoa.unina.it/3777/1/sannino.pdf>
- Santuccio, Maria Elena. "Scene di Famiglia: Dal carattere del teatro borghese ai ruoli pirandelliani." *Quaderni d'italianistica* XXXI.1 (2010).  
<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/14207>
- Sarti, Carlo G. *Il teatro dialettale bolognese. (1600-1894) Studi e ricerche*. Bologna: Stabilimento tipografico Zamorani & Albertazzi, 1894.
- Schwamenthal Riccardo & Straniero, Michele L. *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali*. Milano: Bur, 2013.
- Scognamiglio, Giuseppina. *Sullo scrittoio di Partenope. Studi teatrali da Mastroiani a Viviani*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 2006.
- Snyder, R. Jon, ed. *Love in the Mirror: A bilingual edition*. Toronto: Iter, 2009.
- Soustiel, Maurice. *Λεωφόρος Ωσμάν 146*. Μτφρ. Λίλα Κονομάρα. Αθήνα: Εξάντας, 2019.

- Spada, Giovanni. *I caratteri nella commedia erudita del secolo XVI*. Ronciglione: Tipografia Spada, 1898.
- Stähelin, Felix. *Ο αντισημιτισμός της αρχαιότητας. Γένεση και εξέλιξη. Βασιλεία 1905*. Μτφρ. Τάσος Ψηλογιαννόπουλος. Αθήνα: Αργοναύτης, 2014.
- Stefani, Piero. *Gli Ebrei*. Bologna: il Mulino, 2006.
- Stefani, Piero. *L' antigliudismo. Storia di un' idea*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2015.
- Sugar, F. Peter. *Η νοτιοανατολική Ευρώπη κάτω από οθωμανική κυριαρχία (1354-1804)*. τ. Α'. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη, 1994.
- Sutton, Violetta Alexandra. *Society, Language, and Carnival in the Comedies of Ludovico Ariosto*. University of Toronto. Toronto, 2013.
- Tagini, Paolo. *Le prefazioni di una vita. I bambini ebrei nascosti in Italia durante la persecuzione nazifascista*. Dipartimento di Tempo, Spazio, Immagine, Società: Università degli studi di Verona, 2011.
- Taguieff, Pierre-Andrè. *Ο μύθος των «Σοφών της Σιών»*. Αθήνα: Πόλις, 2006.
- Toaff, Ariel. *Il vino e la carne. Una comunità ebraica nel Medioevo*. Bologna: il Mulino, 1989.
- Toaff, Ariel. *Pasque di sangue. Ebrei d' Europa e omicidi rituali*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe *Racconti*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 2009.
- Tonelli, Luigi. *Il teatro contemporaneo italiano*. Milano: Edizioni Corbaccio, 1936.
- Torelli, Achille. *I Rosellana o L' Amore che dura*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1889.
- Torelli, Achille. *L' Arte e la Morale. Conferenze*. Portici: Premiata stab. tip. Vesuviano E. Della Torre, 1906.
- Torelli, Achille. *Teatro scelto edito e inedito*. Milano: Club del libro, 1961.
- Traverso, Enzo. *Κατανοώντας τη ναζιστική βία*. Μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης, Σοφία Σάζο. Τρίκαλα: Επέκεινα, 2015.
- Traverso, Enzo. *Οι ρίζες της ναζιστικής βίας. Μια ευρωπαϊκή γενεαλογία*. Μτφρ. Νίκος Κούρκουλος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2013.

- Traverso, Enzo. *Η Ιστορία ως πεδίο μάχης. Ερμηνεύοντας τις βιαιότητες του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Μτφρ. Νίκος Κούρκουλος. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2016.
- Tuoldo, Fabrizio. "Il concetto di Dio dopo Auschwitz nella riflessione di Hans Jonas.", στο *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma: Carocci editore, 2010.
- Verdinois, Federigo. *Profili letterari e ricordi giornalistici*. Firenze: Le Monnier, 1949.  
<http://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/federigo-verdinois/profili-letterari-e-ricordi-giornalistici/>
- Vergerio, Flavio. *I film di Alain Resnais*. Roma: Gremese, 1984.
- Walter, Henriette. *Η περιπέτεια των γλωσσών της Δύσης*. Μτφρ. Έφη Μαυρογέλη. Αθήνα: Ενάλιος, 2007.
- Wiewiorka, Annette. *Αουσβιτς, 60 χρόνια μετά*. Μτφρ. Σάμης Ταμπώχ. Αθήνα: Πόλις, 2006.
- Willson, Perry. *Gender, Family and Sexuality. The Private Sphere in Italy, 1860–1945*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.  
<http://www.palgraveconnect.com/pc/doi/finder/view/10.1057/9780230294158>
- Yehoshua, Abraham B. *Ebreo, israeliano, sionista: Concetti da precisare*. Trad. Alessandro Guetta. Roma: edizioni e/o, 2011.
- Zecca, Giovanni. *Della influenza di Terenzio, nelle commedie di Ludovico Ariosto*. Milano: Albrighi, Segati & C., 1914.
- Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. *Ο Άλλος εν διωγμώ. Η εικόνα του Εβραίου στη Λογοτεχνία. Ζητήματα Ιστορίας και μυθοπλασίας*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1998.
- Ασέρ, Αριέλλα - Βαρών Βασάο, Οντέτ - Bowman, Steven κ.ά. *Νέοι στην δίνη της Κατοχικής Ελλάδας. Ο Διωγμός και το Ολοκαύτωμα των Εβραίων. 1943-1944*. Αθήνα: ΚΙΣ - Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, 2008.
- Βαρών Βασάο, Οντέτ. *Η ανάδυση μιας δύσκολης μνήμης: Κείμενα για τη γενοκτονία των Εβραίων*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2013.
- Βενέτσια, Σλόμο. *Sonderkommando. Μέσα από την κόλαση των θαλάμων αερίου*. Μτφρ. Κυριακή Χρα. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008.
- Βιζέλ, Ελί. *Η νύχτα*. Μτφρ. Γιώργος Ξενάριος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2007.

- Βίτσος, Διονύσης. *Οι ζακυνθινοί εβραίοι (15ος-20ός αι.) & η διάσωσή τους από τους Ναζί*. Αθήνα: Περίπλους, 2019.
- Γακοπούλου, Κωνσταντίνα. *Θέατρο και μεταθέατρο: θέσεις και αντι-θέσεις πάνω στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας*. ΑΠΘ, 2008.  
<http://ikee.lib.auth.gr/record/105504/files/Gakopoulou.pdf>
- Γουζέλης, Δημήτριος. *Ο Χάσης*. Αθήνα: Πελεκάνος, 2005.
- Γουζέλης, Δημήτριος. *Ο Χάσης*. Διασκευή Κ. Πορφύρης. Επιμ. Διονύσιος Σέρρας. Ζάκυνθος: Επτανησιακά Φύλλα, 2017.
- Ελίας, Νόμπερτ. *Ναζισμός και γερμανικός χαρακτήρας. Δοκίμιο πάνω στην κατάρρευση του πολιτισμού*. Μτφρ. Γιάννης Πεδιώτης, Γιάννης Θωμαδάκης. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.
- Εμμανουήλ, Άρης. *Γλωσσάρι εβραϊκών όρων και ονομάτων*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 2016.
- Ζουμπουλάκης, Σταύρος. *Άσπονδοι αδελφοί. Εβραίοι, χριστιανοί, μουσουλμάνοι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2019.
- Καβάλα, Μαρία. *Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)*. Αθήνα: ΣΕΑΒ, 2015.
- Κακριδής, ΙΘ., Επιμ. *Ελληνική Μυθολογία*. τ. 2. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1986.
- Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*. τ. 1. Αθήνα: Γιαλλέλης, 1998.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Θέατρο, Τόμος Δ΄*. Αθήνα: Κέδρος, 1989.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος. *Μαουτχάουζεν*. 27<sup>η</sup> έκδοση. Αθήνα: Κέδρος, 1995.
- Καρρέ, Φρειδερίκος. *Ιουδαιϊσμός και Χριστιανισμός και τα εν Ζακύνθω συμβάντα κατά την Μεγάλην Παρασκευήν*. Ζάκυνθος: Τυπογραφείον «Ο Φώσκολος» Σ. Καψοκεράλου, 1892. <http://anemi.lib.uoc.gr/metadata/6/f/a/metadata-181-0000043.tkl>
- Κορνάρος, Βιτσέντζος. *Ερωτόκριτος*. Επιμ. Στυλιανός Αλεξίου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της ΕΣΤΙΑΣ. Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, 1997.
- Κοροβέση, Φωτεινή. *Τα ιστορικά δράματα του Άγγελου Τερζάκη: Ιστορία και μυθοπλασία*. Φιλοσοφική Σχολή. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Αθήνα: ΕΚΠΑ, 2008.  
(διπλωματική εργασία)

