

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ

# η ΑΥΛΑΙΑ ΠΕΦΤΕΙ



ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ



ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1998-1999

# ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

*Καλλιτεχνικός Διευθυντής*  
ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΡΚΟΥΛΟΣ

*Διοικητικό Συμβούλιο*

*Πρόεδρος*  
ΕΛΕΝΗ ΑΡΒΕΛΕΡ

*Αντιπρόεδρος*  
ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΕΡΓΟΠΟΥΛΟΣ

*Μέλη*  
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΒΑΡΔΑΡΟΣ  
ΑΣΗΜΑΚΗΣ ΓΙΑΛΛΑΜΑΣ  
ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ  
ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ

# η ΑΥΛΑΙΑ ΠΕΦΤΕΙ



Π Ρ Ω Τ Η  
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ  
26 ΜΑΡΤΙΟΥ  
1 9 9 9



ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ  
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

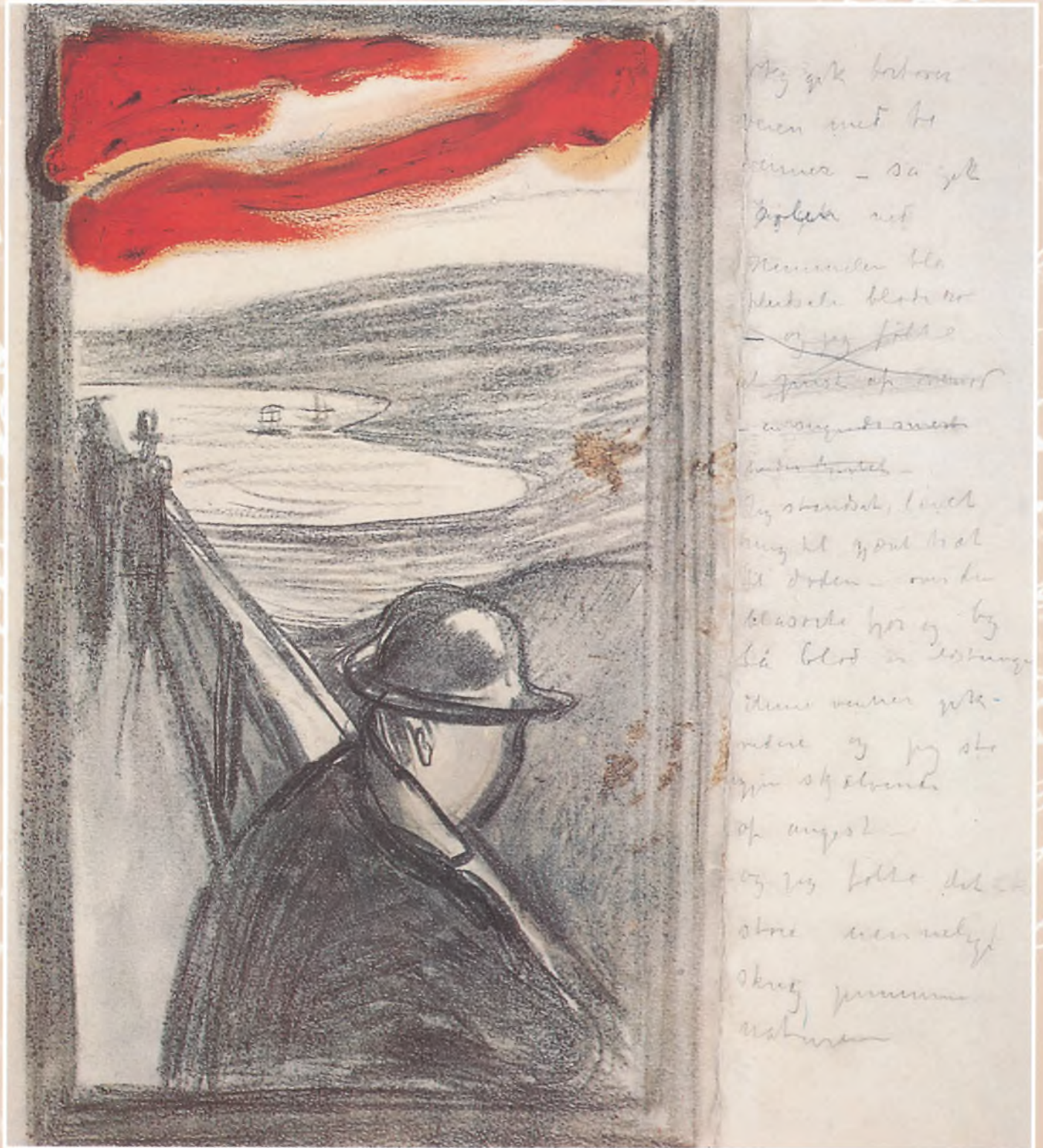




*Αντί σημειώματος*

Σχεδόν όλα τα έργα  
φτιάχνονται  
με αστραπές μίμησης,  
μαθημένα ρίγη  
και λεηλατημένες εκστάσεις.

Ε. Μ. ΣΙΟΡΑΝ, *Συλλογισμοί πικρίας*



Jeg gik borte  
 uden at se  
 tilbage - så gik  
 jeg ud  
 Men inden ble  
 pludselig blide for  
 - og jeg faldt  
 af angst og angst  
 - en sørgelig  
 indtryk -  
 Jeg standede, lige  
 som et godt brød  
 til døden - om de  
 blandede her og by  
 så blot en løstunge  
 disse varer ikke  
 indre og jeg sto  
 og jeg faldt det  
 store men med  
 skrig gennem  
 arshuset

EDVARD MUNCH



## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Ένα απόγευμα, μέσα Ιουνίου 1998, δέχτηκα ένα τηλεφώνημα από την Ελένη Βαροπούλου. Μου πρότεινε εκ μέρους του Εθνικού Θεάτρου και επ' ευκαιρία της επετείου των 100 χρόνων από τη δολοφονία της Ελισάβετ Β', αυτοκράτειρας της Αυστρίας, να γράψω ένα θεατρικό έργο με θέμα την ιδιαίτερη σχέση της Ελισάβετ με τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο.

Ομολογώ ότι δεν καταγοητεύθηκα από την πρόταση, και γιατί το έργο έπρεπε να γραφτεί σε ελάχιστο χρόνο, λόγω του επετειακού χαρακτήρα του, κυρίως όμως γιατί αμφέβαλλα ότι θα μπορούσα να εμπνευσθώ και να συγκινηθώ από τη ζωή μιας εστεμμένης, της οποίας μάλιστα διατηρούσα στη μνήμη τη γλυκανάλατη και δακρύβρεκτη εικόνα της κινηματογραφικής ενσάρκωσής της. Με απωθούσε η σκέψη ότι το χαϊδευτικό προσωνύμιο της βασίλισσας ήταν Σίσσυ (δεν χρησιμοποίησα αυτό το όνομα ούτε μία φορά). Με απωθούσε η εμπορική επιτυχία μιας βασίλισσας. Με απωθούσε η βασίλισσα, η όποια βασίλισσα.

Στη συνάντησή μας, η Ελένη Βαροπούλου με διαβεβαίωσε για κάποια πράγματα: ότι δεν ζητείται ένα ιστορικό έργο, αλλά ένα έργο το οποίο θα θεατροποιεί την ιστορία με τον δικό μου, προσωπικό τρόπο, ότι η Ελισάβετ θα είναι η Ελισάβετ όπως ο Χρηστομάνος την είχε θεατροποιήσει, με τον δικό του, προσωπικό και παράφορο τρόπο, κι ότι η Ελισάβετ δεν ήταν μια βασίλισσα σαν όλες τις βασίλισσες.

Οι δισταγμοί μου ανεστάλησαν προσωρινά. Ξαναδιάβασα τα σαγηνευτικά Φύλλα ημερολογίου του Χρηστομάνου, διάβασα τη διαφωτιστικότετη μελέτη του Βάλτερ Πούχγερ *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, καθώς και το θεατρικό έργο του Χρηστομάνου *Ο Κοντορεβιθούλης*, το οποίο ευγενέστατα μου δόθηκε σε φωτοτυπία από τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, ο οποίος θα παρουσιάσει και θα επιμεληθεί την προσεχή έκδοσή του.

Με τις αναγνώσεις αυτές, το δραματουργικό βάρος του επικείμενου έργου μου ολοένα και μετατοπιζόταν από το πρόσωπο της Ελισάβετ προς το πρόσωπο του Χρηστομάνου. Η ανάγνωση του βιβλίου *Ελισάβετ Β'* της αυστριακής ιστορικού Χαν, η οποία, σημειωτέον, τηρεί μια στάση αντιελισαβετιανή, καθώς και μια φωτισμένη μελέτη του Σιοράν, συμπλήρωσαν τις αναγνώσεις μου και καλλιέργησαν το έδαφος της συγγραφής του έργου *Η αυλαία πέφτει*.



EDVARD MUNCH





EGON SCHIELE



Οι διαταγμοί μου όχι μόνο παραμερίστηκαν αλλά, αντίθετα, κατελήφθη από ενθουσιασμό. Γνώρισα τον Χρηστομάνο και την Ελισάβετ, δύο ήρωες των θεατρικών μου ονείρων, δύο συνένοχους των θεατρικών μου φαντασιώσεων. Η αυτοκράτειρα που εξομολογείται: «Έναν άνδρα αγάπησα πραγματικά, αλλά, τι κρίμα, μου βγήκε αυτοκράτωρ» γοήτευσε ανεπανόρθωτα τον Χρηστομάνο, και έπειτα από έναν αιώνα ακριβώς γοήτευσε και μένα. Η Ελισάβετ, αποποιούμενη ό,τι για κάθε γυναίκα θα ήταν το πλέον τρελό, αφάνταστο και απλησίαστο όνειρο (εξ ου: «θα σε κάνω βασίλισσα», «μαζί μου θα ζεις σαν βασίλισσα» κτλ.), μεταβάλλεται σε ηρώίδα του θεάτρου. Δεν είναι η αυτοκράτειρα της Αυστρίας αλλά η αυτοκράτειρα του θεάτρου.

Η Ελισάβετ και ο Χρηστομάνος, πλημμυρισμένοι από ανεκπλήρωτους πόθους, ταξιδεύουν στη χώρα του Τίποτα. Όμως το Τίποτα για να είναι ένα μεγάλο, ένα μέγιστο Τίποτα, πρέπει να κατοικηθεί. Το μέγιστο Τίποτα, το τραγικό Τίποτα είναι εξουθενωτικώς άπληστο και απαιτητικό. Το κενό του πρέπει να γεμίσει από τέχνη, από παιχνίδι δηλαδή, δηλαδή θέατρο. Κανείς δεν μπορεί να βαδίζει ξυπόλητος στ' αγκάθια του Τίποτα, στα αόρατα και αιχμηρότατα αγκάθια του Τίποτα. Δεν μπορεί να βαδίσει ούτε ξυπόλητος ούτε με βολικά και αναπαυτικά υποδήματα. Μόνο με τα πιο κομψά σκαρπίνια και τα πιο λεπτά ατλαζένια γοβάκια μπορεί κάποιος να βαδίσει στο Τίποτα.

Σπάνια άνθρωποι έκαναν τη ζωή τους θέατρο και το θέατρο ζωή τους όσο ο Χρηστομάνος και η Ελισάβετ. Σκηνοθετούσαν διαρκώς όχι μόνο τη ζωή τους αλλά και το θάνατό τους. Έγιναν παρανάλωμα του θεάτρου.

Ο συγγραφέας του έργου ευχαριστεί την Ελένη Βαροπούλου, εμπνεύστρια αυτού του οδυνηρού και θαυμαστού ταξιδιού στον κόσμο του θεάτρου, ευχαριστεί τη Μάγια Λυμπεροπούλου, πολυτιμότερη και εμπνευσμένη συνένοχό του στη δραματουργική επεξεργασία του έργου, και, τέλος, ευχαριστεί τον διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου Νίκο Κούρκουλο, για την εμπιστοσύνη του προς τον συγγραφέα και την τόλμη του να εντάξει στο ρεπερτόριο ενός Εθνικού Θεάτρου ένα έργο τότε ακόμα παντελώς άγνωστο και άγραφο.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ





EDVARD MUNCH



EGON SCHIELE

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ

Σε μια «σκηνική φαντασία, εμπνευσμένη από τη συνάντηση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και της Ελισάβετ, αυτοκράτειρας της Αυστρίας» στράφηκε ο Ανδρέας Στάικος το 1998, όταν, κατά παραγγελία του Εθνικού Θεάτρου, ανέλαβε να διασκευάσει ελεύθερα για το θέατρο τη λυρική πρόζα του Χρηστομάνου *Το βιβλίο του αυτοκράτειρας Ελισάβετ. Φύλλα ημερολογίου*.

Εκατό χρόνια χωρίζουν την παθιασμένη ομολογία έρωτα προς την Ελισάβετ και την ομορφιά που ο Χρηστομάνος κατέθεσε στα *Tagebuchblätter*, με μια βαθιά αίσθηση της υποκειμενική στιγμής και με πλήρη συν-αίσθηση των αισθητικών εξιδανικεύσεων, από τη σειρά των δραματικών σκηνών, φόρμα ανοιχτή με τον τίτλο «Η αυλαία πέφτει», όπου ο Στάικος, κινούμενος γύρω από τις μυθιστορηματικές μορφές του Χρηστομάνου και της Ελισάβετ, μιλάει για το θέατρο της ζωής και τη ζωή του θεάτρου· για την ιταλική σκηνή σαν τόπο αναδρομών, αναπολήσεων αλλά και σαν τόπο θανάτου.

Τα λίγα αποσπάσματα-θραύσματα φράσεων και σκέψεων –που ο Στάικος οικειοποιήθηκε από τον μύχιο, εκστατικό λόγο του Χρηστομάνου–εντάχτηκαν ως παραθέματα στο λόγο των προσώπων του δράματος και αφομοιώθηκαν εντελώς από τον λεκτικό περίγυρο, τη γλώσσα, τις υφολογικές επιλογές, την ποιητική του σύγχρονου κειμένου.

Ο χρόνος της μνήμης και ο χρόνος του ονείρου είναι το νήμα που διατρέχει το έργο του Στάικου. Μεταμοντέρνο, με την έννοια ότι έρχεται, μετά το μοντέρνο λυρικό δράμα από τα τέλη του 19ου αιώνα, να μιλήσει εκ νέου, στα τέλη του 20ού αιώνα, για το φάντασμα της δημιουργίας, συνδεδεμένο με το ανεκπλήρωτο και το ανέφικτο, με την αποτυχία και την απόρριψη, με τα αδιέξοδα και τις διαφυγές.

Δράση και ανάμνηση ταυτίζονται καθώς μπροστά στην ιταλική σκηνή, κι ενώ η αυλαία γίνεται ταφόπλακα, η μνήμη λειτουργεί για τον Χρηστομάνο με τον τρόπο της προυστικής *mémoire involontaire*. Ατμοσφαιρικά κατάλοιπα αναδύονται από τον πυθμένα του μνημονικού και οι εντυπώσεις διαδέχονται αθέλητα, συνειρμικά, η μία την άλλη, συνθέτοντας μιαν ιμπρεσιονιστική συμφωνία από ξεχωριστές στιγμές· αισθήσεις και βιώματα· ειδυλλιακά τοπία και ίσκιους· συμβάντα και φιγούρες που επιστρέφουν από το παρελθόν με τη λάμψη του χαμένου χρόνου αλλά και με μιαν αύρα θανάτου.





GUSTAV KLIMT

Η Αυλαία πέφτει είναι ένα ρέκβιεμ για το θέατρο. Η θεατρική απόπειρα, τα οράματα, το σχέδιο του Χρηστομάνου προσέκρουσαν στα εμπόδια της πραγματικότητας και έγιναν θρύψαλα. Η εποχή της τέχνης τελείωσε και μαζί της η σκηνοθεσία της ομορφιάς όπως την ήθελε η Ελισάβετ –αισθητικό φαίνεσθαι στη θέση του είναι– για να τη συμφιλιώνει με τη ζωή. Το θέατρο μέσα στο θέατρο, οι ιεροτελεστίες της καθημερινότητας, η θεατρικότητα αποθεώνονται και τελικά εξατμίζονται πάνω στην ιταλική σκηνή. Ο Χρηστομάνος συναντά τους δικούς του «Γίγαντες του Βουνού», σε μιαν έσχατη, μεταφυσική πάλη του θεατρικού Εγώ με τις λέξεις, τις αναμνήσεις, τα πλάσματα της φαντασίας, τις φαντασιώσεις της πραγματικότητας.

Τη μοναδικότητα και το ανεπανάληπτο της στιγμής τονίζει συνεχώς ο Χρηστομάνος στο έργο του Στάικου. Θεματοποιώντας ό,τι ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος καλλιεργούσε μέσα στο fin de siècle, την αισθητική των συμβολιστών: την αίσθηση του εφήμερου που ωραιοποιείται καθώς συμπυκνώνεται σε τέχνη του στιγμιαίου. Το αίσθημα της ευτυχίας που ξεπηδά και δρα ακαριαία σαν την παροδική, φωτεινή πλευρά της μέλλουσας απώλειας, θυμίζοντας τον Ρίλκε στις *Ελεγείες του Ντουίνο*.

Σε μια συνωμοσία των λέξεων, στη μαγεία της γλώσσας έχει προσφύγει ο Στάικος, σήμερα που η ζωή εμφανίζεται να έχει ισχύ κυρίως ως αισθητικό φαινόμενο και που η εικονική πραγματικότητα κυριαρχεί με την πλασματικότητά της μέσα σε έναν κόσμο όλο και πιο δέσμιο της ψευδαίσθησης. Με σχεδόν φιλική τεχνική, το παρελθόν εισχωρεί μέσα στο παρόν. Η μία εικόνα επικάθεται διαφανής πάνω στην άλλη. Οι τόποι εκφράζουν την ου-τοπία του ονείρου και της φαντασμαγορίας.

Είναι σχήματα ρευστά που πλανώνται σε κλίμα πνευματικότητας και αισθητισμού.

ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ



GUSTAV KLIMT



GUSTAV KLIMT

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ

# η Αυλαία πέφτει

Σκηνοθεσία  
ΜΑΓΙΑ ΛΥΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

Σκηνικά-Κοστούμια  
ΝΙΚΟΣ ΣΑΡΙΔΑΚΗΣ

Μουσική επιμέλεια  
ΙΑΚΩΒΟΣ ΔΡΟΣΟΣ

Κινησιολογική εκπαίδευση  
ΜΑΡΙΑ ΤΣΟΥΒΑΛΑ

Φωτισμοί  
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Σχέδια του Νίκου Σαριδάκη για τα κοστούμια της παράστασης

Μεταξύ Α' και Β' Μέρους διάλειμμα 10 λεπτών



## Δ Ι Α Ν Ο Μ Η

με σειρά εμφάνισης

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ	ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
ΒΑΣΙΛΗΣ, υποβολέας	ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΖΑΚΗΣ
ΕΙΜΑΡΜΕΝΗ, ηθοποιός	ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ
ΕΛΙΣΑΒΕΤ, αυτοκράτειρα της Αυστρίας	ΝΟΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ
ΦΑΝΗ, η ουγγαρέζα κομμώτρια της Ελισάβετ	ΓΙΑΝΝΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ
ΝΙΚΟΛΑΣ, νεαρός ηθοποιός	ΚΩΣΤΑΣ ΦΑΛΕΛΑΚΗΣ
ΒΡΑΤΣΑΝΟΣ, νεαρός ηθοποιός	ΛΑΕΡΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
Δ <sup>ος</sup> ΙΩΝΙΔΟΥ, νεαρή ηθοποιός	ΑΛΕΞΙΑ ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΥ
Δ <sup>ος</sup> ΔΑΝΑΟΥ, νεαρή ηθοποιός	ΜΠΕΤΥ ΝΙΚΟΛΕΣΗ
ΙΝΤΑ, ουγγαρέζα ακόλουθος της Ελισάβετ	ΒΙΚΥ ΚΑΜΠΟΥΡΗ
ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ της Ελισάβετ	ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΜΠΡΗ
ΝΑΥΤΗΣ, στη θαλαμηγό της Ελισάβετ	ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ
ΜΑΡΟΥΣΑ, Κερκυραία μαγείρισσα	ΜΠΕΤΥ ΝΙΚΟΛΕΣΗ
ΧΑΪΝΡΙΧ, συνταγματάρχης του αυστριακού στρατού	ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΔΙΜΗΣ
ΚΟΥΛΑ, ενδύτρια θιάσου ποικιλιών	ΝΤΟΡΑ ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΥ
ΜΕΡΟΠΗ, νεαρή θεατρίνα	ΜΠΕΤΥ ΝΙΚΟΛΕΣΗ
ΚΑΛΛΙΟΠΗ, νεαρή θεατρίνα	ΑΛΕΞΙΑ ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΥ
ΕΥΑΝΘΙΑ, νεαρή θεατρίνα	ΓΙΑΝΝΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ
ΛΙΛΗ, θεατρίνα	ΣΟΦΙΑ ΜΠΑΡΜΠΑ
ΘΕΑΤΗΣ Α'	ΕΚΤΩΡ ΚΑΛΟΥΔΗΣ
ΒΛΑΣΙΑΔΗΣ, θαυμαστής της Λιλής	ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΖΑΚΗΣ
ΘΕΑΤΗΣ Β'	ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
ΓΚΑΡΣΟΝΙ	ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ
ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, γαμπρός	ΚΩΣΤΑΣ ΦΑΛΕΛΑΚΗΣ
ΣΜΑΡΟΥΛΑ, νύφη	ΑΛΕΞΙΑ ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΥ
ΣΙΟΡ ΘΟΔΩΡΗΣ, πατέρας νύφης	ΕΚΤΩΡ ΚΑΛΟΥΔΗΣ
ΠΑΠΑ-ΠΟΡΦΥΡΗΣ	ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ
ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΖΑΚΗΣ
ΔΗΜΟΣ, φίλος του γαμπρού	ΛΑΕΡΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
Ο ΤΡΕΛΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ	ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ
ΛΟΥΙΤΖΙ ΛΟΥΚΕΝΙ, ο δολοφόνος της Ελισάβετ	ΚΩΣΤΑΣ ΦΑΛΕΛΑΚΗΣ
ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΤΗΣ «ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ»	ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ, ΕΚΤΩΡ ΚΑΛΟΥΔΗΣ
ΚΕΡΚΥΡΑΙΟΙ ΧΩΡΙΚΟΙ	ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΜΠΡΗ, ΣΟΦΙΑ ΜΠΑΡΜΠΑ
ΑΥΣΤΡΙΑΚΟΙ ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ	ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΔΙΜΗΣ
	ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ
	ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΜΠΡΗ, ΣΟΦΙΑ ΜΠΑΡΜΠΑ
	ΜΠΕΤΥ ΝΙΚΟΛΕΣΗ, ΝΤΟΡΑ ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΥ
	ΛΑΕΡΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, ΘΟΔΩΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ



# ΤΟ ΑΤΕΛΕΙΩΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ ΕΝΟΣ ΠΑΛΙΑΤΣΟΥ ΒΑΡΟΝΟΥ ΤΟ ΚΙΝΗΜΑ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥ & Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

Οι τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα ανασύρουν την παλιά διαμάχη ανάμεσα στον θετικισμό και τον ιδεαλισμό που είχε ήδη σφραγίσει από τα μέσα του αιώνα την πνευματική κίνηση σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Η διαμάχη αυτή βεβαίως ανάγει τις αρχές της στη σύγκρουση δύο μεγάλων κοσμοθεωριών, δύο εδραίων φιλοσοφικών συστημάτων, του εμπειρισμού (του Μπέικον λ.χ. ή του Χιουμ) και του ιδεαλισμού (του Μπέγκελ ή του Μαλμπράνς), αλλά το τελευταίο, κυρίως, τέταρτο του 19ου αιώνα τής παρέχει πρόσφορο έδαφος να εκδηλωθεί με τη μορφή των καλλιτεχνικών κινήματων. Από μια απόσταση θεωρημένα, όλα τα κινήματα του μοντερνισμού συνιστούν μια αλυσίδα δράσεων και αντιδράσεων: όπως ο ρεαλισμός εμφανίστηκε και ως αντίδραση στον ρομανισμό, έτσι και ο νατουραλισμός αντιτάχθηκε στον ρομαντισμό, ο αισθητισμός στον νατουραλισμό κ.ο.κ. Βεβαίως υπάρχουν ενίοτε κοινές αφετηρίες, αμοιβαίες επικαλύψεις ή παρεμφερείς επιδράσεις· γεγονός όμως παραμένει ότι στο γύρισμα του προηγούμενου αιώνα κινήματα, τάσεις και ροπές παρουσιάζονται με μεγάλη ταχύτητα και αποφασιστικότητα στο προσκήνιο, δημιουργώντας ένα άνευ προηγουμένου δυναμικό πεδίο φιλοσοφικών διενέξεων, καλλιτεχνικών προγραμμάτων, λογοτεχνικών μανιφέστων και, γενικότερα, πνευματικών ζυμώσεων.

## ΕΝΑ ΙΣΧΥΡΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΥΜΑ

Ο συμβολισμός είναι ένα από τα σημαντικότερα κινήματα της εποχής αυτής. Αντλεί την καταγωγή του από την ποίηση του Μπωντλαίρ, του Ρεμπώ, του Ζ. Ντε Νερβάλ ή του Λωτρεαμόν και εκπροσωπείται από τον Βερλαίν, τον Μαλλαρμέ, τον Πόε, τον Ρίλκε, τον Βαλερού κ.ά. Στην πορεία του παρουσίασε στοιχεία και δράσεις που τον έφεραν κοντά στον αισθητισμό του Ντ' Αννούντσιω και του Ουάιλντ και στις ομάδες των *décadents* νέων ποιητών (Λαφόργκ, Κορμπιέρ), αλλά και στις άλλες τέχνες, όπως η ζωγραφική (Ρεντόν, Ροσσέτι, Τουλούζ Λωτρέκ, Γκωγκέν, Σερυζιέ, Πυβί ντε Σαβάν, Μαρώ κ.ά) και η μουσική (ένας μεγάλος πρόδρομος: Ρ. Βάγκνερ και ένας σπουδαίος εκπρόσωπος: Κλ. Ντεμπουσύ). Στην πραγματικότητα, όλη η σύγχρονη λογοτεχνία έχει ρίζες στον συμβολισμό: από τις γαλλικές μετασυμβολιστικές σχολές των *fantaisistes* μέχρι τους σουρρεαλιστές, και από τον όψιμο ιμπρεσιονισμό μέχρι τις νεορομαντικές επιβιώσεις και τον εξπρεσιονισμό, τα στοιχεία του συμβολισμού γονιμοποιούν το έργο των Τζόυς, Β. Γουλφ, Απολλιναίρ, Σουπεβιέλ, Σ.Τζ.Περς, Ζουβ, Ζιντ, Προυστ, Μισώ και τόσων άλλων.

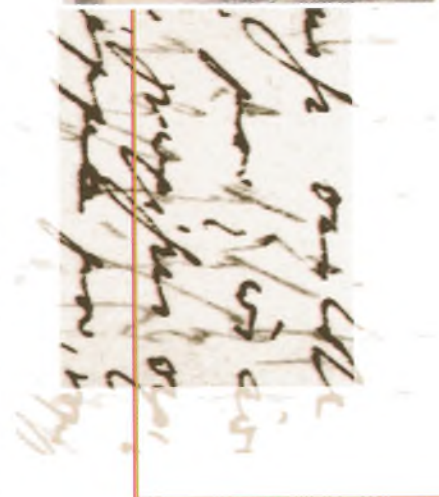
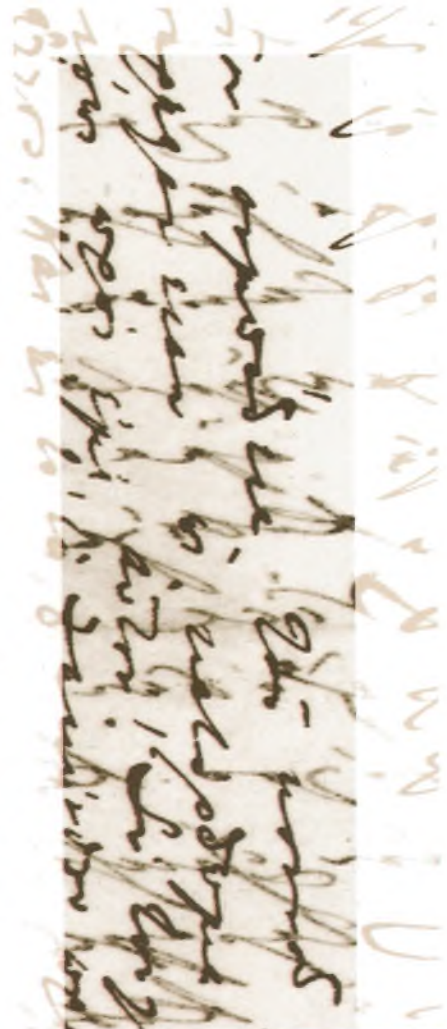
Τα αιτήματα του συμβολισμού, οι τάσεις και οι αποκλίσεις του δεν μπορούν να συστεγαστούν κάτω από τον ίδιο ορισμό. Η ατομικι-



στική συνείδηση λ.χ., που κληροδοτείται από τον ρομαντισμό και έρχεται ως αντίδραση στις «κοινωνιολογικές» τάσεις του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, δεν χαρακτηρίζει όλα τα έργα. Υπάρχουν, ωστόσο, ορισμένες βασικές αρχές που εξασφαλίζουν την ενότητα του κινήματος: Διαχωρισμός της τέχνης από τις επιστημονικές επιδιώξεις, από την αισιοδοξία του θετικιστικού πνεύματος και από όλες τις νοσησιαρχικές και αιτιοκρατικές «εξηγήσεις» του κόσμου. Μετατόπιση του βάρους από τη «φράση» στη «λέξη» του έργου, η οποία τώρα αυτονομείται από τους συμβατικούς συσχετισμούς της σύνταξης και του νοήματος, αποκτά την αξία της, όχι από το νόημά της, αλλά από τη μουσική της εναρμόνιση μέσα στο έργο. Η σημασία της λέξης, αλλά και όλου του έργου, παύει να είναι ρητή και εύκολα κατανοητή· γίνεται πιο ρευστή, σχεδόν ασύλληπτη από την παραδοσιακή σκέψη. Το ίδιο το αντικείμενο του έργου δεν κατονομάζεται ποτέ, αλλά υπονοείται, υποβάλλεται μέσα από υπαινιγμούς, ημιτελείς προσδιορισμούς, αοριστίες, αμφισημίες και πολύπλοκους συμβολισμούς. Τα σύμβολα είναι αυθαίρετα επιλεγμένα από τον καλλιτέχνη, προκειμένου να δημιουργήσουν μια υπερβατική αίσθηση της πραγματικότητας, μια ατμόσφαιρα του κόσμου που κρύβεται πίσω από τα πράγματα και τις εντυπώσεις που μας προκαλούν. Η ατμοσφαιρική αυτή αίσθηση της ζωής, με τα αφηρημένα της σχήματα και τη μουσικότητα στην εκδήλωσή της, είναι πολύ πιο ακριβής και αξιόπιστη, πιο αληθινή, από οποιαδήποτε tranche de vie που προσφέρει ο νατουραλισμός.

#### ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ Η ΙΔΕΑ

Η École Symboliste είχε αφομοιώσει τις εγγλεϊανές απόψεις για τη «μουσική σύλληψη του περιεχομένου» και τη «συγγένεια» του ήχου με την ιδεατότητα του άπειρου χρόνου, για τη δυνατότητα της μουσικής να γεννά μέσα στους ήχους την εσώτερη ζωή και τις μυστηριακές μεταπτώσεις της ψυχής. Για τη συμβολιστική τέχνη η μουσικότητα είναι το κλειδί για τη μύχια ουσία των φαινομένων. Εάν υπάρχει μια «λογική», αυτή είναι η μαγεία που αποπνέουν οι λέξεις και οι ατμόσφαιρες που δημιουργούνται κατά την αναζήτηση της ιδέας του κόσμου. Τα πράγματα του κόσμου δεν εξαντλούνται στην υλική τους μορφή ή στην εξωτερική τους επιφάνεια, αλλά σημαίνουν πάντα, όπως το ήθελε ο Μπωντλαίρ στις *Correspondances* του, κάτι παραπάνω απ' ό,τι προδίδει η ορατή όψη τους. Η πλατωνική θεωρία περί ιδεών οδηγεί τους συμβολιστές στο να μην επιδιώκουν την τέλεια σύλληψη της ιδέας καθ' εαυτήν, αλλά την πρωτογενή επεξεργασία των αισθητών όψεών τους, των αντικειμένων και των παραστάσεων που προσκομίζει στη συνείδηση κυρίως η φύση. Εξ ου και η μυθική θέαση του





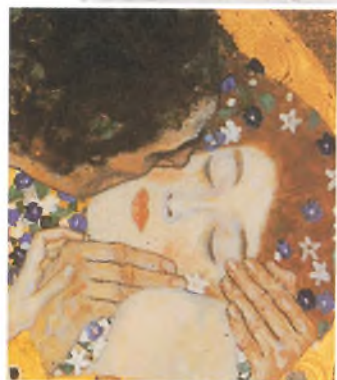
κόσμου, που θυμίζει το όνειρο, και τη μυστηριακή αχλύ μιας «αθώ-  
ας» ματιάς· εξ ου και η μελαγχολία, ο λανθάνων ερωτισμός, η μουσι-  
κή σαγήνη, η αίσθηση ενός ατέλειωτου φθινοπώρου και η αναπόληση  
κάποιων χαμένων κόσμων.

Αυτή η *principe de l' idéalité du monde*, που προβάλλεται πα-  
ντού και σε κάθε περίπτωση, ευθυγραμμίζεται απόλυτα με την αντί-  
στοιχη αρχή της αυτοαναφορικότητας, που απαιτεί την ενδοσκόπηση,  
την εσωστρέφεια, την αναζήτηση της ουσίας του κόσμου μέσα στο  
υποκείμενο. Τη σύνδεση των δύο αρχών εγγυάται η ενσυναισθητική  
θεωρία του Χ. Λοτζ, του Θ. Λιπς ή του Γ. Φόλκετ, την οποία είχε  
επίσης αφομοιώσει ο συμβολισμός. Κατά την *Einfühlung* (συναίσθη-  
ση), το υποκείμενο προβάλλεται στον έξω κόσμο, βυθίζεται και δια-  
χέεται στα άλλα όντα, συμμετέχει στο βίο τους, σχεδόν ταυτίζεται με  
αυτά. Παράλληλα όμως καθιστά τα όντα αυτά σύμβολα της δικής του  
κατάστασης, εκφραστικές μορφές των διαθέσεών του. Έτσι ο συμβο-  
λιστής, σκύβοντας μέσα στο υποσυνείδητο και τον φαντασιακό του  
χώρο, μπορεί να προσπελάσει την ιδεατότητα του κόσμου, αφού αυ-  
τός ο κόσμος είναι η επενδυμένη εικόνα του εαυτού του. Σε αυτήν  
την εικόνα ο συμβολισμός, ως πολύπλευρο καλλιτεχνικό κίνημα, ανα-  
ζητεί τη δημιουργική σύμπραξη όλων των τεχνών, κατά το  
*Gesamtkunstwerke* (καθολικό έργο τέχνης) του Ρ. Βάγκνερ.

#### Ο ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στο θέατρο ο συμβολισμός εμφανίζεται με προδρομικές μορφές στη  
δραματολογία του Ταμάγιο υ Μπάους, του Χέμπελ, του Τολτσόι, κυ-  
ρίως όμως του Ίφεν της πρώτης περιόδου (*Μπραντ* : 1866, *Πέερ Γκω-  
ντ* : 1867) και του Βιλλιέ ντελ Ιλ-Αντάμ. Κύριος εκφραστής του συμβο-  
λιστικού θεάτρου είναι βεβαίως ο Μ. Μαίτερλινκ, η επιρροή του  
οποίου είναι πολύ μεγάλη στη δραματολογία όλου του 20ού αιώνα:  
Στρίντ-μπεργκ, Εμ. Βεράρεν, Τ.Σ. Έλιοτ, Κλωντέλ, Λόρκα κ.ά. Συμ-  
βολιστικά χαρακτηριστικά, αναμειγμένα με εμπρεσιονιστικά και νεο-  
ρομαντικά στοιχεία, ανιχνεύονται και στον Χάουπτμαν (κυρίως στη  
*Βυθισμένη καμπάνα*), τον Ντ' Αννούντσιο, τον Ρολλάν, τον Ουάιλντ ή  
τον Χόφμανσταλ.

Για το συμβολιστικό θέατρο μόνο ο πανανθρώπινος μύθος μπο-  
ρεί να ικανοποιήσει το ανήσυχο πνεύμα, αφού μόνον αυτός μπορεί να  
εγείρει τον ανταγωνισμό του ονείρου με τα δεινά της ανθρώπινης  
ύπαρξης. Ονειρικές, ατμοσφαιρικές, «σκοτεινές» και υποβλητικές οι  
σκηνές του θεάτρου, πρέπει να υπηρετούν την υψηλή αισθητική του  
μυστηρίου, του ανοίκειου και του ανείπωτου και να δημιουργήσουν  
ένα κοινό ικανό όχι να αποκωδικοποιεί και να εξηγεί, αλλά να αφή-



GUSTAV KLIMT





GUSTAV KLIMT

νεται στη μαγεία του ποιητικού λόγου και στη δύναμη των συμβόλων. Στη σιωπή, στη μοναξιά, στη σκιά, οι συμβολιστές αναζητούν τα μονοπάτια της κοινής ανθρώπινης μοίρας.

#### Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

Στα ελληνικά γράμματα ο συμβολισμός δεν απέκτησε σταθερά ερείσματα και, κατά συνέπεια, τη συνοχή του καλλιτεχνικού κινήματος. Αυτό είναι φανερό τόσο στην πεζογραφία και την ποίηση, όσο και στη δραματουργία — που μας ενδιαφέρει εδώ. Η επίδραση που άσκησε σε μεταγενέστερους συγγραφείς θεωρείται σωστά πολύ σημαντική, αλλά όχι συνεχής και συστηματική. Στους αποδέκτες και εκφραστές του συμβολισμού στο θέατρο ανήκει ο Γιάννης Καμπύσης, ο Χρ. Δαραλέξης με την άτυχη *Φαία και Νυμφαία* (1902), ο Παλαμάς της *Τρισεύγενης* (1903), ο πρώιμος Καζαντζάκης, ο Ζ. Φυτίλης, ο Παύλος Νιρβάνας, ο Σπ. Μελάς του *Γιου του Ισκιου* (1907). Τα συμβολιστικά στοιχεία δεν λείπουν λ.χ. ούτε από τον *Γουανάκο* (1901) του Ψυχάρη, ούτε από το *Ανεχτίμητο* (1906) του Παντ. Χορν και τη *Ροδόπη* (1913) του Νικ. Ποριώτη, ούτε από τον μεταγενέστερο *Όρκο του πεθαμένου* (1929) του Ζαχ. Παπαντωνίου και, αργότερα, το *Γεφύρι της Άρτας* (1942) του Γ. Θεοδοκά. Κανείς όμως δεν μπορεί να θεωρηθεί ακραϊκώς συμβολιστής, και αυτό είναι ευνόητο. Η ρευστότητα και η πολυσχιδία της ευρωπαϊκής δραματουργίας της εποχής μεταφέρεται και στην αθηναϊκή κοινωνία, η οποία γνωρίζει την αστικοποίηση και την εκβιομηχάνιση, τη συγκέντρωση κεφαλαίων από τον απόδημο ελληνισμό, τη δημιουργία πυρήνων εργατικής τάξης και τις συνακόλουθες κοινωνικές διεκδικήσεις. Η αστική τάξη, μετά την επανάσταση στο Γουδί, αποκτά πανελλήνια υπόσταση και στο πεδίο του πολιτισμού. Τα συστήματα ιδεών και τα νέα καλλιτεχνικά κινήματα αφομοιώνονται όλα μαζί, ανοίγουν διάπλατα οι πόρτες σε όλους τους -ισμούς της ευρώπης του fin de siècle, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα ιδεολογικό και αισθητικό κομφούζιο: ενσυναισθητική θεωρία, νιτσεική και μπερξονική φιλοσοφία, σοσιαλιστική ιδεολογία, φροϊδική ψυχανάλυση, θετικιστική νοησιαρχία και δαρβινική και κοινωνιολογική αιτιοκρατία συμπλέκονται σπασμωδικά και συμφύρονται με τον συμβολισμό, τον αισθητισμό και τον νατουραλισμό ως τον ιμπρεσιονισμό και τον πρώιμο φουτουρισμό. Το κίνημα του δημοτικισμού ή η τάση της «βορειομανίας», του «ψενογερμανισμού», αλλά και της ηθογραφίας κατανοούνται καλύτερα μέσα σε αυτό το πλαίσιο.

Πάντως στο θέατρο παρατηρείται μια σημαντική καθυστέρηση στο πέρασμα από τις δραματουργικές κατακτήσεις στη σκηνική τους υλοποίηση. Η τελευταία, ελλείπει σκηνοθετών και ώριμου θεατρικού



EGON SCHIELE

κοινού, υστερεί σοβαρά έναντι των ευρωπαϊκών εξελίξεων. Η παρουσία του Χρηστομάνου είναι στο σημείο αυτό καθοριστική.

#### Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΥ

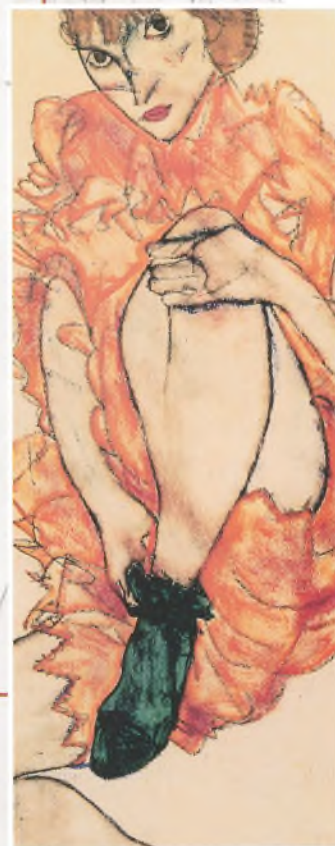
Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867- 1911) είναι μοναδικό φαινόμενο στην ιστορία των γραμμάτων και του θεάτρου της νεότερης Ελλάδας — σπάνιο ακόμα και για τα ευρωπαϊκά δεδομένα. Ποιητής, πεζογράφος, δραματουργός, αρθρογράφος, μεταφραστής, σκηνοθέτης, σκηνογράφος και ενδυματολόγος, δάσκαλος υποκριτικής και ηθοποιός, συγκεντρώνει επιπλέον την ιδιότητα του ιδρυτή, χορηγού, διευθυντή και θιασάρχη ενός πρωτοποριακού θεάτρου, του λογιστή, του οργανωτή παραστάσεων, του υπεύθυνου δραματολογίου, του υποβολέα, του φροντιστή, του ράφτη και του απλού εργάτη. Πολύ γρήγορα η σκέψη ανατρέχει στον Σαίξπηρ και τον Μολιέρο για να βρει αντιστοιχίες.

Η αρχοντική οικογένεια του Χρηστομάνου έχει τις ρίζες της στη βυζαντινή αυτοκρατορία. Ο Χρήστος Μάνος ήταν ο πρώτος από την οικογένεια που, για να αποφύγει τον τουρκικό ζυγό, έφυγε από το Μελένικο και εγκαταστάθηκε τελικά στη Βιέννη το 1796, απ' όπου βοήθησε τους συμπατριώτες του στον απελευθερωτικό αγώνα. Ο δισέγγονός του Αναστάσιος Χρηστομάνος (1841- 1906), πατέρας του Κωνσταντίνου, γεννήθηκε στη Βιέννη και σπούδασε εκεί και στη Γερμανία φυσική και χημεία. Νεότερος διορίστηκε καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και ύστερα στο Πολυτεχνείο. Το 1883 ίδρυσε και διηύθυνε το Χημείο του Κράτους. Ο Θεόδωρος Χρηστομάνος, αδελφός του Αναστασίου, ήταν διάσημος μηχανικός στην Αυστρία και έδωσε το όνομά του σε αρκετούς δρόμους και κορυφές των Δολομιτικών Άλπεων.

#### ΤΟ ΜΟΙΡΑΙΟ ΑΤΥΧΗΜΑ ΚΑΙ Η ΜΟΙΡΑΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, πρωτότοκος ανάμεσα στα πέντε παιδιά του Αναστασίου και της Αθηνάς, γνωρίζει το χτύπημα της μοίρας στα τέσσερα χρόνια του, όταν, από άτυχο χτύπημα, παθαίνει διάθλαση η σπονδυλική του στήλη και μένει κυρτωμένος. Η εικόνα του ραχητικού προκαλεί τις λοξές ματιές, αν όχι τον περίγελο, των συμμαθητών του, γι' αυτό αναγκάζεται να παρακαλοθουθήσει κατ' οίκον τα γυμνασιακά μαθήματα. Η σωματική δυσκαμψία και το μειονεκτικό συναίσθημα θα σταθούν για όλη του τη ζωή πηγή για την ευαισθησία, την εσωστρέφεια και τη μελαγχολία του· είναι η απαρχή για το ατέλειωτο φθινόπωρό του. Σε λίγα χρόνια θα ανακηρυχθεί βαρόνος, πάντα όμως θα νιώθει ένας παλιάτσος στη ζωή.

Το 1884 τελειώνει το γυμνάσιο, κατέχοντας ήδη τρεις ξένες



EGON SCHIELE



γλώσσες: γερμανική, γαλλική και ιταλική — σε λίγα χρόνια θα ξέρει ακόμα δύο. Εγγράφεται στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 1888 όμως, εγκαταλείποντας τις σπουδές του, θα φύγει για τη Βιέννη, για να σπουδάσει φιλοσοφία και ιστορία. Σε λίγο τον ακολουθεί, για σπουδές και αυτός, ο αδελφός του Αντώνης, που θα διακριθεί αργότερα για την πανεπιστημιακή του καριέρα στην ιατρική και στην πολιτική ως υπουργός. Ο Κωνσταντίνος ειδικεύεται στη βυζαντινή ιστορία και λογοτεχνία, τη γενεαλογική, την ελληνική παλαιοντολογία και το ρωμαϊκό δίκαιο. Υποβάλλει πολλές μελέτες του στο Αυστριακό Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών και γίνονται όλες αποδεκτές. Τρία χρόνια παραμονής στην αυστριακή πρωτεύουσα είναι αρκετά για να εκπονήσει και διδακτορική διατριβή με θέμα: «Περί των βυζαντινών θεσμών εν τω Φραγκικώ δικαίω» και να αναγορευθεί έτσι διδάκτωρ του Πανεπιστημίου του Ίνσμπρουκ (Δεκέμβριος 1891). Λίγους μήνες πριν (Μάιος- Ιούλιος) είχε την πρώτη του συνάντηση με την αυτοκράτειρα Ελισάβετ ως επίσημος συνοδός της· μετά την αναγόρευσή του θα παραμείνει κοντά της για πέντε μήνες (Δεκέμβριος 1891- Απρίλιος 1892) και θα ταξιδεύσει μαζί της στην Κέρκυρα.

#### ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

Από τον Μάιο έως και τον Σεπτέμβριο του 1892 βρίσκεται στη Ρώμη ως μέλος της βιεννέζικης εραλδικής εταιρείας και προσέρχεται στον καθολικισμό για να μπορεί να μελετά ελεύθερα στις βιβλιοθήκες του Βατικανού (θα πιστέψει στο όραμα της ένωσης των δύο Εκκλησιών). Η τρίτη συνάντηση με την Ελισάβετ (1893) συνδυάζεται με πολλά ταξίδια, κατά τη διάρκεια των οποίων λαμβάνει τον τίτλο του βαρόνου και του ιππότη του τάγματος του Φραγκίσκου Ιωσήφ· παράλληλα γίνεται μέλος του Ινστιτούτου Ιστορικών Ερευνών της Ρώμης και αντεπιστέλλον μέλος της Βασιλικής Ακαδημίας των Επιστημών της Βαρκελώνης. Από το 1894 έως και το 1896 δημοσιεύει άρθρα του στη *Neue Freie Presse*, τη μεγαλύτερη βιεννέζικη εφημερίδα. Το 1895 διορίζεται Λέκτωρ της νεοελληνικής γλώσσας στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και καθηγητής στο Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών. Μετά από μια σύντομη διαμονή του στην Αθήνα, όπου γράφει τη *Σταχτιά γυναίκα*, λίγο πριν από την πρώτη νέα Ολυμπιάδα (Απρίλιος 1896), αρχίζει τη συνεργασία του με το περιοδικό των συμβολιστών της Βιέννης *Wiener Rundschau* (1898- 1899: και ως συνεκδότης), που θα διαρκέσει μέχρι το 1999 και συμμετέχει στους κύκλους των συμβολιστών και μπρεσιονιστών του Café Greinsteidl.

Το 1898 εκδίδει την πρώτη του —και μοναδική— ποιητική συλλογή, τα *Orphische Lieder*. Γραμμένα την περίοδο 1890- 1893 σε ελεύθε-





GUSTAV KLIMT

ρους ανομοιοκατάληκτους στίχους, τα ποιήματα προδίδουν μια μυστικιστική διάθεση του Χρηστομάνου προς το άυλο της φόρμας και μια μελαγχολική ιδιοσυγκρασία που στρέφεται προς τη μουσική της λέξης και τη λεπτή αίσθηση του στίχου.

#### «Η ΣΤΑΧΤΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ»

Την ίδια χρονιά (7 Απριλίου) εκδίδεται και το πρώτο του θεατρικό έργο, το συμβολιστικό ονειρόδραμα *Die graue Frau*, που θα μεταφραστεί τριανταέξι χρόνια αργότερα και στα ελληνικά. Η *Σταχτιά γυναίκα* είναι ένα μονόπρακτο σε έξι σκηνές, επενδυμένο από τέσσερα πρελούνια του Σοπέν (τα υπ. αριθμ. 3, 15 και 20 στην αρχή και 4 στο τέλος), με εκτενείς μονολόγους, με αφηγηματικά και περιγραφικά εδάφια, λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες, ακόμα και επεξηγηματικά χωρία του συγγραφέα. Το θέμα του θυμίζει τον ιφενικό *Μικρό Έγιολφ*, εντοπίζεται όμως ένα ευρύ αυτοβιογραφικό υπόστρωμα.

Ένα νεαρό ζευγάρι κάθεται μπροστά στο παράθυρο του αρχοντικού σπιτιού του ρεμβάζοντας το ηλιοβασιλέμα. Συνομιλούν για την εσωτερική επικοινωνία των φυτών και τη σχέση της ζωής με το όνειρο· όταν η συζήτηση στρέφεται σε προσωπικά ζητήματα, φανερώνεται μια βαθύτερη υπαρξιακή θλίψη στο πρόσωπο της Αγλαΐας, που εκδηλώνεται με έντονες ψυχικές μεταπτώσεις, σκοτεινά προαισθήματα, αντιδράσεις σχεδόν νευρωτικές. Αυτό που διαλύει τα σύννεφα είναι η θύμιση του παιδιού τους, που αντιπροσωπεύει την ομορφιά της σχέσης τους. Μαζί όμως με το παιδί, αναφέρεται και μια παράξενη γυναίκα, που την αποκαλούν «σταχτιά» και που θα αναλάβει τη φύλαξη του παιδιού. Η ίδια είναι χήρα και έχει χάσει το δικό της παιδί, όταν από δικό της λάθος της έπεσε από το τέταρτο πάτωμα και σκοτώθηκε.

Στο άκουσμα του ονόματος «σταχτιά γυναίκα», ο Λέανδρος αισθάνεται ένα ρίγος, έναν «γλυκό πόνο» και διηγείται στην Αγλαΐα την προφητεία μιας μάγισσας, που του είχε πει ότι «από τη σταχτιά μορφή θα σου ῥθει μια μέρα η μεγαλύτερη ευτυχία κι η πιο μεγάλη συμφορά». Με την εμφάνιση της γυναίκας εμφανίζεται και το πεπρωμένο: η σταχτιά αυτή φιγούρα θα γοητεύσει παράξενα το ζευγάρι, θα το καθηλώσει σε ένα μαγικό πεδίο, όπου κάθε λογική αντίδραση είναι αδύνατη. Η Αγλαΐα θα της εμπιστευθεί το παιδί μέσα σε μια τελετουργική ατμόσφαιρα θυσίας. Ο Λύσανδρος βρίσκεται σε ένα παραλήρημα ερωτικό και λατρευτικό συνάμα, όταν το μικρό παιδί πέφτει από τα βράχια και σκοτώνεται.

Κάθε περιληψη αδικεί και προδίδει το συμβολιστικό δράμα. Οι διάλογοι και οι μονόλογοι δεν μεταφέρουν στον αναγνώστη παρά ένα μικρό μόνο τμήμα των σημασιών του έργου, όχι το πιο σημαντικό. Οι



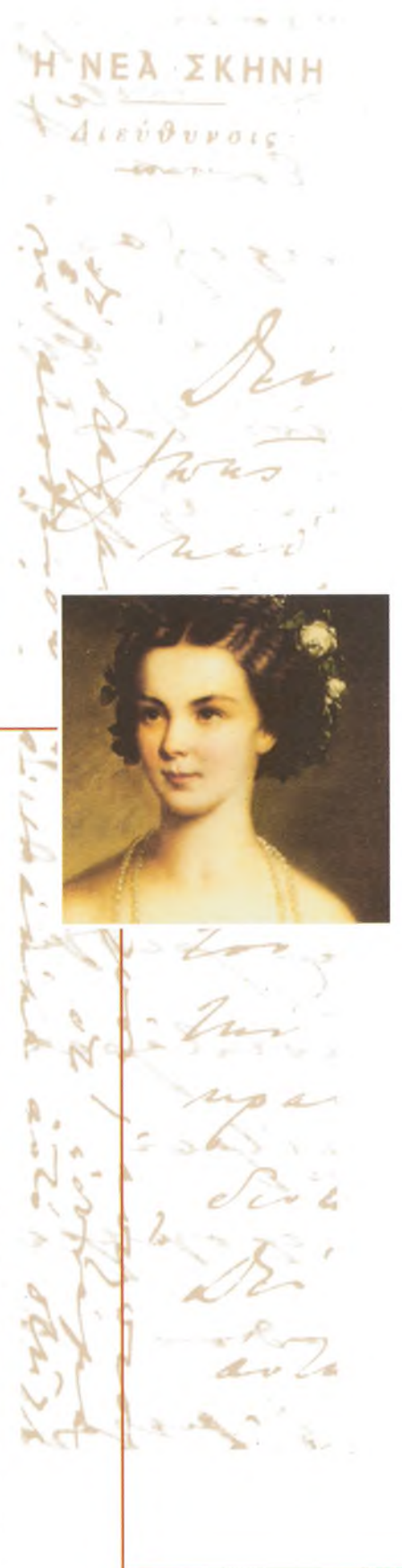
EGON SCHIELE

βαθύτεροι πυρήνες παραμένουν στη σκιά και τη σιωπή· εκεί καλείται να διεισδύσει ο αναγνώστης. Ο Χρηστομάνος, πάντως, γράφοντας το κείμενο προσπαθεί ταυτόχρονα να το σκηνοθετήσει — αυτό ξεχωρίζει τις διδασκαλίες του από τις αντίστοιχες των άλλων συγγραφέων του «θεάτρου των ιδεών». Τα σύμβολα και τα θεματικά μοτίβα που χρησιμοποιεί απαιτούν ειδικές σκηνικές συνθήκες, άριστα εκπαιδευμένους ηθοποιούς στο «μοντέρνο» υποκριτικό ύφος και θεατές ικανούς να αφομοιώνουν τα πυκνά νοήματα του έργου. Το προαισθήμα του επερχόμενου άγνωστου ή απειλητικού παράγοντα που εμφανίζεται στον *Intruse* ή στο *Les Aveugles* του Μαίτερλινκ, όπως και η ανεξήγητη αδυναμία της Αγλαΐας να αντιδράσει μπροστά στο θάνατο του παιδιού της παραπέμπουν σε μια υπερφυσική δύναμη, που ελέγχει τη ζωή των ανθρώπων· σε αυτό συντείνει και η επαναληπτικότητα του θανάτου και η επαλήθευση της προφητείας. Ο τρόπος του θανάτου και η ηδυπάθεια του Λεάνδρου συσχετίζονται φυσικά με κάποια γεγονότα από τη ζωή του συγγραφέα, ενώ η παρουσία του πεπρωμένου ανακαλεί τις απόψεις του Μαίτερλινκ για την τραγικότητα του καθημερινού.