- Λαμπρινίδης, Μιχαήλ Γ. *Η Ναυπλία από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των καθ' ημάς*. Εν Αθήναις: Τύποις Εκδοτικής Εταιρείας, 1898.
- Λεόν, Αμπράμ. *Το εβραϊκό ζήτημα. Μια μαρξιστική προσέγγιση*. Μτφρ. Μωυσής Λίτσης. Αθήνα: Διεθνές Βήμα, 2017.
- Λιάττα, Ευτυχία Δ. *Η Κέρκυρα και η Ζάκυνθος στον κυκλώνα του αντισημιτισμού. Η "συκοφαντία για το αίμα" του 1891*. Αθήνα: ΙΝΕ/ΕΙΕ, 2006.
- Λιδωρίκης, Αλέκος "Το Νεοελληνικό Θέατρο." *Περίπλους*. 19 (1988).
- Μαρίνος-Σαμαρτζής, Φοίβος Αθανάσιος. *Οικογένεια Σμιαντώβ*. (Το κείμενο του θεατρικού έργου σε μορφή pdf.)
- Μαρξ, Καρλ. *Για το εβραϊκό ζήτημα*. Μτφρ. Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου. Επιμ. Γιώργος Ρούσης. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη, 2010.
- Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός: δράμα εις πέντε πράξεις συνταχθέν εν έτει 1829-1830*. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γεωργίου Παπαδημητρίου, 1953.
- Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο Βασιλικός: δράμα εις 5 πράξεις*. Τα αναφερόμενα υποθέτονται ότι εουνέβησαν εις την Ζάκυνθον κατά τα 1712 περί τα τέλη Σεπτεμβρίου. Παρά του Α. Μ. Ζακυνθίου εν έτει 1829-1830 εν Ζακύνθω, τυπογραφείον Ο Ζάκυνθος Κωνσταντίνου Ρωσσολίμου, 1859.
- Μάτεσης, Αντώνιος. *Ο βασιλικός*. Αθήνα: Εστία, 2011.
- Μενεξιάδης, Αλέξιος-Νικόλαος. *Κρυμμένα παιδιά στην Ελλάδα της Κατοχής*. Αθήνα: Εκδ. Εβραϊκό Μουσείο Ελλάδος, 2007.
- Μητουλάκης, Δημήτρης. *Η θεραπευτική των Εβραίων με βάση τη θρησκευτική τους παράδοση. Ιερουργικές πρακτικές, φυτικά φάρμακα και υγιεινολογικές απαγορεύσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις Δ. Ν. Παπαδήμα, 2018.
- Μηχανίδου, Π. Μαρία. *Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις. Δράμα απολήγον εις κωμωδίαν, εις πράξεις πέντε, εις τεύχη δύο*. Αθήνα: Τύποις Γεωργίου Ν. Ναντάκη, 1891.
- Μηχανίδου, Π. Μαρία. *Ο ψευδοϊερεύς Ιουδαίος. Πρωτότυπον δράμα εις πράξεις πέντε*. Αθήνα: Εκ του Τυπογραφείου Α. Καστριώτου, 1886.
- Μηχανίδου, Π. Μαριγώ. *Ο προδότης ιερεύς· τραγωδία εις πέντε πράξεις*. Αλεξάνδρεια, 1874.



- Μόλχο, Ρένα. *Το Ολοκαύτωμα των Ελλήνων Εβραίων. Μελέτες Ιστορίας και Μνήμης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2015.
- Μόρδος, Σαμουήλ. *Οι Εβραίοι της Ζακύνθου. Χρονικό πέντε αιώνων*. Αθήνα: Γράμμα, 2010.
- Μορέν, Εντγκάρ. *Ο νεωτερικός κόσμος και το εβραϊκό ζήτημα*. Μπφρ. Σάββας Μιχαήλ. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2007.
- Μουσιμούτης, Διονύσης Ν. *Ο Ρώμας και το θέατρο*. Αθήνα: Πλατύφορος, 2002.
- Μουσιμούτης, Διονύσης Ν. *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου 1901-1915*. τ. Β' 1901-1915. Αθήνα: Μπάστας, 1999.
- Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά. *Θέατρο και Σχολείο*. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς/Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 1998.
- Μπερντιάγιεφ, Νικολάι. *Χριστιανισμός και αντισημιτισμός*. Μπφρ. Δημήτρης Μπαλτάς. Αθήνα: Εκδόσεις s@mizdat, 2019.
- Μπλέσιος, Αθανάσιος Γ. *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματολογίας. Από τον Χορτάτση έως τον Καμπανέλλη*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2007.
- Μυλωνά, Τερέζα. *Το θεατρικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*. Αθήνα, 2003.  
(Διδακτορική Διατριβή.)
- Ναφ, Αλμπέρτος. *Κεϊμένη επί της θαλάσσης: Μελέτες και άρθρα για την Εβραϊκή Κοινότητα της Θεσσαλονίκης*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press/Εκφραση, 1997.
- Νόμαν, Ρόνιτ. *Μυστήριο στην Κέρκυρα*. Μπφρ. Σοφία Μαριάτου. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη, 2008.
- Ντενίση, Σοφία - Αράγης, Γιώργος - Αλισανδράτος, Γιώργος. *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο: 1830-1880*. Αθήνα: Σοκόλης, 1996.
- Ντενίση, Σοφία. *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή. Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού - Ρομαντισμού*. Αθήνα: Νεφέλη, 2014.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Η ζωή μου σαν μυθιστόρημα - Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 1984.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Θέατρο, Ραχήλ*. τ. 2. Αθήνα: Αφοί Βλάσση 1991.

- Ξενόπουλος, Γρηγόριος. *Μεγάλη περιπέτεια*. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 1984.
- Οζ Άμος & Οζ - Ζάλτομπεργκερ, Φάνια. *Οι Εβραίοι και οι λέξεις*. Μτφρ. Νίκος Γεωργαντίδης. Αθήνα: Καστανιώτη, 2014.
- Πέιν, Στάνλεϊ. *Η ιστορία του φασισμού*. Μτφρ. Κώστας Γεώργιας. Αθήνα: Φιλίστωρ, 2000.
- Πετράκου, Κυριακή. *Σχήματα και εικόνες: από τον ρομαντισμό στον μεταμοντερνισμό. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2015.
- Πεφάνης, Γιώργος Π. *Η άμμος του κεμμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2008.
- Πεφάνης, Γιώργος Π. *Φαντάσματα του θεάτρου: σκηνές της θεωρίας III*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2013.
- Πλωρίτης, Μάριος. *Ο πολιτικός Σαίξπηρ. Η τραγωδία της εξουσίας*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2002.
- Πολίτου - Μαρμαρινού, Ελένη. *Η συγκριτική φιλολογία. Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1981.
- Πούχνης, Βάλτερ. *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*. τ. Β'. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2006.
- Πούχνης, Βάλτερ. *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα*. Αθήνα: Πατάκης, 2004.
- Προτόπαπα-Μπουμπουλίδου, Γλυκερία. *Αντώνιος Μάτεσης: (1794-1875)*. Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, 1968.
- Ρόζα Αζόρ, Αλμπέρτο. *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ζώζη Ζωγραφίδου, Ρόη Γερντέ, Θέμις Σουρρή. Επιμ. Φοίβος Γκικόπουλος. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1998.
- Ροζάνης, Στέφανος. *Ο αδιανόητος θάνατος: Ολοκαύτωμα και Νεωτερικότητα*. Αθήνα: Ερατώ, 2002.
- Ρώμας, Διονύσιος Α. *Θέατρο*. Επιμ. Φαίδων Μπουμπουλίδης. Αθήνα, 1987.
- Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ. *Ο Έμπορος της Βενετίας*. Μτφρ. Βασίλης Ράπας, Βούλα Δαμιανάκου. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1990.

- Σέρρας, Διονύσης. *Μικρός «περίπλους» για τον Διονύση Ρώμα: δέκα χρόνια από το θάνατό του*. Αθήνα: Περίπλους, 1991.
- Σεμπρούν, Χόρχε. *Ο νεκρός που μας χρειάζεται*. Μτφρ. Οντέτ Βαρών Βασάο. Αθήνα: Εξάντας, 2003.
- Ταγκιέφ, Πιέρ- Αντρέ. *Τι είναι αντισημιτισμός;* Μτφρ. Αναστασία Ηλιαδέλη, Ανδρέας Πανταζόπουλος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", 2015.
- Τερζάκης, Άγγελος. *Νύχτα στη Μεσόγειο. Κωμωδία σε πέντε επεισόδια*. Αθήνα, 1957.
- Τριχιά - Ζούρα, Μαρία. *Η αυτοβιογραφία του Γρηγορίου Ξενόπουλου*. Αθήνα: Αφοί Βλάσση, 2003.
- Χατζηαωννίδης, Ηρακλής. *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός*. Α.Π.Θ., 2005.  
<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14996#page/1/mode/2up>
- Χέγκελ, Χάιντς. *Οι άντρες με το ροζ τρίγωνο*. Μτφρ. Ρίτσα Δεκαβάλλα. Αθήνα: Μαύρη Λίστα, 2000.
- Χόρκχάιμερ, Μαξ & Αντόρνο, Τέοντορ. *Η διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Μτφρ. Ζήσης Σαρκίας. Αθήνα: Ύψιλον, 1986.

#### **Άρθρα - Δημοσιεύσεις - Αναρτήσεις στο διαδίκτυο:**

- "16 ottobre 1943, i film sul rastrellamento del Ghetto di Roma. 70 anni fa una delle pagine più nere della nostra storia. Ecco come il cinema italiano l'ha raccontata".  
<http://www.panorama.it/cinema/rastrellamento-ghetto-roma-film/>
- "16 ottobre 1943: la deportazione degli ebrei di Roma".  
<http://www.focusonisrael.org/2008/10/16/16-ottobre-1943-la-deportazione-degli-ebrei-di-roma/>
- "19 luglio 1943, il bombardamento di San Lorenzo rivive attraverso le immagini".  
<http://www.affaritaliani.it/roma/19-luglio-1943-il-bombardamento-di-san-lorenzo-rivive-attraverso-le-immagini-12-07-2012.html>

- "Alessandro Izzi vince il concorso cinema, teatro e shoah. Il critico cinematografico si aggiudica il premio per la sezione drammaturgia".  
[http://www.teatrobertoltbrecht.it/pdf/cs\\_20140203a.pdf](http://www.teatrobertoltbrecht.it/pdf/cs_20140203a.pdf)
- "Avvicinare la memoria: la deportazione in Europa nei Lager nazisti". Fondazione Memoria della Deportazione.  
[http://www.deportati.it/static/pdf/libri/Dossier\\_Giorno\\_Memoria\\_09.pdf](http://www.deportati.it/static/pdf/libri/Dossier_Giorno_Memoria_09.pdf)
- "Gli inizi - I negazionisti nazisti e neonazisti". <http://www.olokaustos.org/saggi/saggi/negaz-ita/negaz1.htm>
- "I topi nel muro, il dramma di Alessandro Izzi". <http://corrierespettacolo.it/itopi-nel-muro-il-dramma-di-alessandro-izzi/>
- "Il fenomeno Giovanni Clementi". 2010.  
<https://www.pressreader.com/italy/corrieredellaseraroma/20101228/281741265851188>
- "Il fenomeno Giovanni Clementi". 2010.  
[http://archiviostorico.corriere.it/2010/dicembre/28/fenomeno\\_Giovanni\\_Clementi\\_co\\_10\\_101228027.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2010/dicembre/28/fenomeno_Giovanni_Clementi_co_10_101228027.shtml)
- "Immagini e memoria. Il cinema racconta la Shoah".  
[http://www.comune.saronno.va.it/upload/saronno\\_ecm8/gestionedocumentale/SHOAH.%20IMMAGINI%20E%20MEMORIA%202014\\_784\\_14010.pdf](http://www.comune.saronno.va.it/upload/saronno_ecm8/gestionedocumentale/SHOAH.%20IMMAGINI%20E%20MEMORIA%202014_784_14010.pdf)
- "La Contemporanea srl / Ottavia Piccolo in Processo a Dio".  
<http://www.stefanomassini.it/processo.php>
- "Processo a Dio di Stefano Massini / Regia di Sergio Fantoni". 2015.  
[http://www.teatroteatro.it/recensioni\\_dettaglio.aspx?uart=764](http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=764)
- "Processo a Dio". <http://www.stefanomassini.it/plays.php>
- "Roma 4 gennaio 1944-la deportazione dimenticata."  
<http://www.bancadellamemoriaroma.it/settanta/44.14/44.14-4gennaio.htm>
- "Sociale, Ladro di razza con Dapporto". 2015. <http://gazzettadimantova.gelocal.it/tempo-libero/2015/03/18/news/sociale-ladro-di-razza-con-dapporto-1.11073264>
- Alocco, Luciana. "La «magia» tra letteratura e lessicografia." *Studi Interculturali*:2 (2013).

- Amedeo, Giovanni. "Torelli, a 26 anni ideò la commedia più bella dell' 800". 2006.  
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/04/09/torelli-26-anni-ideo-la-commedia-piu.html>.
- Angelini Frajese, Franca. "ANDREINI, Giovan Battista",  
[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanbattistandreini\\_\(Dizionario\\_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanbattistandreini_(Dizionario_Biografico))
- Ansani, Antonietta. "Questioning Poetry in Ariosto's *Negromante*." *Nemla Italian Studies* 38 (2016). <http://www.buffalo.edu/content/dam/www/nemla/NIS/XXXVIII/NeMLAIS16-4-Ansani.pdf>
- AUTORI E REGISTI, Gianni Clementi Autore'. <http://www.commedieitaliane.it/gianniclementi/>
- Avanzinelli, Ventura Milka. "Sterilità e fecondità delle donne bibliche." *Storia delle Donne*. 1 (2005). <http://www.storiadelledonne.it/wp-content/uploads/2008/12/VenturaAvanzinelli2005.pdf>
- Baricci, Erica. "La scena 'all' ebraica' nel teatro del Rinascimento." *ACME, Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano* LXIII. I (2010).  
<http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-10-I-05-Baricci.pdf>
- Biasucci, Julie "In via Bausan: Topi nel Muro!". 2014.  
<http://lanuovagazzettadigaeta.blogspot.gr/2014/11/in-via-bausan-topi-nel-muro.html>
- Bonazzi, Nicola. "Alle sorgenti del teatro moderno: i nuovi «giochi» della commedia ariostesca." *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*. Ed. Sapienza Università di Roma.  
<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bonazzi%20Nicola.pdf>
- Branca, Giovanna. "I topi nel muro". 2015. <http://www.close-up.it/i-topi-nel-muro>
- Buttò, Simonetta, Petruccian, Alberto. "Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo. Torelli, Achille". 2015. <http://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/torelli.htm>.
- Campeggiani, Ida. "Shakespeare, Ariosto e Pasqualigo: due congetture per le fonti di *Cymbeline*." *Rinascimento* 54 (2014).  
<https://rinascimentorivistainsr.files.wordpress.com/2017/07/pdf-2014.pdf>.