#### ΕΝΑ ΒΙΒΛΙΟ ΠΡΟΣ ΕΚΕΙΝΗΝ

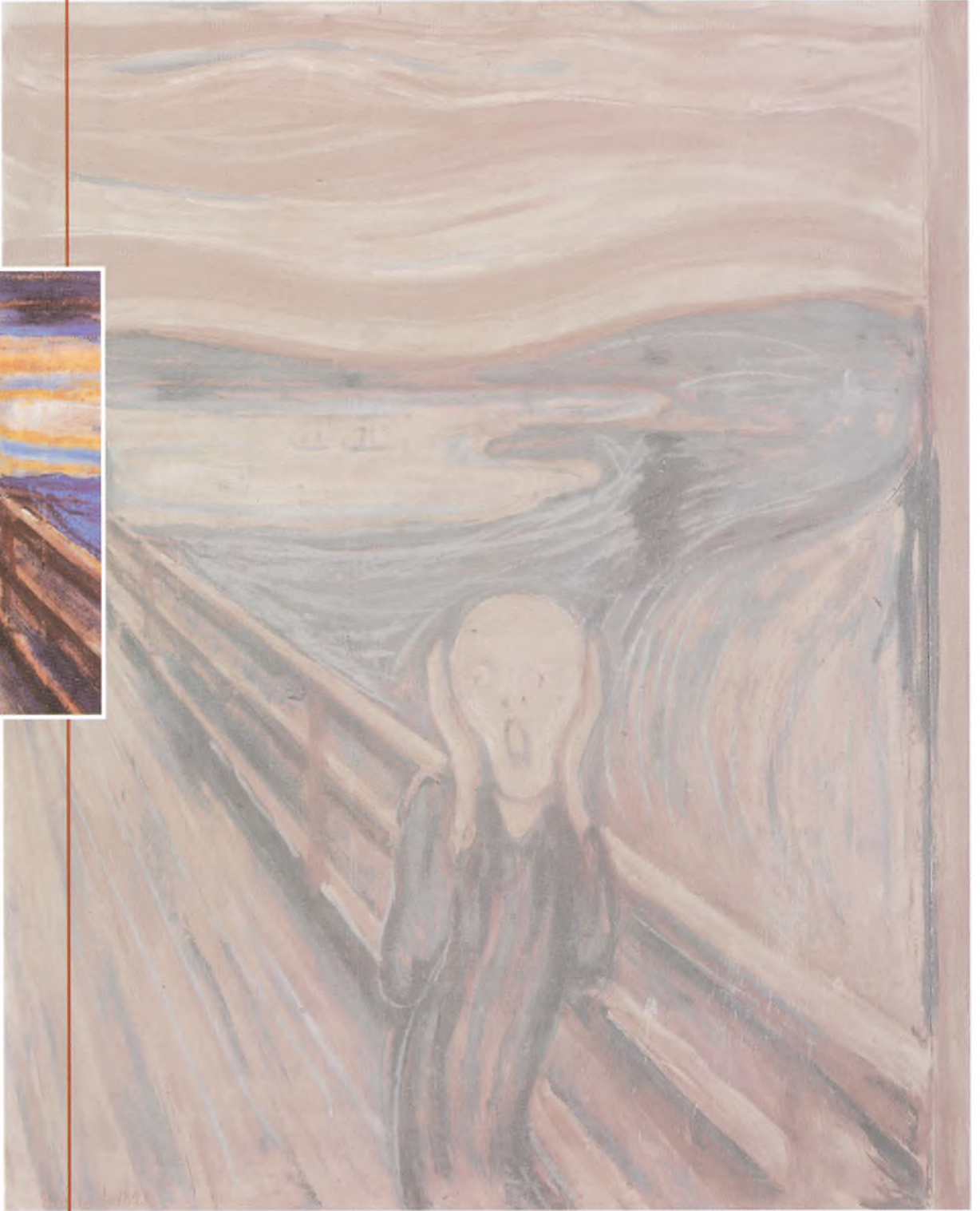
Το 1898 είναι η χρονιά και του τρίτου βιβλίου του Χρηστομάνου. Τα *Tagebuchblätter* (Φύλλα ημερολογίου) εκδίδονται μετά τη δολοφονία της Ελισάβετ στη λίμνη της Γενεύης τον Σεπτέμβριο. Ύστερα από το σκάνδαλο που προκάλεσαν στην αυστριακή Αυλή, η κόρη της Ελισάβετ, Βαλερία, απαγορεύει την κυκλοφορία του βιβλίου στην Αυστρία και παρακαλεί τον συγγραφέα τους να μη γράψει τον δεύτερο τόμο. Το βιβλίο πάντως τον κάνει διάσημο στην Ευρώπη, αφού μεταφράζεται και εκδίδεται στα γαλλικά, με πρόλογο του M. Barrés, το 1900, στα ιταλικά το 1901 και στα ελληνικά το 1908 από τον ίδιο τον συγγραφέα, με τον τίτλο: *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*.

Με το βιβλίο αυτό ο Χρηστομάνος στήνει ένα μνημείο λατρείας προς την αγαπημένη του πριγκίπισσα. Δείχνει μιαν επίμονη προσήλωση στη λεπτομέρεια της διήγησης, την απαισιοδοξία, τη θλίψη και την ωραιολατρεία. Η αναζήτηση του περιτεχνημένου, του σπάνιου και του πολύτιμου είναι έκδηλη, όπως επίσης και ο φόρτος του διάκοσμου, το πολύτροπο ύφος και η επιτηδευμένη κομψότητα, η σπάταλα διανθισμένη έκφραση, ο κατά κύματα λυρισμός και η κατά τόπους αμετροέπεια, η νοσταλγική ρέμβη και ο κρυμμένος ερωτισμός — στοιχεία όλα του αισθητισμού και του συμβολισμού που πρεσβεύει. Από μια άλλη σκοπιά, το βιβλίο μάς παρέχει πολλές πληροφορίες για τα καλλιτεχνικά και φιλοσοφικά ενδιαφέροντα του συγγραφέα και του προσώπου που τιμούσε. Υπάρχουν αναφορές στον Ουάιλντ, τον Ντ' Αννούντσιο, τους ζωγρά-





EDVARD MUNCH



φους Ντάντε Γκαμπριέλ Ροσσέτι και Έντουαρντ Μπερν-Τζόουνς, τον Μπωντλαίρ, τον Ντοστογιέφσκι, τον Ίψεν, ακόμα στον Όμηρο, τον Αισχύλο, τον Σαίξπηρ, τον Ντάντε, τον Χάινε, τον Βάγκνερ κ.ά: μια συμπεκνωμένη εγκυκλοπαίδεια σε ένα βιβλίο αγάπης και θαυμασμού.

#### Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Μετά τη δολοφονία της Ελισάβετ, ο Χρηστομάνος αγκαταλείπει τις θέσεις που κατέχει και καταφεύγει στα ταξίδια. Επί δύο χρόνια επισκέπτεται μουσεία, θέατρα, βιβλιοθήκες σε ευρωπαϊκές πόλεις, ακόμα και δουκικά παλάτια στη Βενετία, που τα επισκεπτόταν δήθεν για να τα αγοράσει. Στο Παρίσι βλέπει επί σκηνής τα συμβολιστικά και τα νατουραλιστικά έργα, καθώς επίσης και το μπουλβάρ. Στα τέλη του 1901 φθάνει στην Ελλάδα, φέρνοντας μαζί του το πρώτο αυτοκίνητο που γνώρισε η ελληνική πρωτεύουσα. Αμέσως εκδηλώνει τα μεγαλόπνοα θεατρικά του σχέδια. Ο Ξενόπουλος σημειώνει χαρακτηριστικά: «Ο Χρηστομάνος ήταν γεννημένος ηθοποιός — μεγάλος ηθοποιός μάλιστα. Κι αγαπούσε το θέατρο με πάθος, όπως το αγαπούν οι γεννημένοι ηθοποιοί. Είμαι βέβαιος πως, αν δεν τον εμπόδιζε η σωματική του δυσμορφία, ο Χρηστομάνος θα 'βγαине στη σκηνή. Κι επειδή το εμπόδιο ήταν ανυπέρβλητο, μα και το πάθος του ακοίμητο, ορμήθηκε στο τέλος να κάμει ένα θέατρο δικό του, για να παίξει τουλάχιστο μπροστά στους ηθοποιούς που θα δίδασκε, και για να 'χει την ικανοποίηση να βλέπει ενσαρκωμένες σ' αυτούς τις καλλιτεχνικές του δημιουργίες».

Τα θεατρικά πράγματα στην Ελλάδα είχαν μείνει αρκετές δεκαετίες πίσω, συγκριτικά με τις εξελίξεις των ευρωπαϊκών σκηνών. Αν και οι δραματουργοί είχαν κάνει τα πρώτα δειλά βήματα εκσυγχρονισμού, δέσποζε ακόμα η καθαρευουσιάνικη νοοτροπία και ο στόμφος, οι επιδράσεις της ιταλικής όπερας και της βιεννέζικης οπερέτας παρέμεναν ισχυρές, η νοοτροπία των μπουλουκιών δεν είχε ακόμα εξαιρεθεί, ενώ δίπλα στα ξένα βωντβίλ παρουσιαζόταν το κωμειδύλλιο, το δραματικό ειδύλλιο και η επιθεώρηση. Ο Χρηστομάνος, έχοντας στις αποσκευές του το Théâtre Libre του Αντουάν, το Théâtre d' Art του Πωλ Φορ και το Théâtre de l' œuvre του Λυιέ-Πο, το Burgtheater, την υποκριτική της Nervenkunst και νέους ηθοποιούς, όπως η Αντέλε Ζάντροκ, ο Άλφρεντ Μίττερβουρτσερ, ο Γιώζεφ Κάιντς, δεν αργεί να συγκαλέσει φίλους και πνευματικούς εκπροσώπους του τόπου για να τους ανακοινώσει από στήθους στο θέατρο του Διονύσου το αισθητικό του πρόγραμμα, το όραμα της ζωής του.



## ΕΙΣΗΓΗΣΙΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΙΔΡΥΣΙΝ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ

Προς τους εν τῷ θεάτρῳ του Διονύσου  
συνελθόντας Ἰδρυτάς τῆς Νέας Σκηνῆς

Σας παρεκάλεσα να συνέλθετε ἐντὸς τῆς ἱεράς αὐτῆς κόγχης. [...] διότι ἐπεθύμουν ἡ συνάθροισίς μας να προσλάβει κάποιον χαρακτήρα λατρείας, σχεδὸν ἱεροπραξίας.

Ενώπιον των ἐδωλίων αὐτῶν, τα οποία ἐρρίγησαν ὑπὸ τους φθόγγους υπερτάτης τραγικῆς φρίκης. [...] ν' ἀπηχῆσει ἐπίκλησις πρὸς τὸ Κάλλος τὸ μυστικόν, τὸ ἐντὸς ἡμῶν ζῶν, τὸ υφαίνον τὸν ἱστὸν τῆς υπάρξεώς μας, να ἀναλάμψει, να καταυγάσει τὴν ζωὴν μας. [...] Οὕτω και ἡμεῖς, ἰκέται ἐνώπιον τοῦ σκότους και τῆς ομίχλης των κοινῶν ἡμερῶν, αἰτούμεν τὴν ἐπάνοδον τοῦ ἔαρος τῆς Ζωῆς.

[...] και ὅλαι αἱ ψυχαὶ εἶναι λευκοὶ κρίνοι, οἱ οποίοι ἀναμένουν τὴν δρόσον τῆς καλλονῆς διὰ ν' ἀνθήσουν, οἱ οποίοι βλέπουν ο εἰς τὴν αἴγλην τοῦ ἄλλου και πίνουν ο εἰς τὸ μυστικόν ἀρώμα τοῦ ἄλλου και κλίνουν πρὸς ἀλλήλους ὑπὸ τὴν αὐραν τῆς ἀληθείας. [...] Ενόμισα διὰ τούτο, ὅτι εἴαν ονειρευθῶμεν ὅλοι μαζί ἐν ὄνειρον, τὸ ὄνειρον αὐτὸ θα γίνῃ πραγματικότης.

Τὸ ὄνειρον αὐτὸ εἶναι ἡ ἀναγέννησις τῆς δραματικῆς ποιήσεως και τῆς σκηνικῆς τέχνης ἐν Ἑλλάδι.

Δεν ἐννοῶ οπισθοδρόμησιν ἐπάνω εἰς τα βήματα των αἰῶνων. Δεν ζητῶ, ἐπειδὴ εἴμεθα Ἕλληνες, να κτίσομεν και πάλιν Παρθενώνας. [...] Εἰς τὴν τοιαύτην οργανικὴν και οὐχὶ τυπικὴν ἀναγέννησιν, ὡς τὴν φαντάζομαι, διαβλέπω ἐν τούτοις και μίαν ἐπιστροφὴν εἰς τὸ ἀρχέγονον σημεῖον τοῦ πνευματικοῦ ἀπειροῦ, ὡσάν ἐν συμπλήρωμα κύκλου, ὡσάν μίαν ἐπάνοδον ἐπὶ τῆς φορᾶς κοσμογονικῆς ἐλλείψεως. [...]

Και ἤδη ἡ κυρίως λεγομένη ποιήσις σύρει μαζί τῆς ράχῃ μόνον μουσικῆς και κινήσεως, [...] και ἤδη ἡ ὄρχησις ἀπέμεινεν ὀλιγώτερον δημιουργικῶς ἀρμονικὴ τοῦ στροβίλου των κωνῶπων ἀνωθεν των λιμνῶν τοῦ λυκόφωτος· και ἤδη ἀπέμεινε τὸ μέλος ὀλιγώτερον δημιουργικῶς μελωδικόν τοῦ θρήνου των βατράχων μέσα εἰς τα τέλματα τα νυκτερινά. Και ὅταν ἀκούωμεν ὅτι ἐπεφάνη ἐξ Ἀνατολῶν, [...] ὄρχηστρίδες, ὁ χορὸς τῆς ὁποίας εἶναι αὐτόχρημα ποιήσις, [...], ὅταν μαυθάνομεν, ὅτι ἀπὸ τὴν πατρίδα τοῦ Βορρά ἐξωρμήσθη μουσουργός, τοῦ ὁποίου ἡ μουσικὴ δημιουργεῖ κόσμους ψυχικούς, [...] τότε υποθέτομεν, ὅτι τα κύματα και οἱ ἀνεμοὶ ἐνεσαρκώθησαν εἰς μοναδικὰ τινὰ πλάσματα διὰ να ἀποδώσουν εἰς τὴν ἀνθρωπότητα τα ἀπολεσθέντα τῆς μυστικῆς.

[...] ἡ ποιήσις και ἰδίως ἡ υπερτέρα και πληρεστέρα αὐτῆς μορφή, τὸ δράμα, θα γίνῃ και πάλιν σύνθεσις ὅλων των δημιουργικῶν συμβόλων, θα γίνῃ γενέτετρα και πάλιν κόσμων ψυχικῶν. [...] Τοιούτον κορυφῶμα συναισθημάτων ονειρευόμαι, λέγων ἀναγέννησιν τῆς δραματικῆς ποιήσεως ἐν Ἑλλάδι. Τὸ ὄνειρον αὐτὸ, τὸ ὁποῖον ἦτο ἴσως ἡ πρώτη ἀκτίς, ἥτις διεπέρασε και ἐφώτισε τὴν ομίχλην των παιδικῶν μου πόθων, με τα χρόνια ἀνέτειλεν ἐντὸς μου [...]. Εἶμαι πεπεισμένος, ὅτι τὸ αὐτὸ συμβαίνει και εἰς υμᾶς, [...]

Σεῖς οἱ ἐπίλεκτοι μεταξὺ των Ἑλλήνων δημιουργῶν θα ποθήσετε και θα συντελέσετε τὴν παραγωγὴν ἔργων υπερόχου ποιητικῆς συλλήψεως. Θα ἐπιδιώξομεν ἀπὸ κοινού ὅλοι τὴν μόρφωσιν προσώπων ἰκανῶν να διερμηνεύσουν τα τοιαύτα ἔργα κατὰ τὰς ἀπαιτήσεις ἀνωτέρας σκηνικῆς τέχνης· [...] θ' ἀποβλέψομεν τέλος πρὸς τὴν πρότυπον ἐπὶ σκηνῆς ἀναβίβασιν των ἔργων τοῦ παρ' ἡμῶν μέλλοντος να καταρτισθεὶ δραματολόγιον.

[...] δεν θα επιβάλομεν ημάς αυτούς, αλλά θα παραδεχθώμεν και έργα ξένων ποιητών, τα οποία θα είναι υφασμένα με καλλονήν και ως εκ τούτου θα είναι ελληνικά. [...] τότε και η ψυχή του ελληνικού έθνους θ' αναλάμψει με την παλαιάν της αίγλην, θα εκχυθεί ως Γαλαξίας μουσικής, όστις θα καταυγάσει το χάος της Ζωής και θα πλάσει νέους κόσμους φωτός.

Εν τω θεάτρω του Διονύσου τη 27 Φεβρουαρίου 1901, συνελθόντες κατά πρόσκλησιν του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και ακούσαντες αυτόν ερμηνεύσαντα τον πόθον Αναγεννήσεως της Ελληνικής Σκηνης, επικροτούμεν εις την ιδέαν της συστάσεως Σωματείου ενσαρκώνοντος το κοινόν αυτό όνειρον και κηρύσσομεν ιδρυθείσαν την Νέαν Σκηνήν.

Υπογραφές

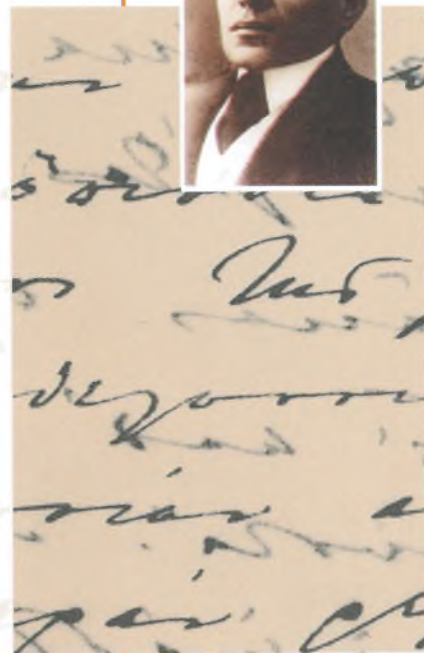
Κωστής Παλαμάς, Δημήτριος Κακλαμάνος, Γεώργιος Στρατήγης, Δημήτριος Καμπούρογλου, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Παύλος Νιρβάνας, Λάμπρος Πορφύρας, Γιάννης Βλαχογιάννης, Κωνσταντίνος Χρηστομάνος.