- Cannella, Claudia. "Ornella Muti al debutto, Esordio teatrale con «L' Ebreo»." 2011.  
[http://archiviosistorico.corriere.it/2011/marzo/23/Ornella\\_Muti\\_debutto\\_vm\\_0\\_110323001.shtml](http://archiviosistorico.corriere.it/2011/marzo/23/Ornella_Muti_debutto_vm_0_110323001.shtml)
- Cannella, Claudia. "Ornella Muti al debutto, Esordio teatrale con «L' Ebreo»." 2011.  
[http://archiviosistorico.corriere.it/2011/marzo/23/Ornella\\_Muti\\_debutto\\_vm\\_0\\_110323001.shtml](http://archiviosistorico.corriere.it/2011/marzo/23/Ornella_Muti_debutto_vm_0_110323001.shtml)
- Capriotti, Giuseppe. "Torturare per convertire. L'iconografia dell'ebreo Giuda in una predella di Luca di Paolo da Matelica." *Testimonianze della cultura ebraica: ricerca, valorizzazione, digitale. Il progetto Judaica Europea. Atti del convegno internazionale Fermo, 6-7 ottobre 2011 a cura di Giuseppe Capriotti e Pierluigi Feliciati* (2011).  
[https://www.academia.edu/2457790/Torturare\\_per\\_convertire.\\_Liconografia\\_dellebreo\\_Giuda\\_in\\_una\\_predella\\_di\\_Luca\\_di\\_Paolo\\_da\\_Matelica](https://www.academia.edu/2457790/Torturare_per_convertire._Liconografia_dellebreo_Giuda_in_una_predella_di_Luca_di_Paolo_da_Matelica)
- Cavallaro, Laura. "Il Cappello di Carta: Sconfitti e Vincenti". 2012.  
<http://www.dietrolequinteonline.it/il-cappello-di-carta-sconfitti-e-vincenti/>
- Clementi, Gianni. "Il mio obiettivo d'autore".  
[http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14352:il-mio-obiettivo-dautore&catid=79:drammaturghe&Itemid=61](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=14352:il-mio-obiettivo-dautore&catid=79:drammaturghe&Itemid=61)
- Clementi, Gianni. "Il mio obiettivo d' autore".  
[http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14352:il-mio-obiettivo-dautore&catid=79:drammaturghe&Itemid=61](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=14352:il-mio-obiettivo-dautore&catid=79:drammaturghe&Itemid=61)
- Colombo, Anna. "Esiste antisemitismo nella letteratura italiana?" *La Rassegna Mensile di Israel* 43.7/8 (Luglio - Agosto 1977). <http://www.jstor.org/stable/41284457>
- Cova, Andrea. "Ladro di razza Teatro Sala Umberto (Roma)". 2011.  
<http://www.saltinaria.it/recensioni/spettacoli-teatrali/ladro-di-razza-teatrosalaumbertoroma.html>
- Curriculum teatrale di Giovanni Clementi.  
[http://www.commedieitaliane.it/download/CV\\_GianniClementi.pdf](http://www.commedieitaliane.it/download/CV_GianniClementi.pdf)

- De Chirico, Gioacchino. "Comunità ebraica, l'archivio romano". 2014. *Corriere della Sera*.  
[http://archivistorico.corriere.it/2014/aprile/13/Comunita\\_ebraica\\_archivio\\_romano\\_co\\_0\\_20140413\\_c84845f2-c2d2-11e3-8275-4bbf1e7ffb3.shtml](http://archivistorico.corriere.it/2014/aprile/13/Comunita_ebraica_archivio_romano_co_0_20140413_c84845f2-c2d2-11e3-8275-4bbf1e7ffb3.shtml)
- De Col, Enrico. "Binario morto, in teatro per ricordare l'Olocausto". 2014.  
[http://ricerca.gelocal.it/corrierealpi/archivio/corrierealpi/2014/12/16/NZ\\_53\\_02.html?ref=search](http://ricerca.gelocal.it/corrierealpi/archivio/corrierealpi/2014/12/16/NZ_53_02.html?ref=search)
- Della Pergola, Sergio. "Precursori, convergenti, emarginati: trasformazioni demografiche degli ebrei in Italia, 1870-1945." *Italia Judaica* Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali. Ufficio centrale per i beni archivistici, 1993. Vol. IV.
- DiMaro, Marco. "Achille Torelli".  
[http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/torelli/vita/torelli\\_formazione](http://www.teatro.unisa.it/archivio/autori/torelli/vita/torelli_formazione)
- Ferrari, Sara. "'Se avessi un figlio!' Desideri frustrati di maternità nella poesia femminile ebraica." *Saggi/Ensayos/Essais/Essays. Letteratura Ebraica 'al femminile'* 5 (2014).
- Fioranelli, Massimo, Rocca, Maria Grazia. "L'olocausto dei disabili nell'era nazista." *FormaMente* 1 (2012).
- Fiore, Enrico. "Ornella Muti e l'ebreo fantasma". 2010.  
<http://blog.libero.it/Controscena/8410930.html>
- Fortis, Umberto. "Aniyuth vs Ashiruth. Per una lettura dell'ultimo teatro di Guido Bedarida." [https://www.academia.edu/6862593/\\_Aniyuth\\_vs\\_Ashiruth.\\_Per\\_una\\_lettura\\_dell\\_ultimo\\_teatro\\_di\\_Guido\\_Bedarida](https://www.academia.edu/6862593/_Aniyuth_vs_Ashiruth._Per_una_lettura_dell_ultimo_teatro_di_Guido_Bedarida)
- Fortis, Umberto. "Carlo Goldoni e i Banchi Del Ghetto Nuovo." *Hadashoth*, mensile C.E.V. (2013): 1-2.  
[https://www.academia.edu/6996508/Carlo\\_Goldoni\\_e\\_i\\_banchi\\_del\\_Ghetto\\_Nuovo](https://www.academia.edu/6996508/Carlo_Goldoni_e_i_banchi_del_Ghetto_Nuovo)
- Fortis, Umberto. "Tra i nipoti di Shylock. L'usuraio ebreo nella letteratura dell'Italia liberale." [http://www.academia.edu/6894526/Tra\\_i\\_nipoti\\_di\\_Shylock\\_lusuraio\\_ebreο\\_nella\\_letteratura\\_dellItalia\\_liberale](http://www.academia.edu/6894526/Tra_i_nipoti_di_Shylock_lusuraio_ebreο_nella_letteratura_dellItalia_liberale)
- Gambetta, Diego. "Primo Levi's Last Moments". 1999.  
<http://www.bostonreview.net/diego-gambetta-primo-levi-last-moments>

- Giannini, Federico & Baratta, Ilaria. «'Entartete Kunst': la mostra nazista che condannava l' 'arte degenerata'». 2017. [https://www.finestresullarte.info/717n\\_entartete-kunst-mostra-nazista-arte-degenerata.php](https://www.finestresullarte.info/717n_entartete-kunst-mostra-nazista-arte-degenerata.php).
- Giannoli, Viola. "Convegni, mostre, film e concerti. San Lorenzo ricorda il bombardamento." (2013).  
[http://roma.repubblica.it/cronaca/2013/07/17/news/convegni\\_mostre\\_film\\_e\\_concerti\\_san\\_lorenzo\\_ricorda\\_il\\_bombardamento-63172756/](http://roma.repubblica.it/cronaca/2013/07/17/news/convegni_mostre_film_e_concerti_san_lorenzo_ricorda_il_bombardamento-63172756/)
- Giordano, Maurizio. "Il cappello di carta". 2012.  
[http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9029:il-cappello-di-carta&catid=39&Itemid=14](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=9029:il-cappello-di-carta&catid=39&Itemid=14)
- Hogman, Flora. "Η γενεαλογία της βίας. Εκτοπισμένα εβραϊόπουλα στη διάρκεια του 2ου Παγκοσμίου Πολέμου." *Τετράδια Ψυχιατρικής*. 52 (1995): 40-52.
- Isidori, Marcello. "I topi nel muro di Alessandro Izzi".  
[http://www.dramma.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=18423:i-topi-nel-muro-di-alessandro-izzi&catid=53:libri&Itemid=45](http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=18423:i-topi-nel-muro-di-alessandro-izzi&catid=53:libri&Itemid=45)
- Izzo, Fiorina "Nota bio-bibliografica di Achille Torelli".  
[http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=229&Itemid=2](http://www.bibliocamorra.altervista.org/index.php?option=com_content&view=article&id=229&Itemid=2).
- Jaffe-Berg, Erith. "After the laughter dies down; middle eastern 'foreigners' in the commedia dell' arte." *Scripta Mediterranea* XXIX (2008)
- Legger, Fabrizio. "Giovan Battista Andreini: l'infaticabile scrittore della Commedia dell' Arte".  
<http://www.postremovate.com/articoli.htm#Andreini>
- Lois González, Rubén Camilo & López, Lucrecia. "El origen del turismo viajero italiano al oargodelCaminodeSantiago." *Investigaciones Turísticas* 9 (enero junio 2015).  
[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/47831/1/Investigaciones\\_Turisticas\\_9\\_06.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/47831/1/Investigaciones_Turisticas_9_06.pdf)
- Luciani, Cristiano. "Κοινωνικές καταγγελίες στο Βασιλικό του Α. Μάτωση (1794-1875)." *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηχής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011)*. Επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2014.



- Lupoli, Mauro. "L'ebreo". 2011.  
[http://www.teatroteatro.it/recensioni\\_dettaglio.aspx?uart=3046](http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=3046)
- Luzzatto Voghera, Gadi. "L' Israelitismo in Italia fra Ottocento e Novecento." *La Rassegna Mensile di Israele* 72. 3 Percorsi sulla via dell'integrazione: Ebrei e Israeliti in Francia e in Europa (secc. XIX-XX) (2006). <http://www.jstor.org/stable/41618972>
- Luzzatto, Sergio. "Primo Levi «Se io fossi Dio» ad Auschwitz".  
[http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-01-26/se-io-fossi-dio-ad-auschwitz112627.shtml?uuid=ABwNN7JC&refresh\\_ce=1](http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-01-26/se-io-fossi-dio-ad-auschwitz112627.shtml?uuid=ABwNN7JC&refresh_ce=1)
- Mancini, Laura "Tra dramma e comicità, la guerra secondo Clementi". 2011.  
[http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/il\\_cappello\\_di\\_carta\\_16555](http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/il_cappello_di_carta_16555)
- Marcoaldi, Maurizia. "Ladri no, ma attori di razza sicuramente sì". 2013.  
<http://www.mediaesipario.it/index.php/2013/66-sipario-2013/137-ladri-no-ma-attori-di-razza>
- Massini, Stefano. "Quale Olocausto". <http://www.stefanomassini.it/essays.php>
- Menchinelli, Giancarlo. "Il Serraglio degli ebrei". 2010.  
<http://www.pontemilviomagazine.it/roma-insolita/795-il-serraglio-degli-ebrei.html>
- Menna, Monica. "Ladro di razza: successo al Ghione per il teatro neorealista di Dapporto". 2013. <http://www.altrescene.it/2013/10/16/ladro-di-razza-successo-al-ghione-per-il-teatro-neorealista-di-dapporto/>
- Mezzadri, Francesca. "Chi salva una vita salva il mondo intero. Intervista alla Fondazione Villa Emma". 2013. <http://www.assemblea.emr.it/pacediritti/microfono-della-pace/2008/201cchi-salva-una-vita-salva-il-mondo-intero201d>
- Miclachevski, Constantin. "Τα μυστικά της Κομμούνια. Η τέχνη της παράστασης." Μτφρ. Τάκης Δραγώνας. *Θέατρο*. 22 (Ιούλιος - Αύγουστος 1965).
- Modena Mayer, Maria Luisa. "Il giudeo-italiano: riflessioni sulle fonti." *Materia giudaica* 8.1 (2003)
- Motta, Francesca. "L'Ebreo per la prima volta di Ornella Muti". 2010.  
<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-05-18/lebreo-prima-volta-ornella-122200.shtml#continue>

- Navarro Salazar, María Teresa. "El 'Negromante': sátira social y vida cotidiana." *Epos: Revista de filología*. 5 (1989): 409-25.
- Note dell'autore. <http://www.culturaspettacolovenezia.it/node/12547>
- Pagratis, Gerassimos D. "L' emporio di Corfu nel 16o secolo." *Mediterranean Chronicle I* (2011): 239-50.
- Palma, Loredana. "Un calamo graffiante tra giornalismo, critica e teatro. Vincenzo Torelli nella vita culturale della Napoli." *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 2012*. Ed. G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasis. Roma: Adi Editore, 2014.
- Perrelli, Franco. "Lo spettacolo della razza." *Asino di B*. 9 (2004)
- Pieri, Marzia. "Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte." [http://www.academia.edu/10788992/Dal\\_teatro\\_di\\_corte\\_alla\\_Commedia\\_dellArte](http://www.academia.edu/10788992/Dal_teatro_di_corte_alla_Commedia_dellArte)
- Pietralunga, Cosentino Giulia. "L'Ebreo/Il nemico interiore." 2010. <http://www.cinemavvenire.it/teatro/il-nemico-interiore/lebreo>
- Pizzo, Alessandro. "Il silenzio di Dio. Prospettive etiche per l'ebreo contemporaneo." *Dialegethai. Rivista telematica di filosofia* (2013). <https://mondodomani.org/dialegethai/>.
- Portner, I. A. "A Non-Performance of Il Negromante." *Italica* 59.4 (1982): 316-29. <http://www.jstor.org/stable/478910>
- Proietti, Fabiana. "Libri di cinema - La valigia dei destini incrociati". 2013 <http://www.sentieriselvaggi.it/libri-di-cinema-la-valigia-dei-destini-incrociati/>
- Puchner, Walter. "Traces of the Commedia dell' Arte in modern greek theatre (xviii-xix centuries)." *La commedia dell'arte nella sua dimensione europea*. Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 2003.
- Rivero, Nicla. "Il teatro dell'Ariosto tra la tradizione latina e la 'commedia umana' del Seicento." *Crisolenguas. Multilingual Electronic Journal* 1.1 (2008). <http://crisolenguas.uprrp.edu/>
- Romano, Giorgio. "Figure di Ebrei nell'antico Teatro Inglese." *La Rassegna Mensile di Israel*. 18.9 (1952).
- Savioli, Aggeo. "Dal 19 luglio al 16 ottobre, 1943". 2001. <http://www.tuttoteatro.com/numeri/a2/4/a2n17cap.html>

- Serra, M. Aristide. "La presenza e la funzione della Madre del Messia nell' Antico Testamento. Principi per la ricerca e applicazioni." (2009).  
<http://www.culturamariana.com/pubblicazioni/fine29/01-fine2008-Serra.def.pdf>
- Silveri, Umberto Gentiloni "La guerra dall' aria. I bombardamenti alleati su Roma."  
[http://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/Umberto\\_Gentiloni\\_Silveri.pdf](http://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/Umberto_Gentiloni_Silveri.pdf)
- Texts Concerning Zionism: "Auto-Emancipation" by Leon Pinsker (1882).  
<https://www.jewishvirtuallibrary.org/quot-auto-emancipation-quot-leon-pinsker>
- Weintritt, April Danielle. "Pulci's Transgressive Poetry and Two Sixteenth-Century Comedies." (2012).  
<https://pdfs.semanticscholar.org/ace9/2abacba4539c1f6e66f6a96c3b5771611ec.pdf>
- Welliver, Warman. "The Subject and Purpose of Poliziano's Stanze." *Italica* 48.1 (1971).
- Αγγελάτος, Δημήτρης. "Η σοφία του θεάτρου, σοφία της λογοτεχνίας: όψεις του έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη." (2002).  
<https://www.ucy.ac.cy/publications/documents/Ekdoseispdf/Anagoreuseis/Kampanellis12.1996.pdf>.
- Αλεβίζος, Διονύσης. "Τρηγόριος Ξενόπουλος: Από τη Ραχήλ στη Μεγάλη Περιπέτεια. Η μορφή της νεαρής Εβραίας στα δύο έργα." *Οδός Πανός*. 178 (2018): 136-41.
- Αλεβίζος, Διονύσης. "Οι βιβλικές μορφές-σύμβολα της Ραχήλ και της Λείας στη Θεία Κωμωδία." *Οδός Πανός*. 190 (2021): 76-81.
- Αλεβίζος, Διονύσης-Σγουρίδου, Μαρία. "Στρατόπεδο εκ των έσω: Καμπανέλλης-Λέβι-Βιζέλ-Μασσίνι." στο Πρακτικά του ΣΤ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018, Λουντ 2018. Επιμ. Σαμπατακάκης, Βασίλειος. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ), 2020, Τόμ. Ε', σσ. 287-304.
- Αμαρίλιο, Έρικα. "Τενοικτονία των Ελληνοεβραίων: Συλλογή μαρτυριών από μια επιζήρσα. (Περίληψη)." *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*. 107 (2002).  
[http://dipe.kas.sch.gr/ss33pekas/attachments/article/81/107\\_185-190.pdf](http://dipe.kas.sch.gr/ss33pekas/attachments/article/81/107_185-190.pdf)