Στα ονόματα αυτά θα πρέπει να προσθέσουμε και τους πιστούς θιασώτες της Νέας Σκηνης, τον Άγγελο Σικελιανό και τον Σωτήρη Σκίπη, ηθοποιούς του νέου θεάτρου, τον Ηλία Βουτιερίδη και τον συνθέτη Γεώργιο Λαμπελέτ, τον Σπύρο Μαρκέλλο, τον Περικλή Γιαννόπουλο και τον Τάκη Δαραλέξη. Παρά τις διχογνωμίες που θα παρουσιαστούν στη συνέχεια και τις παραβιάσεις των ιδιοτήτων και των αξιωμάτων που είχαν τα μέλη, το όνειρο αρχίζει να γίνεται πραγματικότητα και να ενοχλεί αρκετούς συντηρητικούς κύκλους στην Αθήνα. Λίγες μέρες πριν από τα εγκαίνια της Νέας Σκηνης, ο Χρηστομάνος δημοσιεύει ένα αποκαλυπτικό άρθρο εναντίον εκείνων που αντιστρατεύονταν τα σχέδιά του:

Επειδή το θέατρον είναι η συνθετικώτερα εκδήλωσις της πνευματικής ζωής, εστράφησαν κυρίως προς αυτό. Επειδή το Ελληνικόν Θέατρον ευρίσκεται ανέκαθεν εις τα κάκιστα χάλια, η συνάσπισις υπέρ ενός νέου θεατρικού ιδεώδους ήτο απαραίτητος και η ίδρυσις της Νέας Σκηνης, ακριβώς κατά την εποχήν της νεκρώσεως και των τελευταίων ελπίδων... φυσικωτάτη. [...] Ο κόσμος κοινώς νομίζει ότι όποιος θέλει να προοδεύσει εις τον τόπον μας, τον ξενολάτρην, δεν έχει παρά να υπάγει και να πάρει ένα λούστρον ξενικόν εις την Ευρώπην, προ πάντων όσον αφορά τας καλās τέχνας και το θέατρον. Εάν ποτέ επαληθεύει το τοιούτον, είναι διότι έξω της Ελλάδος μόνον ημπόρεσε να εύρει κανείς τον Ελληνισμόν του, τον Ελληνισμόν του μέσα του, τον Ελληνισμόν εις την απόλυτον και υψηλήν τέχνην γύρω του, τον Ελληνισμόν εις τας επιστήμας και τα γράμματα, όλα απλώς μεταφρασμένα από τα ελληνικά. Και αυτό θέλει να κάμει η «Νέα Σκηνή»: Θέλει ν' αποκαλύψει εις το βάθος του Έλληνοσ τον Έλληνα, θέλει να ξεθάψει [...] τον θησαυρόν του ελληνικού πνεύματος και της ελληνικής ψυχής κάτω από τα συντρίμια της Νεκρής πόλεως, εις την οποίαν ζώμεν... [...] Αυτό θα είναι η «Νέα Σκηνή». Μία σκηνή πειραματική, επί της οποίας να τίθενται εις εφαρμογήν τα φιλολογικά και καλλιτεχνικά όνειρα, όταν γεννώνται και εάν γεννώνται... [...] Εάν κατορθώσομεν να ιδρύσομεν μίαν νέαν εθνικήν δραματοουργίαν, η οποία να πλησιάζει προς τα όνειρα της ψυχής μας, να μορφώσομεν νέους ηθοποιούς, όχι κληρονόμους των παλαιών, [...] δεν θα είμεθα τότε εις θέσιν να πλουτίσομεν δι' αυτής το Εθνικόν μας θέατρον;

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

27 Φεβρουαρίου 1901







**Η ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ**  
 ΑΒΟΝΤΟΣ ΤΟΛΣΤΟΪ  
**ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ ΤΟΥ ΖΟΥΦΟΥ**  
 δράμα εις πράξεις πέντε.  
 Μετάφρασις ἐκ τῆς Ρωσικῆς τοῦ **ΑΓ.ΚΗΜΙΝΤΑΝΤΙΝΑΪΟΥ**  
**ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ**  
 Πίτερς Τρώιτις, πλοῦτιος Ν. Ρουσιάνοφ, Δουκὸς  
 Ἀντόνια, στέφανος τοῦ Βέσνι Παπαγιάνν.  
 Ἀνδρέας, ἄρχικος τοῦ Μύλη Μανώτου  
 Ἀρκαδίου, ἰσχυρὸς τοῦ Πέτρου Κούλια Ἀδελφεοῦ.  
 Ὁ γαμὸς ἐκ πρώτου γάμου  
 Ἰωάννης, ἰσχυρὸς τοῦ Βασίλειος Σωτήριος Σαίξπηρ.  
 Ἀσκή, παῖς τοῦ Σπύριτος Ἀποστόλου Σέξου.  
 Παιδάκι, σκλάβος τοῦ Νίλλυ Δανου.  
 Μαρίνα, νεκρὸν ἀφάνει Εὐαγγελία Σαφίλια.  
 Μάρθα, ἀδελφὴ τοῦ Πέτρου Ἀποστόλου Μαρκοῦ.  
 Κοιμητήριον Πέτρος Στάσιου.  
 Μάρτυς, γράμμα ἰσχυρῶς Πέτρος Δάνου.  
 Γενεονίδης Ἀνδρέας Παπαγιάννου.  
 Προξενικός Ἄγγ. Κουσαλίου.  
 Ὁ ἀνέγγος τῆς Μαρίνας Ἄγγελος Σικελιανός.  
 Ἀρκαδίου ἀδελφάνος Π. Κουσαλίου.  
 Ἀρκαδίου Ἰωάννης Γ. Ρουσιάνου.  
 Παρνεύσιος Δ. Μυλίου.  
 Γαμβός τῆς Ἀποστολίας Ν. Παπαγιάννου.  
 Δουκίσις Σπύρ. Παπαγιάννου.  
 Αἰσώσις  
 Κωμικὴ

**ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**  
 ΤΙΜΑΙ ΤΑΚΤΙΚΑΙ  
 Τίμαι πλοῦτιος καὶ ἄλλοις ἄλλοις. 2.—Πρωτοὶ Α' σκεπὰς ἄλλοις. 10.—Πρωτοὶ Β' σκεπὰς ἄλλοις. 4.—Πρωτοὶ Βασίλειος Α', Β' καὶ Γ' σκεπὰς ἄλλοις. 1.—15 Ἰσχυρὸς ἄλλοις.  
 Ὁ φάρος τοῦ Δουκίου ἰσχυρῶς.

ΤΙΜΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ  
 Αἰσώσις ἄλλοις. 20.—Πρωτοὶ Β' σκεπὰς ἄλλοις. 8.—Τίμαι καὶ ἄλλοις ἄλλοις ἄλλοις. 4.

**ΣΤΟΥ ΓΟΥΤΑΚΗ** 
 ΓΕΝΙΚΑ  
 ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΑ  
 ΚΑΘΙΣΤΑΑ
   
 Ὀδὸς Σταδίου, 33—Τηλεὶ ἄλλοις.

### ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ

Οι απόψεις αυτές, που διατηρούν εν μέρει και σήμερα την επικαιρότητά τους, τίθενται αμέσως σε εφαρμογή. Η Νέα Σκηνή, στα λίγα χρόνια της ζωής της (φθινόπωρο 1901 - καλοκαίρι 1905), αναπτύσσει ένα θαυμαστό ρεπερτόριο ογδόντα έργων, το οποίο, παρότι ενέδωσε από ένα σημείο και μετά στα εύκολα και ελαφρά έργα, αποτελεί το πρώτο ουσιαστικά σοβαρό δραματολογικό σχέδιο που έχει να επιδείξει ένα ελληνικό θέατρο. Θα μπορούσε να αναφέρει κανείς επιλεκτικά πολλά ενδιαφέροντα έργα. Την πρώτη χρονιά ανεβαίνουν σε μια ενιαία παράσταση (5 Σεπτεμβρίου) το *Ρωμαιοί και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ (Σκηνή του κήπου, με πρωταγωνιστές τον Μήτσο Μυράτ και την Κυβέλη Αδριανού, στην πρώτη της εμφάνιση σε ηλικία δεκατεσσάρων μόλις χρόνων), το *Όνειρο εαρινής νυχτός* του Ντ' Αννούντσιο (Σκηνή της τρελής, με τους Θεώνη Δρακοπούλου, Ν. Παπαγεωργίου και Γ. Ροδάκη) και η μονόπρακτη κωμωδία του Β. Αλεξανδρή *Ευγενής επαίτις* (πρώτη εμφάνιση του Σ. Σκίπη). Στη συνέχεια ανεβαίνει η *Άλκηστις* του Ευριπίδη (22 Νοεμβρίου) σε μετάφραση στη δημοτική από τον Χρηστομάνο, μολονότι όλη η Αθήνα συνταράζεται από τα «Ευαγγελιακά», και η *Αγριόπαπια* του Ίψεν, η *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι (4 Δεκεμβρίου) σε μετάφραση του Ν. Ποριώτη (η Κυβέλη στο ρόλο της θεατρίνας· στο ρόλο του Κόντε Ροδουγίτη ο πρωτοεμφανιζόμενος Άγγελος Σικελιανός!). Το 1902 ξεχωρίζει το *Κράτος του ζόφου* του Τολστόι και το *Ένας εχθρός του λαού* του Ίψεν (14 Ιανουαρίου), το *Τέρας* (Αρκούδα) του Τσέχοφ (17 Μαρτίου), οι *Ερωτευμένοι* του Γκολντόνι, το πρώτο μπουλβάρ, το *Αριστερό χέρι* του Πιερ Βεμπέρ (23 Απριλίου, σε μετάφραση του Ποριώτη), το *Φαία και Νυμφαία* του Χρ. Δαραλέξη (28 Σεπτεμβρίου), ένα αμιγώς συμβολιστικό έργο που αποδοκιμάζεται, και το *Μπαλκόνι* του Γκούναρ Χάμπεργκ (1 Οκτωβρίου). Το 1903 παρουσιάζεται η *Λιμπελάι* του Άρθουρ Σνίτσλερ (31 Μαΐου) σε μετάφραση Χρηστομάνου, η *Έντα Γκάμπλερ* του Ίψεν (12



Η  
 ΝΕΑ  
 ΕΚΗ  
 ΝΗ  
 ΑΘΑ





Ιουνίου· ο Νουμάς επαινεί την Εμαρμένη Ξανθάκη για την ερμηνεία της), ο Τρίτος του Ξενόπουλου, η Κυρία Βεράντη του Δ. Κορομηλά (1 Αυγούστου), το Ξένο ψωμί του Τουργκένιεφ και ο Μίτος της Αριάδνης του Δ. Κορομηλά (16 Αυγούστου), οι Κούρδοι του Γ. Καμπύση (28 Σεπτεμβρίου) και η Αντιγόνη του Σοφοκλή (1 Νοεμβρίου), σε μετάφραση του Χρηστομάνου (Αντιγόνη η Ξανθάκη, Ισμήνη η Κυβέλη, Αίμων ο Μυράτ). Το 1904 ανεβαίνει η Ψεύτρα του Αλ. Ντωντέ (8 Ιουνίου, με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου), η Νίκη του Λεωνίδα του Χαρ. Άννινου (1 Ιουλίου), το Μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας του Ξενόπουλου (30 Ιουλίου), οι Εκκλησιάζουσαι του Αριστοφάνη (11 Αυγούστου), Φόλα και Το γυαλένιο μάτι του Δ. Κόκκου (9 Σεπτεμβρίου), το Μπροστά στους ανθρώπους του Μάρκου Αυγέρη (5 Οκτωβρίου), οι Πρασινόπουλοι του Κ. Γ. Ξένου (12 Οκτωβρίου). Από τις παραστάσεις του 1905 θα ξεχώριζε κανείς τον Άμλετ του Σαίξπηρ (30 Οκτωβρίου), σε μετάφραση Δ. Βικέλα.

Είναι γνωστές οι αντιξοότητες που συνάντησε ο Χρηστομάνος σε όλη αυτήν την προσπάθεια να θέσει τα θεμέλια της Νέας Σκηνης και μαζί στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Είναι επίσης γνωστός ο δύστροπος και αντιπατικός χαρακτήρας του, που τον έκανε τη μια στιγμή «να χαμηλώνει στα ταπεινά, τα γαιώδη, τα υλικά» και την άλλη «με ένα ξαφνικό πέταγμα να βρίσκεται στα γαλάζια». Στη δουλειά του είναι απαιτητικός, αυστηρός και λεπτολόγος. Ο συγκεντρωτισμός του τον απομακρύνει από πολλούς φίλους της Νέας Σκηνης, ώστε στο τέλος να μείνει μόνος με λίγους φίλους και τους μύστες του, τους «νεοσκηνίτες» ηθοποιούς του. Κάνει κάποτε σημαντικά λάθη, όπως ήταν η επιμονή του να τροποποιήσει την Τρισεύγενη του Παλαμά, αλλά και η συγγραφή της Τρισεύγενης είχε αφορμή την προσπάθεια του Χρηστομάνου. Ανεβάζει, από ένα σημείο και μετά, έργα που παρεκκλίνουν από την αισθητική του, όμως και αυτά τα φροντίζει με τρόπο τέτοιο ώστε να αποτελούν δίδαγμα για την υποκριτική των ηθοποιών του και το γούστο του αθηναϊκού κοινού. Το τελευταίο ωστόσο αποδεικνύεται τελικά ανέτοιμο να δεχτεί τα μηνύματα της Νέας Σκηνης. Ο Χρηστομάνος αποσύρεται το φθινόπωρο του 1905, κουρασμένος και απογοητευμένος. Η Νέα Σκηνή κλείνει ουσιαστικά τον κύκλο της.

«ΤΑ ΤΡΙΑ ΦΙΛΙΑ»

Ο εμπνευστής της θα επανέλθει στο προσκήνιο δύο χρόνια αργότερα (1907), γράφοντας τα Τρία φιλιά, μια «τραγική σονάτα» σε τρία μέρη: prelude, appassionato και finale. Το έργο παίχτηκε στις 29 Αυγούστου 1908 στη Νέα Σκηνή, υπό τη διεύθυνση πλέον της Μαρίκας Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία όμως του Χρηστομάνου.

Το φιλί στη σκέψη του συγγραφέα αποτελεί πάντα ένα ισχυρό σύμβολο. Ως σημείο απλής ερωτικής διάθεσης, θα υποβίβαζε αισθητά τη δραματουργική αξία του έργου. Πρέπει μάλλον να θεωρηθεί ως οριακή πράξη, που συμπυκνώνει όλον τον ερωτισμό και τη σαγήνη.

ΕΤΥΠΩΘΗ  
ΤΗΝ 20 ΜΑΡΤΙΟΥ 1901  
ΕΝ ΤΩ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΩ  
Π. Δ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ  
ΔΙΑ  
ΤΗΝ ΝΕΑΝ ΣΚΗΝΗΝ

την ηδυσπάθεια αλλά και την απελπισία ενός ανικανοποίητου και ωραιοπαθούς ατόμου. Το φιλί περιγράφει εμπειρικά τον τρόπο με τον οποίο μια περιπαθής συνείδηση συμμετέχει σε έναν κόσμο μη εμπειρικό. Στο έργο, τα τρία φιλιά συμβολίζουν επιπλέον και τρεις οριακές καταστάσεις της ζωής: το πρώτο τη φιλία, το δεύτερο το ερωτικό πάθος και το τρίτο, που είναι μάλλον επιθανάτιος ασπασμός, το θάνατο.

Όπως και στη *Σταχτιά γυναίκα*, υπάρχουν εκτενείς ρήσεις, συχνά διηγητικά χωρία, απαιτητικές σκηνικές οδηγίες, εμφανείς τάσεις εφαρμογής της βαγκνερικής θεωρίας του ολικού έργου τέχνης, κυρίως με τη ζωγραφική διάσταση των σκηνών, τη μουσικότητα της γλώσσας και τις εναλλαγές των ρυθμών· όμως η ψυχολογική τεκμηρίωση έχει εμπεδοθεί περισσότερο, η απορρέουσα υποκριτική κινείται έκδηλα στο μοντέρνο πλαίσιο της ψυχανάλυσης, το ύφος συνδυάζει τώρα τα χαρακτηριστικά του *bien fait* έργου και του αστικού δράματος με τα στοιχεία του συμβολισμού, ενώ φαίνεται πως έχουν αφομοιωθεί στη συμβολιστική ατμόσφαιρα και η δομή του ιφενικού τριγώνου.

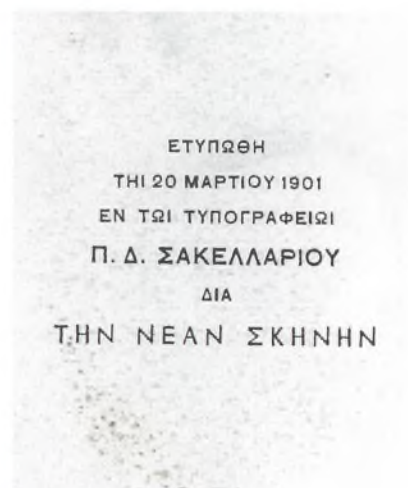
Ενώ η πρεμιέρα του έργου είναι σχεδόν θριαμβευτική, η συνέχεια είναι μάλλον απογοητευτική. Το «θέατρο των ιδεών», που είχε προετοιμάσει η Νέα Σκηνή, δεν αφήνει πλέον μεγάλα περιθώρια στη δραματολογία αυτού του είδους.

#### « Η ΚΕΡΕΝΙΑ ΚΟΥΚΛΑ »

Λίγους μήνες πριν από την πρεμιέρα των *Τριών φιλιών*, αρχίζει να δημοσιεύεται η *Κερένια κούκλα*, το «αθηναϊκό μυθιστόρημα» του Χρηστομάνου, στην εφημερίδα *Πατρίς* (7 Φεβρουαρίου)· στην 11η συνέχεια διακόπτεται για να αρχίσει εκ νέου ένα μήνα μετά (28 Μαρτίου) στην εφημερίδα *Νέον Άστυ*. Η πρώτη αυτοτελής έκδοση γίνεται το 1911. Εδώ επαναλαμβάνεται η λυρική διάθεση, η ωραιολογία και η εξεζητημένη έκφραση των *Φύλλων ημερολογίου*, ενώ η θεματική είναι παρεμφερής με αυτήν των *Τριών φιλιών*: τριγωνική δομή που δεν παραβιάζεται ούτε με το θάνατο του ενός προσώπου, αφού μια υπερβατική δύναμη το καθιστά παρόν στη ζωή των ζωντανών. Οι μελοδραματικές αποστροφές, η υποκειμενική διάθεση και ο απαισιόδοξος μυστικισμός συνδυάζονται με τον ρεαλισμό και με μια νατουραλιστική, σχεδόν, φυσιολατρεία, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για έναν συμβολικό ρεαλισμό.

#### « Ο ΚΟΝΤΟΡΕΒΙΘΟΥΛΗΣ »

Τελευταίο έργο του Χρηστομάνου είναι ο *Κοντορεβιθούλης*, μια γκροτέσκα σάτιρα της αθηναϊκής κοινωνίας της πρώτης δεκαετίας του αιώνα, με αρκετά ηθογραφικά στοιχεία και σε μορφή φαρσοκωμωδίας. Πρόκειται για την τελευταία πράξη ενός δράματος που εκτυλίσσεται από την έναρξη της Νέας Σκηνής, αφού ο dandy συγγραφέας θέλει μάλλον να εκδικηθεί το αδιάφορο κοινό που έστρεψε συχνά τα νώτα του στις προσπάθειές του. Ποια σχέση μπορεί να υπάρχει άλλωστε ανάμεσα σε έναν θεατρικό πληθυσμό μισοκρυμμένης προστυχιάς και





υποκρισίας, όπου ο ένας απατά τον άλλον με κάθε δυνατό τρόπο, και στις υψηλές ιδέες του συμβολισμού που υπηρετεί ο Χρηστομάνος; Όμως ο Κοντορεβιθούλης δεν είναι μόνο ένας παραμορφωτικός καθρέφτης που αντανακλά τα ήθη και το πολιτιστικό επίπεδο των αθηναίων θεατών· οι σπαρταριστές καρικατούρες, η απηλής σάτιρα, το παραμυθιακό υπόστρωμα, οι αυτοβιογραφικές συνδηλώσεις, οι γνώριμοι ρυθμοί της φάρσας, οι ενδιαφέρουσες σκηνές θεάτρου εν θεάτρω με το καφέ σαβάν και παντομίμας, η σύνθετη, ενίοτε, πλοκή με τις παράλληλες δράσεις, η πολυχρωμία και οι κωμικοί τόνοι, κάνουν το έργο τουλάχιστον ενδιαφέρον για έναν σύγχρονο θεατρικό πειραματισμό.