- Αμιλήτου, Ευτυχία. "Έρωτας και θάνατος στο γκέτο - Η Άλλη Ζάκυνθος του Γρηγορίου Ξενόπουλου." *Νέα Εστία* 150. 1738 (2001).
- Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. "'Η συκοφαντία του αίματος' και οι Έλληνες συγγραφείς στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα." στον τόμο *Εβραϊκές κοινότητες ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, 15<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Ιωάννινα, 21-23 Μαΐου 2015)*. Ιωάννινα: Ισνάφι, 2016.
- Αμπατζοπούλου, Φραγκίσκη. «'Διά τον φόβον των Ιουδαίων': παιδοκτονία, καννιβαλισμός και έμφυλος λόγος. Ένα σενάριο για τη Μαρία Π. Μηχανίδου.» στο συλλογικό έργο *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*. Αθήνα: Σοκόλης, 2005. <http://rdo.upatras.gr/v1/public/files/440/file166.PDF>
- Ανδριανού, Έλσα. "Από το Χάση στον Βασιλικό." *Πόρφυρας ΚΕ*. 111-114 (2005): 657-66.
- Βαφειάδη, Έφη. "Η εικόνα του Εβραίου στη νεοελληνική δραματολογία". 2011. [http://www.eens.org/EENS\\_congresses/2010/Vafeiadi\\_Effie.pdf](http://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Vafeiadi_Effie.pdf)
- Βάσσης, Κωνσταντίνος. "Εβραίος - Ισραηλίτης - Ιουδαίος. Σταθμοί προς μία κοινή ονομασία." *Χρονικά* 35. 236 (Απρίλιος Ιούνιος 2012): 3-5.
- Βιγγοπούλου, Ιόλη. "Μαρτυρίες για Εβραίους σε περιηγητικά κείμενα του 16<sup>ου</sup> αιώνα" *Η εβραϊκή παρουσία στον ελλαδικό χώρο (4<sup>ος</sup>-19<sup>ος</sup> αι)*. Επιμ. Άννα Λαμπροπούλου, Κώστας Τοικνάκης. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.). Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008.
- Γεωργιάδη, Κωνσταντίνα. "Συνομιλίες με το παρελθόν: Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και οι δραματολογικές του αναφορές στον Βασιλικό του Αντώνιου Μάτση." *σκηνή*. 7 (2015).
- Γιάκος, Δημήτρης. "Διονύσιος Ρώμας." *Νέα Εστία* 110.1306 (1981): 1614-15.
- Δε Βιάζης, Σπυρίδων. "Η εβραϊκή κοινότης της Ζακύνθου επί Ενετοκρατίας." *Χρονικά*. 35 (1981). <https://kis.gr/scanned/T035.pdf>
- Δεμπόνος, Άγγελο-Διονύσης. "Πώς οικοδομείται ο αντισημιτισμός (Ζάκυνθος, Πάσχα του 1877)." *Χρονικά* 34.234 (2011).
- Δρουμπούκη, Άννα Μαρία, Χανδρινός, Ιάσονας. "Ερμηνεύοντας το Ολοκαύτωμα στον 21<sup>ο</sup> αιώνα." *Ο Αναγνώστης* (2015). <http://www.oanagnostis.gr/erminevontas-to-olokaftoma-ston-21o-eona/>

- Εφημ. *Θόρυβος*, (Σάββατο 25 Ιουλίου 1898),  
<https://srv-web1.parliament.gr/main.asp?current=6645882>
- Ιωαννίδου, Μαριέττα. *Γράφουσες Ελληνίδες τον 19<sup>ο</sup>-αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, Η περίπτωση της Ευγενίας Ζωγράφου (1878-1963): Μια συμβολή στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Rijksuniversiteit Groningen, 2001.  
<http://repository.edulll.gr/edulll/handle/10795/1508>
- Καιροφύλλας, Κώστας. "Τα βάσανα των Εβραίων." *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1932).
- Καββαδίας, Σπύρος. "Η καταγωγή του Βασιλικού του Αντώνιου Μάτση." *Περίπλους*. 2 (1984).
- Καλυβίτης, Παναγιώτης. "Είδα: Ιάκωβου Καμπανέλλη: Σιλωάμι". 2016.  
<https://fragilemag.gr/siloam/>.
- Καπράλος, Κ. Δ. "Εν τω Πλημμελειοδικείω." *Παρνασσός* ΙΖ. 1 (1894).
- Κάραμποτ, Φίλιππος. "Η εβραϊκή παρουσία στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Από τον Μαξ Ρότσιλντ στην Ισραηλιτική Αδελφότητα." στον τόμο *Εβραϊκές κοινότητες ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, 15<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνες: οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Ιωάννινα, 21-23 Μαΐου 2015)*. Ιωάννινα: Ισνάφι, 2016.
- Κάραμποτ, Φίλιππος. "Μικρές ιστορίες με άρωμα νεωτερικότητας (1890-93): Η Ισραηλιτική Αδελφότης Αθηνών και «Η ανθρωποθυσία παρά τοις Ιουδαίοις»." στον τόμο *Η Ελλάδα της νεωτερικότητας. Κοινωνικές κρίσεις και ιδεολογικά διλήμματα (19<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνες)*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2014.
- Κάραμποτ, Φίλιππος. "Περί αλλόθρησκων Εβραίων και ετερόδοξων Ευαγγελικών πολιτών στο ελληνικό κράτος τον 19<sup>ο</sup> αιώνα." στον τόμο *Αθέατες όψεις της Ιστορίας. Κείμενα αφιερωμένα στον Γιάνη Γιανουλόπουλο*. Αθήνα: Ασίνη, 2012.
- Κάραμποτ, Φίλιππος. "Στάσεις και αντιδράσεις της ελληνορθόδοξης κοινωνίας απέναντι στο διωγμό των Εβραίων συμπολιτών της στη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής." στον τόμο *Το Ολοκαύτωμα στα Βαλκάνια*. Επιμ. Αντωνίου Γιώργος, Δορδανάς Ν. Στράτος, Μαραντζίδης Νίκος. Αθήνα: Επίκεντρο, 2011.
- Κονόμος, Ντίνος. "Ο Διονύσης Ρώμας και τα ανέκδοτα κείμενά του." *Νέα Εστία* 114.1351 (1983): 1254-66.

- Λαμπροπούλου, Άννα - Πανοπούλου, Αγγελική. "Η Φραγκοκρατία και το Δεσποτάτο του Μορέως." στον τόμο *Οι μεταμορφώσεις της Πελοποννήσου (4ος-15ος αι.)*. Αθήνα: ΕΙΕ, 2000.
- Λάσκαρης, Νικ. Ι. "Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών." *Νέα Εστία*. 281(1938).
- Λεμοντζής, Θεόφιλος (Αρχιμ.). «"Οφθαλμόν αντί οφθαλμού" (Λευιτ. 24, 20-21). Είναι εκδικητικός ο Μωσαϊκός νόμος;» <http://www.pemptousia.gr/2017/04/offthalmon-anti-offthalmou-levit-24-20-21-ine-ekdikitikos-o-mosaikos-nomos/>
- Λίλης, Ιωάννης. "Γυναικείες μορφές της Παλαιάς Διαθήκης". <http://www.evaggelistria.gr/homepage/wp-content/uploads/2012/05/2.-gynaikies-morfes.pdf>
- Μαργαρίτης, Γιώργος. "Ελληνικός αντισημιτισμός: Μια περιήγηση, 1821, 1891, 1931." στον τόμο *Ο ελληνικός εβραϊσμός*. Αθήνα: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1998.
- Μελάς, Σπύρος. "Αντώνιος Μάτεσης, ένας πρόγονος του Ελλ. κοινωνικού θεάτρου." *Ελληνική Δημιουργία*. 108 (1952): 133-5.
- Μοσχονάς, Ν. Γ. "Η εβραϊκή διασπορά στο Ιόνιο (12ος - 16ος αιώνες)." *Η εβραϊκή παρουσία στον ελλαδικό χώρο (4ος - 19ος αι.)*. Επιμ. Άννα Λαμπροπούλου, Κώστας Τσικνάκης. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ε.Ι.Ε.). Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008.
- Μπουμπουλίδης, Φαίδων Κ. "Αι υπό των Επτανησίων νεοελληνικά μεταφράσεις κλασσικών συγγραφέων" [http://epet.nlg.gr/db/icon/a1963/a63\\_27.pdf](http://epet.nlg.gr/db/icon/a1963/a63_27.pdf).
- Ντενίσση, Σοφία. "Οι Λόγιες Ελληνίδες στα χρόνια του ελληνικού Ρομαντισμού (1830-1880). Μια πρώτη προσέγγιση." *Διαβάζω*. 335-347 (1994): 9-17. <https://repository.edulll.gr/edulll/retrieve/5584/1509.pdf>
- Ξένιος, Νίκος. "Στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ." (2016). <https://www.bookpress.gr/politismos/theatro-xoros/theatro-tzeni-karezi-siloam-kampanellis>
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος. «Ο "Βασιλικός" του Μάτεση.» *Ελληνική Δημιουργία*. 108 (1952).

- Ξενόπουλος, Γρηγόριος. "Τύρω από τις επαναλήψεις παλιών έργων." *Νέα Εστία* 35. 405 (1944)
- Πατρικίου, Αλεξάνδρα. "Ο αντισημιτισμός στη νεότερη εποχή: η περίπτωση της Ελλάδας." στα *Πρακτικά του 19<sup>ου</sup> Σεμιναρίου για εκπαιδευτικούς, Διδάσκοντας για το Ολοκαύτωμα στην Ελλάδα*. Καρπενήσι, 2016.  
[https://www.jewishmuseum.gr/wpcontent/uploads/2017/10/praktika\\_karpenis\\_final.pdf](https://www.jewishmuseum.gr/wpcontent/uploads/2017/10/praktika_karpenis_final.pdf)
- Πετσέτι, Μαρτσέλλο. "Το Ολοκαύτωμα, το Άουσβιτς και το Sonderkommando." στο *Βενέτσια, Σλόμο. Sonderkommando. Μέσα από την κόλαση των θαλάμων αερίου*. Μτφρ. Κυριακή Χρα. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2008.
- Πεφάνης, Γιώργος Π. «Από την εμπειρία του Στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο *Κρυφός Ήλιος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη Παρουσίαση.» *Παράβασις, Επιστημονικό δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*. Τόμος 6. Αθήνα: Ergo, 2005.
- Πεφάνης, Γιώργος Π. "Ο γενέθλιος τόπος, το στρατόπεδο και η λειτουργία της μνήμης στην καμπανελλική σκηνή." (2011).  
<https://www.goethe.de/resources/files/pdf8/pk7211751.pdf>
- Πεφάνης, Γιώργος Π. "Οι σκηνές του νεαρού Καμπανέλλη". 2016.  
<https://www.tovima.gr/2016/11/18/culture/oi-skines-toy-nearoy-kampanelli/>
- Πεφάνης, Γιώργος Π. «Ρίζες και άνθη του Επτανησιακού Θεάτρου. Ο Βασιλικός του Αντωνίου Μάτεσι», στον τόμο *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το Ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003.
- Πεφάνης, Γιώργος Π. "Στις απαρχές της καμπανελλικής δραματουργίας: Άνθρωποι και Ημέρες (1946-1947): πρώτη δημοσίευση." *Παράβασις, Επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 8.1 (2008).
- Πεφάνης, Γιώργος Π. «Το "εύοσμον μυριάσθεμον" του θεάτρου μας. Για τον Γρηγόριο Ξενόπουλο.» στο *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2003.
- Πλουμπίδης Δ. Ν. «Στα ίχνη των ψυχotraυματισμών», στο *Μαντώ Νταλιάνη-Καραμπατζάκη. Παιδιά στη δίνη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949, σημερινοί*

ενήλικες. Διαχρονική μελέτη για τα παιδιά που έμειναν στη φυλακή με τις κρατούμενες μητέρες τους. Επιμέλεια: Ι. Τσιάντης, Δ. Πλουμπίδης. Εκδ. Μουσείου Μπενάκη, Εταιρείας Ψυχοκοινωνικής Υγείας του Παιδιού και του Εφήβου, Σχολής Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, Αθήνα, 2009, LI-LVIII.

- ο Πλωρίτης, Μάριος. "Ελληνική κωμωδία και κομμέντια. Δούναι και λαβείν των δύο θεάτρων." *Θέατρο*. 22 (Ιούλιος - Αύγουστος 1965).
- ο Πούχνης, Βάλτερ. "Απληχρήσεις του Μαουτχάουζεν σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη." στον τόμο *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 2005.
- ο Ριτζαλέος, Βασίλειος. «Εβραϊκές συνοικίες στις Σέρρες από το Τανζιμάτ μέχρι την οικονομική κρίση στο Μεσοπόλεμο, 1839-1929».  
<http://old.serres.gr/synedrio100/images/2006/vasilis%20ritzaleos-1.pdf>
- ο Ρώμας, Διονύσιος. "Η επιστροφή του Γρηγ. Ξενόπουλου στη Ζάκυνθο." *Νέα Εστία* 70. 815 (1961): 1103-07.
- ο Σέρρας, Διονύσης. "Ο άνθρωπος και ο λογοτέχνης." *Νέα Εστία* 114.1351 (1983): 1303.
- ο Σιδέρης, Γιάννης. "Ο ρομαντισμός στο ελληνικό θέατρο." *Νέα Εστία* 110. 1307 (1981).
- ο Σολομός, Αλέξης. "Commedia dell'arte. Η παντοκρατορία του ηθοποιού." *Θέατρο*. 22 (Ιούλιος - Αύγουστος 1965).
- ο Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα. «'Θέατρον επίσημον, μόνιμον, επιχορηγούμενον από το δημόσιον.' Η πορεία προς την Ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου.», στο Σπάθης, Δημήτρης - Σταματογιαννάκη, Κωνσταντίνα - Γεωργουσόπουλος, Κώστας - Μανασσή, Αντιγόνη. *Εθνικό Θέατρο. Τα πρώτα χρόνια. (1930-1941)*. Αθήνα: ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, 2013.
- ο Στρούμσα, Ιάκωβος (Μαρτυρία). "Η Ορχήστρα του Άουσβιτς και η πορεία του Θανάτου." *Χρονικά. Έκθεση του Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου της Ελλάδος ΚΘ*. 201 (Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2006).
- ο Ταμπάκη, Άννα. «Από τον Βασιλικό του Α. Μάτση στη Στέλλα Βιολάντη του Γρ. Ξενόπουλου. Θεματικές επιβιώσεις και κοινωνικές ανατροπές.» *Πρακτικά ΙΑ' Πανιωνίου Συνεδρίου*, τ. III, σσ. 451-458. Επιμ. Ηλίας Τουμασάτος. Αργοστόλι, 2019.



- Ταμπάκη, Άννα. "Ο διαφωτισμός και ο ρομαντισμός στο νεοελληνικό θέατρο." στον τόμο *Νεοελληνικό Θέατρο (17ος- 20ός αι.) Επιστημονικές επιμορφωτικές διαλέξεις*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1996.
- Τουμασάτος, Ηλίας. "In cruce quia crucifixerunt - Ραχήλ του Γρηγορίου Ξενόπουλου." στο *Nulla dies sine linea, Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*. Επιμ. Γ. Π. Πεφάνης. Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη, 2007.
- Τερζάκης, Άγγελος. "Νύχτα στη Μεσόγειο." *Νέα Εστία* 62. 720 (1957).
- Τύπας, Μίλτος. "Θεωρία της Εξελίξεως." στο *Η Θεωρία της Εξελίξεως. Επιστημονικές - Επιμορφωτικές Διαλέξεις*. Αθήνα: ΕΙΕ, 1996.