#### ΜΙΚΡΟΣ ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΕΝΟΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΕΡΓΟΥ

Μετά τον Κοντορεβιθούλη, ο Χρηστομάνος θα σιγήσει μέχρι το θάνατό του, το 1911. Το έργο που άφησε πίσω του όμως θα παραμείνει ενεργό τουλάχιστον σε όλο το ήμισυ του εικοστού αιώνα. Κατ' αρχήν, ως συγγραφέας, είναι από τους κύριους εισηγητές του συμβολισμού και του αισθητισμού και από τους σημαντικούς εκπροσώπους του δημοτικισμού, τόσο στα πρωτογενή, όσο και στα μεταφραστικά του κείμενα. Τα έργα του, δραματικά και πεζογραφικά, μπορεί να μην είναι από τα καλύτερα που διαθέτουμε, απηχούν ωστόσο με γνήσιο παλμό και αμεσότητα το πνεύμα και τις λογοτεχνικές τάσεις της εποχής. Ως σκηνοθέτης και δάσκαλος, φέρνει μια πραγματική επανάσταση στην υποκριτική τέχνη, αφού καταργεί τη μεγαλορρημοσύνη, το στόμφο, τη μελοδραματικότητα και την αφ' υψηλού απαγγελία, «σπάει» τα γυάλινα και ατσάκιστα πρόσωπα, απαιτώντας φυσικότητα, ψυχικό βάθος, απλότητα και ειλικρίνεια, προσεκτικούς χρωματισμούς στη φωνή και πλαστικότητα στην έκφραση του προσώπου και εισάγει την αρχή του καλλιτεχνικού συνόλου, όπου πρυτανεύει η αρμονική ομοιογένεια, η ενιαία αισθητική γραμμή, η υπόδυση ακόμα και μικρών ρόλων από μεγάλους ηθοποιούς. Ως διευθυντής θεάτρου, πρωτοστατεί στο σχεδιασμό των καλαίσθητων σκηνικών και στη λειτουργικότητα των κτιριακών εγκαταστάσεων, δημιουργώντας την πρώτη επικλινή αίθουσα και ένα από τα πιο όμορφα θέατρα της εποχής του, επιμελείται με συνέπεια και φαντασία τα κοστούμια και τα σκηνικά εξαρτήματα των ηθοποιών του, εκπλήσσει με τη ζωτικότητα του, αφού είναι ο ιθύνων νους, η καλλιτεχνική ψυχή και το εργατικό χέρι του θεάτρου του. Μετά τη Νέα Σκηνή, η ποιότητα των παραστάσεων αρχίζει να θεωρείται κάτι το αυτονόητο, ενώ παρακάμπτεται σταδιακά η προχειρότητα και η ατημελησία των άλλων θεατρικών χώρων. Ως υπεύθυνος δραματολογίου, επιλέγει σύγχρονα έργα διάφορων τεχνοτροπιών και προτρέπει τους έλληνες συγγραφείς να γράφουν νέα έργα, που να διέπονται από το πνεύμα της νέας εποχής. Το «θέατρο των ιδεών» βρίσκει το σημαντικότερο ίσως έρεισμα στην προσπάθειά του, ενώ πολλά έργα γράφτηκαν με αφορμή τις προτροπές του: το *Μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* του Ξενόπουλου, η *Τρισεύγενη* του Παλαμά, οι *Κούρδοι* και το *Δαχτυλίδι της μάνας* του Καμπύση, ο *Αρχι-*



τέκτων Μάρθας και το Χελιδόνη του Νιφβάνα, οι Πετροχάρηδες του Χορν, ο Κρυφός πόθος του Λιδωρίκη, η Πρωθυπουργίνα του Μωραϊτίνη, το Κόκκινο πουκάμισο του Μελά κ.ά.

Στη τη Νέα Σκηνή άλλωστε μαθήτευσαν πολλά σπουδαία ονόματα. Εκτός από τους παλαιότερους ηθοποιούς (Παρασκευοπούλου, Ταβουλάρης, Βερώνη, Λεκατσάς κ.ά.), διδάχτηκαν από τον Χρηστομάνο, στα πρώτα τους ήδη βήματα, η Κυβέλη Αδριανού, ο Μήτσος Μυράτ, η Ειμαρμένη Ξανθάκη, η Ελένη Πασαγιάννη (αδελφή του Σικελιανού), ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης, η Θεώνη Δρακοπούλου, η περίφημη Μυρτιώτισσα, ο Σπ. Πασαγιάννης, ο Σ. Σκίπης, ο μεγάλος Σικελιανός κ.ά.

Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, που μέλλει να γραφτεί, οφείλει να αναγνωρίσει στο πρόσωπό του έναν μεγάλο πρωτεργάτη και εμπνευστή του μοντερνισμού στην Ελλάδα.

ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ



#### ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η πληρέστερη μελέτη που διαθέτουμε για τον θεατρικό Χρηστομάνο είναι του Βάλτερ Πούχγερ: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, όπου παρέχονται όλες οι απαραίτητες πληροφορίες και βιβλιογραφικές πηγές, καθώς και πρωτότυπες ερμηνείες των έργων του. Η περαιτέρω βιβλιογραφία σε επιλογή. Bablet D.: *Le Décor du théâtre de 1870-1914*, CNRS, Paris 1965. Γεωργουσόπουλος Κ.: «Η Άλγηστις του Κ. Χρηστομάνου. Μια ανακοίνωση», στο βιβλίο του: *Νήμα της στάθμης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σσ. 23-26. Chadwick Ch.: *Συμβολισμός*, Ερμής, Αθήνα 1981. Got M.: *Théâtre et Symbolisme. Recherches sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste*, Le Cercle du Livre, Paris 1955. Johnson R.V.: *Αισθητισμός*, Ερμής, Αθήνα 1984. Knowles D.: *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Droz, Genève 1934. Marie G.: *Le Théâtre symboliste. Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, Nizet, Paris 1973. Μαυρίκου-Αναργώστου Μ.: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Γ. Φέξη, Αθήνα 1964. Διαβάζω 333, 1994: αφιέρωμα στον Συμβολισμό. Ξενοπούλος Γρ.: «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τόμ. 11, 1972, Μπίρη, σσ. 204-222. Παπανδρέου Ν.: *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*. Από

την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910. Κέδρος, Αθήνα 1983. *Νέα Εστία* τόμ. 54, τ. 635, Χριστούγεννα 1953: αφιέρωμα στον Συμβολισμό. Πούχγερ Β.: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στο βιβλίο του: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997α, σσ. 311-354. Robichez J.: *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de L'oeuvre*, L'Arche, Paris 1972. Σαχίνης Απ.: *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα 1981. Σιδέρης Γ.: «Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία* 40, 1946, σσ. 1235-1241 του ίδιου: «Η Νέα Σκηνή: έργα, παραστάσεις, και άλλα μερικά (1901-1905)», *Νέα Εστία* 70, 1961, σσ. 1628-1639 του ίδιου: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, 1794-1944, τόμ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990.

Τα έργα του Χρηστομάνου στα ελληνικά: *Τα τρία φιλιά*, έκδ. του περιοδ. Πανός, Αθήνα 1909. *Η σταχτιά γυναίκα*, Δράμα, *Μηνιαίος Νέος Κόσμος*, Φιλολογικόν Παράρτημα, τεύχος Δ', Αθήνα, Ιούλιος 1934, σσ. 20-49. *Η κερένια κούκλα*, Νεφέλη, Αθήνα 1988. *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990.



# ΟΛΙΓΑ ΤΙΝΑ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΚΛΙΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΟΥ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΥ

## A) ΠΕΡΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΜΑΝΙΑΣ

(...) οι νέοι παρασύρονται από το συρμό της βορειομα-  
νίας, της οποίας θύματα κλαίωμεν τόσους και τόσους  
διακεκριμένους εργάτας των γραμμάτων (...).

Γεώργιος Τσοκόπουλος, 1895

(...) δυστυχώς την ελληνική λογοτεχνική κίνηση δεν την  
έχει ακόμα κυριεύσει όχι βορειομανία, αλλά κανενός  
είδους μανία, μήτε από το Νότο, μήτε από την Ανατο-  
λήν, μήτε από τη Δύση. Αν αυτό συμβεί κάποτε, δε θα  
αποτελέσει κίνδυνο, γιατί τα πνεύματά όπως και οι πε-  
ζότατοι στόμαχοι δέχονται και χωνεύουν και αφομοι-  
ούσιν στοιχεία έξωθεν εισαγόμενα, πολύ μάλλον που  
το ελληνικό πνεύμα είναι από καταβολής αιώνων εύ-  
στροφον και αφομοιωτικών, ότι αυτό δεν συμβαίνει  
τώρα είναι αποτέλεσμα όχι τόσο μισαλλοδοξίας όσο  
αμελετησίας και απορίας. Άλλωστε από τον καιρόν της  
τουρκοκρατίας ακόμη οι λίγοι σημαντικοί μας συγγρα-  
φείς φέρουν ως εφόδιον την σοφίαν ξένων λαών. Οι  
ιδέες που δεν έχουν πατρίδα παντού ευρίσκουν πατρί-  
δα, είναι τα κατ' εξοχήν αποδημητικά πτηνά (...)

Κωστής Παλαμάς, 1895

(...) Δίχως ...τον εθνικό το χρωματισμό, δίχως το προζύμι  
που μας την κάμνει την τέχνη ψωμί και μας θρέφει ...σω-  
στό καλλιτέχνημα μήτε στάθηκε μήτε θα σταθεί θανάσι-  
μο (το) σφάλμα της μίμησης, που μας θανατώνει (...)

(...) νέος κίνδυνος απειλεί την ελληνική πνευματική  
ζωή, ένα είδος παράξενη καταχνιά από τα βορινά - ο  
ιφνεογερμανισμός (...)

Αργύρης Εφταλιώτης, 1899

Κι εγώ ανακράζω: καλώς ήλθατε, καλώς να έλθετε, να-  
τουραλισμοί, συμβολισμοί, ιφνεογερμανισμοί, και από  
βορρά και μεσημβρίας, από ανατολής και δύσεως, όλοι  
οι εις -ισμοί σεισμοί, από τους οποίους αν ανατινάσσου-  
νται και συντρίβονται, ή εξαφανίζονται τα παλαιά εδά-  
φη, νέαι νήσοι και νέαι στερεαί του πνεύματος αναδύου-  
νται και θάλλουσιν.

Κωστής Παλαμάς, 1899

Μήτε Νίτσηδες γνωρίζω, μήτε Ιπσένηδες, μήτε διαβό-  
λους... Μπορεί, δε λέω, μερικοί λιγνόμυαλοι μαλλια-  
ράδες να τα βλέπουν αλλιώς τα πράγματα. Μπορεί και  
το νου τους να σκοτώνουνε για να βγουν άξαφνα ίδιοι  
τους, Νίτσηδες, Ιπσενέοι κι ό,τι άλλο θέλεις. Αρπάζουν  
από δω μια λέξη, από κει μια μόδα κι απ' αλλού ένα  
φέρσιμο. Τους οικτιρώ τους δραματογράφους.

Γιάννης Ψυχάρης, 1901

## B) ΠΕΡΙ ΚΟΙΝΟΥ

Θεαταί: η αξίωσις του ήσσονος κόπου.

Εστία, 15/1/1902

Αν οι θίασοι παρουσιάζουν συχνότερα κείμενα από το  
σοβαρό δραματολόγιο, το κοινό «θα το πάρει απόφα-  
σιν ότι πρέπει ν' ακούει και τέτοια έργα. Και, άμα το  
πάρει απόφασιν, δεν θα υφίσταται πλέον ζήτημα ευκο-  
λοχωνέυτου ή μη των έργων, ωσάν να επρόκειτο περί  
αντράδος και ουχί περί του θεάτρου... Όπως ο κόσμος  
εσυνήθισε το ...Δώσ' μου, κυρά, τον άντρα σου... και τα  
άλλα παρομοίας υφής, θα συνηθίσει και αυτά».

Εστία, 1/8/1906

...και ο Σαίξπηρ θεωρήθηκε «ανήθικος», ο Φλωμπέρ  
και ο Βωδελαιρ «πορνογράφοι»... τους στόλιζαν οι  
κριτικοί κατά το 1830 με τα ίδια επίθετα που στόλισε ο  
κ. Βλάχος τον Ζολά και τη σχολή του κατά το 1880.

Κωστής Παλαμάς, 1902

...το θέατρο «κατήντησεν να είναι το λαϊκότερον είδος  
της τέχνης» ...ο αληθινός καλλιτέχνης θα έπρεπε να εί-  
ναι ανώτερος «των σκηνικών ταπεινώσεων», με απερί-  
φρακτον την σκέψιν του κι ελευθέραν από τα χειροκρο-  
τήματα των θεατών.

Κωστής Παλαμάς, Περ. Δίονυσος (για τη Νέα Σκηνή), 1901

...το πολύ δυνατό φως στ' ασυνήθιστα ανθρώπινα μά-  
τια σαν σκοτάδι φαίνεται.

Γρηγόριος Ξενόπουλος, Τέχνη, Φεβρ. 1899

...το μεγάλο έργο βρίσκεται «έξω από κάθε συμβόλαιο  
με το χαύνο πληθος, το λεγόμενον κοινό».

Κωστής Παλαμάς, Τέχνη, Φεβρ. 1899

Διά να εννοήσει το κοινό το δράμα, διά να αισθανθεί  
την λεπτότητα των καλλιτεχνικών εκφράσεων, δέον να  
παρασκευασθεί καταλλήλως προς τούτο, δεν παρα-  
σκευάζεται δε με τον μπαρμπα-Γιώργη τον μυλωνά  
και τον μπαρμπα-Γιάννην, με τον Μπαρμπα-Κώστα  
και τον μπαρμπα-Νικόλα, και όλους αυτούς του μπαρ-  
μπάδες τους παρουσιαζομένους εις το ελληνικό θέα-  
τρον από τινων ετών.

Εφημερίς, 10/3/1892

Το ελληνικό κοινό είναι διεφθαρμένον ...το διέφθειρεν  
η άκοπος απόλαυσις... έχει το ελάττωμα της «ούτως  
επειν ραθυμίας εν τω ακροάσθαι».

Γρηγόριος Ξενόπουλος, Εστία, 29/10/1894

Άκριβώς έναντι του Χρηματιστηρίου.

ΛΙΚΕΡ — ΗΔΥΠΟΤΑ — ΚΟΝΙΑΚ καθαρόν, εις τὸ

ΠΙΣΤΑΤΗΜΑ Ν. Γ. ΚΑΛΛΙΚΟΥΝΗ, — Ὁδὸς

Σταδίου, ἔναντι Ὑπουργείου Οἰκονομικῶν.

ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ

**Γ) ΠΕΡΙ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΥ ΚΑΙ ΊΨΕΝ**

(Από το βιβλίο του Νικηφόρου Παπανδρέου:  
Ο Ίψεν στην Ελλάδα, εκδ. Κέδρος)

Επιδίωξη αυθεντικότητας τον οδηγεί σε επίδειξη περιττής πολυτέλειας. Κινείται από το προσωπικό του διακοσμητικό γούστο.

Αστυ, 5/12/1901

...το έργο «διέστειλεν (...) εις χασμήματα ανίας τας νοικοκυραϊκάς σιαγόνας».

...η γλώσσα των ηθοποιών δεν έτρεχεν, ...όλοι σχεδόν επερίμεναν από τον υποβολέα.

Γρηγόριος Ξενόπουλος, Κριτική στα Παναθήναια

Το Βασιλικόν Θέατρον επαναλαμβάνει «την εισαχθείσαν υπό της Νέας Σκηνης ωραιάν κακοήθειαν, της διά των σκηνικών και φορεμάτων δημιουργίας θεάτρου».

Περικλής Γιαννόπουλος, Ακρόπολις, 4/8/1904

Υπόκρισις άνισος. Υπήρξαν τινές φέροντες τον ρόλον των ως γραμματοκομισταί τας επιστολάς: ηγνούουν το περιεχόμενόν του.

Γρηγόριος Ξενόπουλος, Παναθήναια, 31 Ιαν. 1902

Οι «μύσται» της Νέας Σκηνης σπανίως είναι «μελετημένοι».

Γρηγόριος Ξενόπουλος, Παναθήναια, 31 Ιαν. 1902

...η ερμηνεία της (Ειμαρμένης) Ξανθάκη κατάφερε «να κρατήσει το δράμα από τον φοβερό κατήφορο στον οποίο όλοι το είχαν καταδικασμένο».

...μας έπεισε (...) ότι κάτι ημπορεί να γίνει μία μέρα, αν εννοείται κι αυτή δεν έχει χάσει τα νερά της από την ρεκλάμα, η οποία χώνει την ειδηχθή της μούρη παντού, και κατ' εξοχήν στα θέατρα».

ΑΛΚΗΣΤΙΣ Νούμας, 15 Ιουν. 1903

Εντός ατμοσφαιρας φρίκης και τρόμου και ελέους έζησαν χθες επί 3 ώρας οι παραστάντες εις την τραγωδίαν του Ίψεν ...το πολύ κοινόν εκουράσθη, δεν εννόησε και εχασμήθη...

Εστία, 2/10/1910

**Δ) ΠΕΡΙ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΥ, ΜΕΤΑ ΘΑΝΑΤΟΝ**

ΓΡ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ – Μέγας παρατηρητής ...συνδυάζει τα πραγματικότερα με τα υπερφυσικότερα... είναι η αλήθεια ενός θαυμάσιου μυστικισμού...

Κ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ – Λεπτή, πολιτισμένη, εκλεκτή ύπαρξις, που κατοικούσε ένα σώμα αδικημένο από τη φύση και βασανισμένο από το συναίσθημα της αδικίας... Η ζωή του γίνεται αποκλειστικώς συναίσθηματική.

♦ Τα πρόσωπα ..τα ανεβάζει ως τα δικά του συναίσθηματα...

Μ. ΑΥΓΕΡΗΣ – Ήταν ανάμεσό μας ο πρίγκιπας αισθητικός σ' όλα τα ζητήματα του γούστου... Ο πρώτος δάσκαλος του ύφους που φάνηκε στην Ελλάδα.

Γ. ΖΕΡΒΟΣ – Ο αριστοκράτης αυτός... «ουκ ην εκ του κόσμου τούτου»...

ΑΡ. ΚΑΜΠΑΝΗΣ – Η πλέον προηγμένη αισθητική συνείδησις της γενεάς η οποία παρέρχεται...

ΓΕΡ. ΒΩΚΟΣ – Η ομορφιά όπως την ηθέλησε αυτός δεν είναι τίποτε άλλο από το όνειρον της ζωής και παραμένει πάντοτε ανέκφραστος... αι ιδέαι του είναι ως από όνειρον... ♦ Ο εκζητών την μυχιωτέραν ψυχήν των προσώπων και πραγμάτων...

Π. ΝΙΡΒΑΝΑΣ – Ονειρεύτηκε τη ζωή του σαν καλλιτέχνημα... ♦ Αντικρίζοντας τη ζωή και το έργο του, με τραβάει περισσότερο η πρώτη... ♦ Μας μιλά για τη «γυναικεία του φύση και τον υστερισμό του»...

ΑΡ. ΚΑΜΠΑΝΗΣ – Απέθανεν... ο μουσικός του λόγου, ο γνωρίζων έως τα έγκατα την θλίψιν και την ωραιότητα της ζωής... ♦ Μελάγχολος μεσημβρινός λυρισμός.

Κ. ΠΑΛΑΜΑΣ – Καλλιτεχνικόν ονειροζωγράφισμα.

Νικόλαος Παπαγεωργίου.

Πέτρος Λέων

Άριστειδης Ζήνων.

Μ. Μυράτ.

Χορός εκ πρεσβυτῶν καί γυναικῶν Φερζίων.

Διευθυντής διοχλήσεως: ΙΩΣΗΦ ΓΟΥΪΔΑΣ.



## Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ ΩΣ ΔΡΑΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

*Η επιστροφή του Χρηστομάνου στην Ελλάδα δεν ήταν δική του επιλογή· την έβλεπε και αυτή σαν ένα χτύπημα της μοίρας του. Και η ίδρυση της Νέας Σκηνης ξεκίνησε από την αρχή ως ένα είδος προσωπικής θυσίας, γι' αυτό και είχε όλο το τελετουργικό της. Γι' αυτό επίσης δεν άφησε κανέναν να αναλάβει ποτέ ενεργό ρόλο σ' αυτή την υπόθεση. Η πολύπλευρη αυτή δραστηριότητα είχε και το ρόλο της θεραπείας απασχόλησης· γι' αυτό ο ρυθμός ήταν πάντα εξοντωτικός και δεν υπήρχε χρόνος για περισυλλογή και προβληματισμούς. Ο Χρηστομάνος ήταν, όπως είδαμε, αρκετά καλά εξοπλισμένος από γνώσεις θεατρικές, είχε δει σπουδαίες παραστάσεις με σημαντικούς ηθοποιούς της «μοντέρνας» σχολής στη Βιέννη της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, μια από τις γόνιμες περιόδους του μοντερνισμού στη μητρόπολη της αυστροουγγρικής μοναρχίας. Κατά την παρατεταμένη παραμονή του στο Παρίσι, το 1900, θα είχε δει, όπως αναφέρουν πολλοί μελετητές, παραστάσεις στο Théâtre Libre του Αντουάν, αλλά οπωσδήποτε και βουλεβάρτο, όπερα κτλ. Από ορισμένες λεπτομέρειες της υποκριτικής διδασχής στους ερασιτέχνες ηθοποιούς του (κι ο Αντουάν με ερασιτέχνες ξεκίνησε) φαίνεται πως γνώρισε και τις απόψεις του Στανισλάφσκι για την υποκριτική και την εκπαίδευση των ηθοποιών. Η πολυαναφερόμενη γνήσια κοπριά στην παράσταση του Κράτους του ζόφου αυτή τη λειτουργικότητα είχε· να δώσει στους ηθοποιούς την ψευδαίσθηση της γνησιότητας της κατάστασης (όπως και το χρυσό βάζο στη Λοκαντιέρα) και να ανοίξει μ' αυτόν τον τρόπο το υποσυνείδητό τους για να μπορέσουν να επιστρατεύσουν όλες τις ψυχικές δυνάμεις για την ερμηνεία των ρόλων τους [...]*

*Ο αυστριακός βαρόνος και ιππότης του τάγματος του Φραγκίσκου Ιωσήφ κίνησε την περιέργεια και τις υποψίες της ιντελιγκέντσιας της εποχής στην Ελλάδα, που κατά το πλείστον ανήκαν σε φιλελεύθερα ή και σοσιαλιστικά στρατόπεδα, και τον απομόνωσαν από νωρίς. Ωστόσο ούτε ο ίδιος δεν πλησίασε ποτέ την Αυλή ούτε την αυλική σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, αλλά ίδρυσε κατευθείαν*

τη δική του σκηνή, απευθυνόμενος σε λίγες και εκλεκτές προσωπικότητες, μια επιχείρηση την οποία εξελάμβανε ως καθαρά προσωπική του υπόθεση. Όταν έφυγε το Δεκέμβριο του 1898 από τη Βιέννη, πήγε πρώτα στο Παρίσι, ύστερα στη Μασσαλία, Νεάπολη, Θεσσαλονίκη, για να φτάσει στις αρχές του 1901 στην Αθήνα μαζί με το πρώτο αυτοκίνητο στην Ελλάδα: στις 27 Φεβρουαρίου εκφωνεί τον ιδρυτικό λόγο στο θέατρο του Διονύσου σε κομψή καθαρεύουσα. Παρά τις ιδεολογικές διαφορές, στο γλωσσικό ζήτημα παίρνει αμέσως το μέρος των δημοτικιστών κι έχει συμβάλει ουσιαστικά στην επεξεργασία και τον εμπλουτισμό της μορφολογίας και του ύφους της δημοτικής, αντλώντας όχι τόσο από τη δημοτική παράδοση αλλά απ' τη γλωσσική πραγματικότητα γύρω του και εφαρμόζοντας το γλωσσοπλαστικό του ένστικτο, το οποίο είχε εξασκήσει πρωτίτερα στα γερμανικά. [...] Ωστόσο και ως λογοτέχνης και ως θεατράνθρωπος παρέμεινε πάντα απομονωμένος, ενώ όλοι αναγνώριζαν τη σπουδαία συμβολή της Νέας Σκηνης ως προτύπου ενός σύγχρονου οργανωμένου θεάτρου. Ο πιο πιστός υποστηρικτής του παρέμεινε, ακόμα και μετά το 1903, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος.

Αυτό οφειλόταν όχι μόνο στην ελιτίστικη αντίληψή του, στον αριστοκρατικό του τίτλο και στην ξενική προέλευση, στην αίγλη που μετέφερε από το εξωτερικό ως ποιητής της άτυχης αυτοκρατορίας, στη σωματική του παραμόρφωση που ξένιζε τον κόσμο και συνδεόταν με προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες, αλλά οπωσδήποτε και στον αντιφατικό χαρακτήρα του, στην υπεροπτική του στάση σε ορισμένα ζητήματα, στην αυταρχικότητα και στο ναρκισσισμό με τον οποίο χειριζόταν καθετί που είχε σχέση με το θέατρό του. [...] Βέβαια κάποια θηλυπρεπή φερσίματα, κάποιες πόζες του dandy (κατά το πρότυπο του Ουάιλντ), κάποιες ανόητες ζήλειες και αδικαιολόγητες κρίσεις από εμπάθεια και παιδιάστικο πείσμα, η αυταρχική του συμπεριφορά και ο ναρκισσισμός του περιόρισαν την όποια συμπάθεια προσέφερε η αθηναϊκή κοινωνία στον κάπως εξωτικό άνθρωπο και το ευγενικό όραμά του, το οποίο υλοποίησε μπροστά στα μάτια τους, παρά τις αντιξοότητες της εποχής αυτής.

Ίσως δεν είναι υπερβολή να πούμε πως ο ίδιος υπονόμεινε την αρχική του επιτυχία, υποκύπτοντας στις αυτοκαταστροφικές του τάσεις. [...] Ο ναρκισσισμός, η υπεροψία, τα συμπλέγματά του δεν συγχωρούνταν: η θυσία του Χρηστομάνου για την Τέχνη δεν τον

απάλλαξε από τις μοχθηρίες, τις μικροκακίες, τα κουτσομπολιά. [...] Το σύντομο χρονικό της Νέας Σκηνής δείχνει την προοδευτική φθορά, τη διαστροφή του χαρακτήρα του μόλις τελειώσουν οι πρώτες επιτυχίες. Το χρονικό αυτό χωρίζεται σε δύο μέρη: στην καλοκαιρινή σεζόν στην Αθήνα (στο θέατρο Βαριετέ της Ομόνοιας, που ήταν θερινό) και στις περιοδείες το χειμώνα σε επαρχιακές πόλεις, την Αλεξάνδρεια, τη Σμύρνη, την Πόλη αλλά και στη διασπορά της Ρουμανίας και της Ρωσίας. Ο πρωτοποριακός θίασος δεν ξέφυγε τελικά από τους μηχανισμούς επιβίωσης των μπουλουκιών. [...]

Ο Περικλής Γιαννόπουλος σε επιστολή του τον κατηγορεί ήδη από το καλοκαίρι του 1904 πως πρόδωσε το όραμά του, τρία χρόνια μόνο μετά το άρθρο-μανιφέστο του Χρηστομάνου «Το χάος» στην ίδια εφημερίδα, που αποβλέπει μεταξύ άλλων και στην ίδρυση εθνικού δραματολογίου (ο Παλαμάς γράφει την Τρισεύγενη μετά την προτροπή αυτή που περιείχε ο εναρκτήριο λόγος του Χρηστομάνου στην Ακρόπολη, αλλά ο Χρηστομάνος δε θα αναγνωρίσει το καλύτερο έργο των χρόνων εκείνων ως τέτοιο).

Στη φάση αυτή ο Χρηστομάνος αισθάνεται ήδη μια κάμψη της υγείας του και προσλαμβάνει τον Μήτσο Μυράτ ως βοηθό, αργότερα ως συνεταιίρο. Κατά την τελευταία περιοδεία τους (1904/5 Πόλη, Σμύρνη και Αίγυπτο) είχε κλονιστεί πλέον ανεπανόρθωτα η υγεία του· ήταν φανερά τα συμπτώματα της φυματίωσης. Οι «μύστες» κινδύνευαν πλέον από αυτόν να κολλήσουν· ο Χρηστομάνος ανέθεσε τη διεύθυνση στους συνεργάτες του. Ο ίδιος εξελάμβανε την κλονισμένη υγεία του ως θυσία για το όραμα της Νέας Σκηνής, θυσία προσωπική, για Εκείνη, την Τέχνη. Τελικά κατόρθωσε αυτό που προμηνύει συμβολικά στη Σταχτιά γυναίκα: να θυσιαστεί για τη μοίρα του· η ακούραστη δραστηριότητά του για τη Νέα Σκηνή τον κατέστρεψε οικονομικά, κοινωνικά και βιολογικά. Ήταν σχεδόν μια αυτοκαταστροφή. Αλλά μ' αυτόν τον τρόπο η άτυχη ύπαρξή του είχε πάρει ένα νόημα, ένα σκοπό· και ό,τι στάθηκε εμπόδιο στη θυσία αυτή το παραμέρισε χωρίς δισταγμό. Η Νέα Σκηνή ήταν υπόθεση τελείως προσωπική, υπόθεση που θα οδηγήσει στο θάνατο. Τουλάχιστον από το 1904 ήξερε πως έχει φυματίωση και θα πεθάνει. Ο θάνατός του ωστόσο θα έλθει αργότερα, το 1911, και το όψιμο λογοτεχνικό του έργο είναι σφραγισμένο από αυτό το γεγονός. Η Νέα Σκηνή ήταν η θυσία του στο πεπρωμένο.

Το ότι την αισθανόταν αποκλειστικά δική του υπόθεση δεν το δείχνει μόνο η απόλυτη αφιέρωση όλων των δυνάμεών του σ' αυτήν, αλλά και η δυσεξηγήτη διαφορετικά στάση του στη διένεξή του με τον Παλαμά, η οποία αποτελεί ορόσημο για τη στροφή της κοινής γνώμης: από αιφνιδιασμένη συμπάθεια προς τον κάπως εξωτικό βαρόνο, που αυτοκαταστρέφεται οικονομικά και βιολογικά μπροστά τους, προσφέροντας θεάματα υψηλών προδιαγραφών (τρόπον τινά και τον εαυτό του), σε λυσσαλέα αντιπάθεια προς τον ξενόφερτο ψηλομύτη, που τολμά να υβρίζει το ίνδαλμα της εθνικής ποίησης και των γλωσσικών αγώνων, που αποτελούσε ήδη τότε ο Παλαμάς, ένας γελοίος Καραγκιόζης καμπούρης και Κοντορεβιθούλης τόσοσ δα, που παριστάνει τον κάποιον. Οι δημοσιογράφοι και διανοούμενοι σχεδόν είχαν προχωρήσει στους χαρακτηρισμούς αυτούς.

[...] Ο Χρηστομάνος συμπεριφερόταν σαν να επιζητούσε σχεδόν τη γελοιοποίηση αυτή· δεν τη φοβόταν τουλάχιστον. Σχεδόν του άρεσε η πόζα του πνευματικού και καλλιτεχνικού μάρτυρα στη χώρα των βαρβάρων· επίσης όμως του άρεσε να υποθάλπει την πόζα αυτή ο ίδιος και να μπαίνει στο ρόλο του κλόουν, του «σαλού» της Τέχνης, θυσιάζοντας και την αξιοπρέπειά του ακόμα. Υπό το φως της βέβαιης καταστροφής και του βέβαιου τέλους, με φόντο τη μαρτυρική του ζωή ως αδικημένου από τη φύση, το παιχνίδι με τον εαυτό του, με τη θυσία του εαυτού του και την έξωθεν φήμη της, κυριαρχεί σε όλες τις δραστηριότητές του. Η πραγματικότητα γίνεται ένα παιχνίδι στα χέρια του και τον ενδιαφέρει μόνο στο βαθμό που μπορεί να την εντάξει σ' αυτό το παιχνίδι της σταδιακής αυτοκαταστροφής μέσα σε θεαματικές και ωραιολατρικές παραστάσεις, στο παιχνίδι του ερωτοτροπισμού με τον δικό του θάνατο· η πίστη του Χρηστομάνου στο πεπρωμένο τον κάνει συγχρόνως ενεργητικό όργανο της μοίρας του. Η Νέα Σκηνή και το μετέπειτα λογοτεχνικό του έργο είναι μια σκηνοθεσία θανάτου, η θυσία του στην προσωπική μοίρα του, την αναπόφευκτη. [...]

Ο διευθυντής της Νεάς Σκηνής παίζει το παιχνίδι της θυσίας του με το υψηλότερο τίμημα, τη ζωή του. Γι' αυτό δεν φοβάται ούτε επικρίσεις ούτε τη γελοιοποίηση, ούτε το δημόσιο σκάνδαλο ούτε την οικονομική καταστροφή. Παίζει για τον εαυτό του παιχνίδια ομορφιάς και ματαιότητας, που οδηγούν όλα στο θάνατο. [...] Η Νέα Σκηνή είναι το τελετουργικό μιας θυσίας, όπου αυτός είναι θύ-

μα και θύτης συγχρόνως. Σκηνοθετεί αυτή τη φορά στη ζωή, αλλά και πάλι μέσα στο θέατρο, το «δικό του εσωτερικό δράμα». Και δε θα πάψει να το κάνει: η λογοτεχνική του παραγωγή 1907-1909 είναι απλώς η δεύτερη φάση, όπου άρρωστος και φτωχός πλέον δεν μπορεί να δώσει στην παράσταση της θυσίας του την εξωτερική λαμπρότητα, όπως πρωτύτερα: του μένει η πένα, και γράφει, πάλι, παραλλαγές της ίδιας constellation, των δεδομένων της αυτοβιογραφίας του. [...]

Ο Χρηστομάνος είχε την τάση, ως ένα μηχανισμό ψυχολογικής μεταφοράς, να καθιστά κατά κάποιον τρόπο υπεύθυνο τον κόσμο για τη δυστυχία του, να τον εκδικείται και να τον περιφρονεί. Αυτή η ανελέητη μοίρα του και η θυσία του σ' αυτή τον ανέβαζε, έτσι το αισθανόταν, σε ύψη ασύλληπτα, ηθικά, καλλιτεχνικά, σχεδόν ιερά, μυστηριακά, σε επίπεδα λατρείας, αυτοθαυμασμού θρησκευτικού και εκτίμησης απέραντης: από τα ύψη αυτά κοίταζε τον κόσμο και τους ομοτέχνους του και, αν η λατρεία τους αυτή δεν είχε τη δέουσα κατάνυξη, η υποταγή τους σ' αυτόν δεν ήταν απόλυτη και ο σεβασμός τους δουλικός, τότε ξεσπούσαν μέσα του σκοτεινά αισθήματα, μοχθηρία, περιφρόνηση, χλευασμός έξω από κάθε μέτρο και από κάθε ορθολογικό έλεγχο. Αν δεν αντιμετώπιζαν τη θυσία του, που του πρόσφερε μια ανώτερη ύπαρξη, και την αναπηρία του, που τον μετουσίωνε σε άγιο-μάρτυρα, με θρησκευτική ευλάβεια, ήταν ιερόσυλοι, βέβηλοι, ανάξιοι του ιερού: όσοι δεν έβλεπαν τον στιγματισμένο από τη μοίρα ιεροφάντη μέσα στην καλλιτεχνική ύπαρξή του ήταν άξιοι αναθεματισμών και εξορκισμών και εξορίζονταν από τον Κόσμο του Ωραίου, που τον περιέβαλλε, αποκλειστικά αυτόν. Τα άγια και τα ιερά, η Μοίρα και η Θυσία δεν ανέχονται τη συζήτηση, δεν επιδέχονται αμφισβήτηση, οι ιεροφάνειες απαιτούν μόνο πίστη, αφοσίωση και υποταγή. Η μοίρα δεν είναι δημοκρατική: είναι εξ ορισμού τυραννική...

[...] Ο Χρηστομάνος, μετά την αποτυχία της Νέας Σκηνης, μάχεται για το «δικό του δράμα», που και αυτό αντανακλά την αυτοβιογραφία του, τη θυσία προς τη Μοίρα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Από το βιβλίο του Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος  
ως δραματογράφος, Καστανιώτης 1997.



Η Δούκισσα  
της Βαυαρίας,  
Ελισάβετ,  
16 χρονών



Ο Φραγκίσκος-Ιωσήφ

# Η ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ ΤΗΣ ΕΛΙΣΑΒΕΤ ΤΗΣ ΑΥΣΤΡΙΑΣ

## 1837. Η ΓΕΝΝΗΣΗ

*Γεννημένη τη μέρα του Ήλιου, είμαι κόρη του Ήλιου.  
Με χρυσές ακτίνες μου έφτιαξε θρόνο,  
με τη λάμψη του μου έπλεξε στέμμα,  
μες στο φως του είναι η μοναδική κατοικία μου.*

Έτσι μιλούσε, στα πενήντα της χρόνια, η Ελισάβετ, Αυτοκράτειρα της Αυστρίας και Βασίλισσας της Ουγγαρίας, για τη γέννησή της, την Κυριακή 24 Δεκεμβρίου 1837, παραμονή των Χριστουγέννων, στο καθολικό γερμανικό κρατίδιο της Βαυαρίας. Οι αναμνήσεις μιας «ηλιόλουστης» και ευτυχισμένης παιδικής ηλικίας, ελεύθερης από τους περιορισμούς της βασιλικής Αυλής, ενάντια στους οποίους θα πάλευε σε όλη την ενήλικη ζωή της, δεν την εγκατέλειψαν, ως φαίνεται, ποτέ. Δεύτερη κόρη του δούκα Μαξιμιλιανού της Βαυαρίας και της δούκισσας Λουδοβίκας, αδελφής του βασιλιά Λουδοβίκου Α', η Ελισάβετ γεννήθηκε έχοντας ήδη ένα δόντι, που στον τόπο της το ονομάζουν «δόντι της τύχης» και προμηνύει, λένε, μια μοίρα ξεχωριστή.

**1837-1852. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ** Η μικρή δούκισσα μεγάλωσε μακριά από την Αυλή της Βαυαρίας, χωρίς να υφίσταται κανέναν από τους περιορισμούς της εθιμοτυπίας, στα εξοχικά παλάτια των γονέων της, που δεν αγαπούσαν τις κοσμικότητες. Και τα οκτώ παιδιά της οικογένειας έφεραν με την απειθαρχία τους σε απελπισία τους παιδαγωγούς τους. «Έρωτευμένα» με τη φύση, όπως και ο εκκεντρικός πατέρας τους, δεν εννοούσαν να υποταχθούν στους κανόνες της αγωγής που έπρεπε να πάρουν οι βλαστοί των πριγκιπικών οικογενειών. Μοναδική εξαίρεση, η πρωτότοκη δούκισσα, η Ελένη, την οποία προόριζαν για σύζυγο του εξαδέλφου της, του νεαρού αυτοκράτορα της Αυστρίας Φραγκίσκου-Ιωσήφ.