#### **Δικτυακοί τόποι:**

- "Cimitero del Verano". <http://www.romeguide.it/monumenti/cimiteri/verano/cimiteroaveranoroma.ml>
- "La figura della donna nel teatro di Achille Torelli, Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo". <http://www.utm.utoronto.ca/~w3ita2/giacosa/giacosadonne.html>.
- "Mantova," *ITALIA JUDAICA*, <http://www7.tau.ac.il/omeka/italjuda/items/show/655>.
- [archive.org/details/image245aTeatroOpal](http://archive.org/details/image245aTeatroOpal).
- Gazzetta ufficiale del Regno d' Italia n. 179, 02/08/1939. "Disciplina dell'esercizio delle professioni da parte dei cittadini di razza ebraica". [www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/390629-1054.htm](http://www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/390629-1054.htm)
- Gazzetta ufficiale del Regno d' Italia n. 6, 10/01/1944. "Nuove disposizioni concernenti i beni posseduti dai cittadini di razza ebraica". [www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/440104-0002.htm](http://www.olokaustos.org/archivio/documenti/italia/440104-0002.htm)
- <http://4gennaio1944.blogspot.nl>
- <http://adorable.belluno.it/eventi/9163/>
- <http://athjcom.gr/wp-content/uploads/2014/11/sukot1-site-web.pdf>
- <http://caminodesantiago.consumer.es/albergue-del-burgo-ranero-domenico-laffi>
- <http://db.yadvashem.org/righteous/righteousName.html?language=en&itemId=7278496>
- [http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-4102,18803/index\\_1\\_02.html](http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-4102,18803/index_1_02.html)

- <http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C131/594/3923,17014/>
- <http://eteacherbiblical.com/articles/kiddush-hashem>
- <http://old.comune.catania.gov.it/informazioni/news/cultura/eventi/estate-2013-programma/default.aspx?news=32819>
- <http://users.sch.gr/ipap/Ellinikos%20Politismos/Yliko/OMHROS-ILIADA/ARXAIO/ILIADA.htm>
- <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001590/bibit001590.xml>
- <http://www.16ottobre1943.it/it/il-carcere-di-via-tasso.aspx>
- [http://www.acronymfinder.com/Ente-Teatrale-Italiano-\(Italy\)-\(ETI\).html](http://www.acronymfinder.com/Ente-Teatrale-Italiano-(Italy)-(ETI).html)
- [http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Danilh.asp&main=danilh&file=49.4.htm](http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Danilh.asp&main=danilh&file=49.4.htm)
- [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Exodos.asp.&main=exodos&file=2.10.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Exodos.asp.&main=exodos&file=2.10.htm)
- [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Genesis.asp&main=genesis&file=1.10.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Genesis.asp&main=genesis&file=1.10.htm)
- [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Genesis.asp&main=genesis&file=1.16.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Genesis.asp&main=genesis&file=1.16.htm)
- [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Hsaias.asp&main=hsaias&file=43.7.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Hsaias.asp&main=hsaias&file=43.7.htm)
- [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_Levitikon.asp&main=levitikon&file=3.9.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_Levitikon.asp&main=levitikon&file=3.9.htm)
- [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new\\_testament/contents\\_louka.asp&main=louka&file=1.3.23.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new_testament/contents_louka.asp&main=louka&file=1.3.23.htm)
- [http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new\\_testament/contents\\_mathaiou.asp&main=mathaiou&file=1.1.1.htm](http://www.apostolikidiakonia.gr/bible/bible.asp?contents=new_testament/contents_mathaiou.asp&main=mathaiou&file=1.1.1.htm)
- [http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old\\_testament/contents\\_VasilionA.asp&main=vasilionA&file=9.18.htm](http://www.apostoliki-diakonia.gr/bible/bible.asp?contents=old_testament/contents_VasilionA.asp&main=vasilionA&file=9.18.htm)
- <http://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/la-vita-bella/822/>
- <http://www.cinquantamila.it/storyTellerThread.php?threadId=MASSINI-Stefano>

- <http://www.deportati.it/lager/fossoli/fossoli.html>
- <http://www.documentacatholicaomnia.eu>
- [http://www.ecad.name/premio\\_teatro\\_cinema\\_shoah.htm](http://www.ecad.name/premio_teatro_cinema_shoah.htm)
- [http://www.ecad.name/premio\\_teatro\\_cinema\\_shoah.htm](http://www.ecad.name/premio_teatro_cinema_shoah.htm)
- <http://www.einaudi.it/libri/autore/stefano-massini/0010396>
- <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=394>
- <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=528>
- <https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/literature-other-modern-languages/italian-literature/italian-literature>
- <http://www.etimo.it/?term=bargello>
- <https://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=MOTION&reference=P6-RC-2005-0069&language=EL>
- <http://www.federdanza-agis.org/chi-siamo/agis>
- <http://www.fondazionefossoli.org/it/campo.php>
- <http://www.fondazionevillaemma.org/>
- <https://www.holocaustremembrance.com/el/resources/working-definitions-charters/o-leitoyrgikos-orismos-toy-antisimitismoy-symfona-me-tin>
- <http://www.jct.gr/feasts.php>
- <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/4213-chaldea>
- <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/6503-gan-eden>
- <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/8953-judaeo-spanish-language-ladino-and-literature>
- <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9034-judas-maccabeus>
- <https://www.jewishgen.org/ForgottenCamps/Camps/MauthausenEng.html>
- <http://www.librettidopera.it/ebreo/ebreo.html>
- <http://www.majdanek.eu/articles.php?acid=45&lng=1>
- <https://www.mauthausen-memorial.org/en/History/The-Mauthausen-Concentration-Camp-19381945>
- <http://www.myriobiblos.gr>

- [https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-29\\_336558](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-29_336558)
- <http://www.serrelib.gr/evreoi.htm>.
- [http://www.siae.it/EdicolaCS.asp?view=4&open\\_menu=yes&IDComunicato=224](http://www.siae.it/EdicolaCS.asp?view=4&open_menu=yes&IDComunicato=224)
- <http://www.siae.it/Index.asp>
- <http://www.stefanomassini.it>
- <http://www.storiedipiatti.it/it/post/111-lo-sfratto-di-pitigliano>
- [http://www.tainiothiki.gr/v2/uploads/releases/12-OKTOBPIOY-1944\\_-H-AΘHNA-EΛEYΘEPH\\_IΠOΓPAMMA\\_EKΔHΛΩΣEΩN\\_2018.pdf](http://www.tainiothiki.gr/v2/uploads/releases/12-OKTOBPIOY-1944_-H-AΘHNA-EΛEYΘEPH_IΠOΓPAMMA_EKΔHΛΩΣEΩN_2018.pdf)
- <http://www.teatroecritica.net/2015/07/premio-teatro-cinema-e-shoah-vedizione/>
- [http://www.teatroteatro.it/personaggi\\_dettaglio.aspx?uart=100938](http://www.teatroteatro.it/personaggi_dettaglio.aspx?uart=100938)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arti-liberali_%28Dizionario-di-filosofia%29/)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-laffi\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-laffi_(Dizionario-Biografico))
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbio-drammatico\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/proverbio-drammatico_(Enciclopedia-Italiana)/)
- <http://www.treccani.it/vocabolario/crucco/>
- <http://www.treccani.it/vocabolario/damnatio-memoriae/>
- <http://www.treccani.it/vocabolario/ebreo/>
- <http://www.treccani.it/vocabolario/giudio/>
- <http://www.treccani.it/vocabolario/israelita/>
- <http://www.treccani.it/vocabolario/sensale/>
- <http://www.urcamino.com/camino-vasco/route>
- <http://www.viatasso.eu/contenuti.asp?SECTION=expo&PAGINA=carcere>
- <https://abravanel.wordpress.com/2010/02/07/jewish-burial-customs-evraikes-kideies/>
- [https://kis.gr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=297&Itemid=106](https://kis.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=297&Itemid=106)
- <https://play.google.com/books/reader?id=cJ5lAAAcAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=el&pg=GBS.PP4 Carlo Chappelain>
- <https://www.britannica.com/biography/Abdulhamid-II>
- [https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S\\_post04/Eusebios/eus\\_hi02.Html](https://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_post04/Eusebios/eus_hi02.Html)

- [https://www.huffingtonpost.gr/entry/theatrike-parastase-yia-ten-tamara-simantov-to-eryoton-matheton-demioeryei-elpida-yia-to-mellon\\_gr\\_5a9034cee4b03b55731b98bd](https://www.huffingtonpost.gr/entry/theatrike-parastase-yia-ten-tamara-simantov-to-eryoton-matheton-demioeryei-elpida-yia-to-mellon_gr_5a9034cee4b03b55731b98bd)
- <https://www.jewishmuseum.gr/zakynthos/>
- <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0003.html>
- <http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=274&programID=515&programFileDisk=>
- <http://www.theatro-technis.gr/choris-oikogeneia-quot-ektor-malo/>
- <https://www.yadvashem.org/righteous/about-the-righteous.html>
- <https://www.yadvashem.org/yv/pdf-drupal/greece.pdf>