Αυτό δεν σημαίνει πως η μικρή δούκισσα έμεινε αμόρφωτη, όπως περίπου άφηνε αργότερα να εννοηθεί η αλαζονική κοινωνία της Αυλής της Βιέννης, που δεν αποδέχθηκε ποτέ την ανεξάρτητη και ανυπότακτη Ελι-



Η Σίσσυ, 15 χρονών



Μινιατούρα πορσελάνης. Το νέο ζευγάρι λίγο μετά το γάμο τους, το 1854



Οικόσημα του αυτοκρατορικού ζεύγους

Προσωπικά αντικείμενα της αυτοκράτειρας Ελισάβετ



σάβητ. Μπορεί να προτιμούσε πεισματικά να μιλά τη βαυαρέζικη διάλεκτο (με κίνδυνο να τη θεωρήσουν «χωριάτισσα»), όπως άλλωστε έκαναν όλοι στην οικογένειά της, μπορεί να μην έμαθε ούτε πιάνο ούτε τους καλούς τρόπους των σαλονιών (εξ ου και συχνά φερόταν αδέξια σε επίσημες εκδηλώσεις της Αυλής), η καλλιέργειά της όμως δεν ήταν καθόλου ασήμαντη. Άλλωστε, το Μόναχο του πρώτου μισού του 19ου αιώνα ήταν ένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά και πνευματικά κέντρα της Ευρώπης, και τα παιδιά της οικογένειας μαθαίνουν να αγαπούν την όπερα και τη συμφωνική μουσική, τη ζωγραφική και την ποίηση. Ειδικά η Ελισάβετ, η Σίσσυ όπως τη φώναζαν στο σπίτι, έδειξε από πολύ νωρίς την αγάπη της για την ποίηση. Ο Χάινε, ο μεγάλος γερμανός ρομαντικός ποιητής με τις επαναστατικές κοινωνικές ιδέες, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη ζωή της σφραγίζοντάς την τόσο όσον αφορά τα λογοτεχνικά της γούστα, όσο και τις απόψεις της για τη ζωή και την κοινωνία. Παθιασμένη αναγνώστρια, η Ελισάβετ άρχισε να γράφει ποιήματα στην εφηβεία της (πράγμα κοινό σε όλους του εφήβους) και συνέχισε σε όλη της τη ζωή (πράγμα μάλλον σπάνιο στα μέλη των βασιλικών οίκων). Η ποίησή της, άκρως ρομαντική αλλά και με ένα οδυνηρό αίσθημα βαθιάς ειλικρίνειας, δεν είναι σπουδαία, αποτελεί όμως εξαιρετική μαρτυρία για τις σκέψεις και τον ψυχισμό της πολύπλοκης προσωπικότητας της Ελισάβετ.

Στα δεκαπέντε της, η Ελισάβετ ερωτεύεται, όπως κάθε εφήβη, ένα αγόρι της ηλικίας της. Η οικογενειακή πίεση και οι απαγορεύσεις πρέπει να φάνηκαν ανυπόφορες στη νεαρή ρομαντική. Τα πράγματα έγιναν όμως πραγματικά τραυματικά για την Ελισάβετ όταν το αγόρι, λίγο καιρό μετά, πέθανε. Η θλίψη αυτής της περιόδου είναι, όπως φαίνεται, η πρώτη εμφάνιση της κατάθλιψης, που θα την ακολουθήσει σε όλη της τη ζωή. Λίγο αργότερα θα συναντήσει τον αρραβωνιαστικό της μεγάλης αδελφής της, τον αυτοκράτορα Φραγκίσκο-Ιωσήφ, που θα γίνει σύζυγός της: η σχέση τους θα γίνει αφορμή για να επινοηθούν απίθανες ρομαντικές ιστορίες ευρείας κατανάλωσης, η πραγματικότητα ωστόσο θα είναι πολύ πιο θλιβερή.

**1853. Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕ ΤΟΝ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟ-ΙΩΣΗΦ** «Ο γάμος είναι ένας παράλογος θεσμός. Στα δεκαπέντε σου, ενώ είσαι ακόμα παιδί, σε πουλάνε και σε αναγκάζουν να δώσεις έναν όρκο που δεν καταλαβαίνεις καν τη σημασία του. Γι' αυτόν τον όρκο, που δεν μπορείς ποτέ να

τον λύσεις, θα μετανιώνεις για τα επόμενα τριάντα χρόνια». Κάπως έτσι θυμόνταν το γάμο στον οποίο σύρθηκε η «ερωτευμένη Σίσσυ» τριάντα χρόνια μετά.

Η δούκισσα Λουδοβίκα και η αδελφή της, αρχιδούκισσα της Αυστρίας Σοφία, είχαν από χρόνια αποφασίσει το γάμο ανάμεσα στην κόρη της πρώτης, Ελένη, και τον γιο της δεύτερης, αυτοκράτορα Φραγκίσκο-Ιωσήφ. Οι αρραβώνες θα ανακοινώνονταν με την ευκαιρία των 23ων γενεθλίων του νεαρού αυτοκράτορα. Έτσι, οι δύο μητέρες κανόνισαν τη συνάντηση των παιδιών τους στη θερινή κατοικία της αυστριακής αυτοκρατορικής οικογένειας, στο Ις. Για να μη φανούν τα πράγματα «ύποπτα», η Λουδοβίκα πήρε μαζί της και τη δευτερότοκη κόρη της. Η Ελισάβετ δεν θεωρείτο ακόμα τότε καλλονή. Ήταν απλώς μια χαριτωμένη έφηβη που μάλλον τρομοκρατήθηκε από το πρωτόκολλο της Αυλής. Αλλά έπρεπε να της βρουν σιγά σιγά και εκείνης έναν σύζυγο. Έτσι τουλάχιστον σκέφτηκε η μητέρα της, υπολογίζοντας κυρίως στους τρεις νεότερους αδελφούς του αυτοκράτορα. Αλλά ο νεαρός Φραγκίσκος-Ιωσήφ ανέτρεψε πλήρως τα σχέδια των μητέρων. Παρά την απόλυτη ως τότε υποταγή του στις επιθυμίες της μητέρας του, ο αυτοκράτορας αποφάσισε να γιορτάσει τα 23 του χρόνια με μια πράξη εξέγερσης. Και δήλωσε καθαρά και ξάστερα πως η ξαδέλφη την οποία θα παντρευόταν δεν ήταν η Ελένη, αλλά η Ελισάβετ.

«Δεν απορρίπτουν έναν αυτοκράτορα»: αυτή ήταν η άποψη της μητέρας της, και η 16χρονη Ελισάβετ αναγκάστηκε να υποταχτεί πιστεύοντας απλώς πως δεν υπήρχε άλλη επιλογή.

### 23 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1854. Ο ΓΑΜΟΣ

*Εύπνησα σε μια φυλακή,  
με τα χέρια δεμένα.  
Κι η νοσταλγία μου όλο βαθαίνει.  
Κι εσύ, Ελευθερία, στράφηκες αλλού.*

Το τριήμερο ταξίδι που έφερε τη νεαρή αυτοκρατορική μνηστή στη Βιέννη οργανώθηκε με κάθε βασιλική μεγαλοπρέπεια αλλά και με μια διάθεση εύκολου ρομαντισμού προς κατανάλωσιν των υπηκόων. Η Ελισάβετ διέσχισε το Δούναβη (η διέλευση οποιουδήποτε άλλου πλοίου είχε απαγορευτεί ρητώς εκείνες τις μέρες) για να φτάσει στη Βιέννη, πάνω σ' ένα ποταμόπλοιο στολισμένο με τριαντάφυλλα, ενώ τα πλήθη συνέρεαν στις όχθες για να δουν τη μελλοντική αυτοκράτειρα. Ο κόσμος





Η Ελισάβετ  
με τα παιδιά της,  
Ροδόλφο  
και Ζιζέλα

όμως δεν μπορούσε να δει ούτε τη φυσική εξάντληση ούτε τον ψυχικό τρόμο της Ελισάβετ.

Τους προηγούμενους μήνες, τους τελευταίους μήνες που πέρασε κοινά στην οικογένειά της, η Σίσσυ ήταν πνιγμένη στα μαθήματα. Έπρεπε να μάθει ιταλικά και γαλλικά, ιστορία, χορό, εθιμοτυπία... Κι έπρεπε βεβαίως να μάθει πώς συζητά μια αυτοκράτειρα σ' ένα σαλόνι της Αυλής με τις Κυρίες των Τιμών. Φαίνεται όμως πως το μόνο πράγμα που την απασχολούσε, στη διάρκεια αυτών των μαθημάτων, ήταν ο φόβος για την αυστηρότητα τόσο της Αυλής όσο και της πεθεράς της, καθώς και η θλίψη της για τον επικείμενο χωρισμό από την οικογένειά της.

Στις οκτώ μέρες που κράτησαν οι εορτασμοί για το γάμο, το νεαρό ζευγάρι δεν βρήκε πολύ χρόνο για μια πιο προσωπική επαφή. Ο νεαρός αυτοκράτορας ήταν απορροφημένος από τις κρατικές υποθέσεις και τον πόλεμο της Κριμαίας, που μόλις είχε ξεσπάσει. Και το πρωί, μετά την πρώτη νύχτα, άφησε τη μικρή αυτοκράτειρα με ένα πλήθος κυριών της Αυλής και συγγενών να παρατηρούν επικριτικά κάθε της κίνηση, κάθε της λέξη, και αποσύρθηκε στο γραφείο του. Επικεφαλής των «επικριτών» βρισκόταν φυσικά η αρχιδούκισσα Σοφία, η μητέρα του αυτοκράτορα. Το ανάκτορο του Σέμπρουν βαραίνει την Ελισάβετ με τη ροκοκό μεγαλοπρέπειά του. Αυτό που τη βαραίνει ακόμα περισσότερο είναι το να ζει ανάμεσα σε κατασκόπους: η πεθερά της έχει οργανώσει ένα σύστημα συλλογής πληροφοριών μετατρέποντας κάθε υπηρέτη και αυλικό σε πληροφοριοδότη. Οι προσωπικές λεπτομέρειες της ζωής του ζευγαριού, κάθε κίνηση της Ελισάβετ γνωστοποιούνται αμέσως. Και η αρχιδούκισσα Σοφία βάζει σκοπό της ζωής της να περιορίσει όσο περισσότερο γίνεται αυτήν τη μικρή χωριατοπούλα, που δεν ξέρει να κρατήσει τη θέση της.

**1854-1860. ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΕΝΟΣ ΑΤΥΧΟΥ ΓΑΜΟΥ** Η αποτυχία της Ελισάβετ στο ρόλο της αυτοκράτειρας ήταν παταγώδης. Το νεαρό κορίτσι με το αέρινο περπάτημα έμοιαζε απίστευτα άχαρο από τη στιγμή που το ανάγκασαν να προσαρμοστεί σε μια ζωή ρυθμισμένη ως το τελευταίο δευτερόλεπτο. Ακόμα και να χαμογελάει της απαγορεύτηκε (τα δόντια της δεν ήταν αρκετά λευκά για να τα επιδεικνύει!). Η πεθερά της είναι αποφασισμένη να δαμάσει την άχαρη και άπειρη νύφη που της επεβλήθη. Και πράγματι, καταφέρνει να αφαιρέσει κάθε δυνατότητα ελευθερίας και εξουσίας από τη νεαρή αυτοκράτειρα. Η Ελισάβετ είναι



Η Σίσσυ, 15 χρονών.  
μπροστά από το σπίτι  
των γονιών της



μια μελαγχολική και υποταγμένη σύζυγος, που, για να επιβιώσει σ' αυτό το πνιγηρό περιβάλλον, καταφεύγει σε ξεσπάσματα απειθαρχίας και προκλητικότητας. Τίποτα απ' ό,τι κάνει ή καταφέρει να επιβάλει η Σίσσυ δεν μένει άλλωστε ασχολίαστο από τους αυλικούς. Το μπάνιο που επιμένει να κάνει κάθε μέρα είναι ένδειξη αναρχικού πνεύματος! Η καθημερινή γυμναστική της και τα όργανα που εγκαθιστά στο δωμάτιό της για να γυμνάζεται σοκάρουν αφάνταστα τις κυρίες της Αυλής!

Αλλά η προκλητική αυτή συμπεριφορά δεν βοηθά την κατάσταση. Η Ελισάβετ φέρνει στον κόσμο δύο κόρες, τη Σοφία (που πέθανε μωρό) και τη Ζιζέλα, και έναν γιο διάδοχο, τον Ροδόλφο, αλλά δεν θα έχει τη δυνατότητα να ασχοληθεί ούτε στο ελάχιστο με τα παιδιά της. Η αρχιδούκισσα Σοφία δεν τη θεωρεί ικανή μητέρα και αναλαμβάνει αποκλειστικά τη φροντίδα και την ανατροφή των παιδιών.

**1860. Η ΠΡΩΤΗ ΦΥΓΗ** Τον Οκτώβριο του 1860 η Ελισάβετ αποφασίζει πια να αντιδράσει σθεναρά ύστερα απ' όλη αυτή την πίεση που έχει υποστεί μέχρι τότε. Οι φήμες για απιστία του Φραγκίσκου-Ιωσήφ θα οδηγήσουν το αυτοκρατορικό ζευγάρι σε μια πρώτη ρήξη, την οποία η Ελισάβετ δεν θα διστάσει να δημοσιοποιήσει με τη φυγή της. Επίσης, η αιτιολογία του ταξιδιού της είναι φυματίωση, για τη θεραπεία της οποίας απαιτείται άμεση μεταφορά της αυτοκράτειρας σε άλλο κλίμα. Ο πραγματικός λόγος είναι μάλλον ψυχολογικός (ή, όπως θα λέγαμε σήμερα, ψυχοσωματικός). Η Ελισάβετ δεν μπορούσε, προφανώς, να αντέξει άλλο την πίεση της Αυλής, τις διαρκείς παρεμβάσεις της πεθεράς της και την, παρεπόμενη, κρίση στο γάμο της. Έτσι, εγκαινιάζει μια ζωή περιπλανήσεων. Πρώτος σταθμός, η Μαδέρα.

Η φυγή της Ελισάβετ είναι μοναδική στα χρονικά των βασιλικών οίκων. Η αυτοκράτειρα δηλώνει, με την αναχώρησή της, πως η προσωπική της ζωή μπαίνει πάνω από τις τυπικές υποχρεώσεις της προς το στέμμα. Πολύ περισσότερο, ο τρόπος με τον οποίο οργανώνει το ταξίδι της είναι χαρακτηριστικός για το πώς εννοεί πλέον να ρυθμίζει τη ζωή της. Διαλέγει μόνη της τις κυρίες που θα την ακολουθήσουν και τους υπηρέτες που θα πάρει μαζί της και απαλλάσσεται οριστικά από τη σκιά της πεθεράς της, η οποία έλεγχε ως τότε και την παραμικρή πτυχή της καθημερινότητάς της. Χρησιμοποιεί απέναντι στον Φραγκίσκο-Ιωσήφ το πιο ακραίο όπλο για να πετύχει τη ρύθμιση που επιθυμεί: τον



Το πρώτο καταφύγιο της Ελισάβετ στη Μαδέρα, το 1860

Η έπαυλη του Αχιλλείου, στην Κέρκυρα



εκβιασμό της οριστικής εγκατάλειψης. Τον εκβιασμό αυτό τον χρησιμοποιεί και για να κάνει κάπως ευκολότερη τη ζωή του γιου της. Ο μικρός πρίγκιπας ήταν υποχρεωμένος να ακολουθεί ένα αυστηρότατο πρόγραμμα στρατιωτικής εκπαίδευσης παρά την ηλικία του και τον συναισθηματικό χαρακτήρα του και η Ελισάβετ καταφέρνει να επιβάλει μια πολύ πιο μαλακή αγωγή. Δεν την αναλαμβάνει όμως η ίδια. Προτιμά να φύγει για να ξανασυναντήσει έναν τρόπο ζωής που μοιάζει περισσότερο με αυτόν που είχε γνωρίσει στα παιδικά της χρόνια. Η Μαδέρα της επιτρέπει ακριβώς αυτό: να βρει καταφύγιο στη φύση, την απλότητα, σε μια ανεπιτήδευτη καθημερινότητα.

**1860-1866. ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΩΝ ΤΑΞΙΔΙΩΝ...** «Θέλω να πηγαίνω όλο και πιο μακριά, να κινούμαι. Κάθε πλοίο που φεύγει μου γεννά την επιθυμία να βρεθώ στο κατάστρωμά του. Όπου κι αν πηγαίνει, όποιος κι αν είναι ο προορισμός του, η Βραζιλία, η Αφρική... Δεν έχει σημασία πού θα πάω, αρκεί να μη μένω στο ίδιο μέρος για πολύ». Το πρώτο ταξίδι στη Μαδέρα της γεννά το πάθος της περιπλάνησης, αυτό το πάθος που θα την κάνει να γυρίσει όλη τη Μεσόγειο και να φτάσει μέχρι την Κέρκυρα.

Για πρώτη φορά επισκέπτεται την Κέρκυρα με τη θαλαμηγό της τον Μάιο του 1861. Το μέρος της θυμίζει το νησί του Πρόσπερου, από την Τρικυμία του Σαίξπηρ. «Εδώ θα μπορούσα ίσως να απαλλαγώ από την ανάγκη της αιώνιας περιπλάνησης». Η πρώτη της παραμονή είναι πολύ σύντομη. Αλλά η επιστροφή της στη Βιέννη επιδεινώνει την υγεία της και οι γιατροί συνιστούν πάλι «θερμά κλίματα». Η πρώτη της κατοικία είναι η έπαυλη του Mon Répos. Σιγά σιγά η Ελισάβετ συνέρχεται, αρχίζει τα μπάνια στη θάλασσα, τους περιπάτους. Αλλά η ζωή αυτή δεν μπορεί να συνεχιστεί επ' αόριστον. Ακόμα και μια ασυμβίβαστη αυτοκράτειρα πρέπει πότε πότε να υποχωρεί στις απαιτήσεις και τα καθήκοντα που της επιβάλλουν.

Στην Κέρκυρα θα επιστρέψει για λίγες μέρες τον Σεπτέμβριο του 1876 και ξανά τον Οκτώβριο του 1885. Τότε φαίνεται ότι αποφασίζει την αγορά ενός οικοπέδου, που θα πραγματοποιηθεί το 1888. Η ανέγερση της έπαυλής της, του Αχιλλείου, θα συνεχιστεί παρά το πένθος της Ελισάβετ για το θάνατο του γιου της. Τα επόμενα χρόνια η Κέρκυρα θα είναι καταφύγιο, ένας τόπος ιδανικός, όπου θα μπορεί να γεύεται ακόμα την αγάπη για τη φύση και την αγάπη για την ποίηση (στον κήπο



Η έπαυλη Αχιλλείου  
στην Κέρκυρα



Η mater dolorosa  
στο κατάστρωμα ενός πλοίου  
στην Ελλάδα



Το γραφείο  
της αυτοκράτειρας  
Ελισάβετ

της έπαυλης έχτισε άλλωστε ένα μνημείο για τον Χάινε, τον αγαπημένο της ποιητή). Αλλά οι επισκέψεις θα σταματήσουν μετά το 1892. Η κατάθλιψη των τελευταίων χρόνων την κυριεύει πια εντελώς και η Κέρκυρα χάνει τη μαγεία της.

**...ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΟΥ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟΥ** Αλλά η απομάκρυνσή της και η νεοαποκτημένη ανεξαρτησία τής γεννά και ένα άλλο πάθος, που θα αποδειχθεί καταστροφικό: το πάθος για την ίδια της την ομορφιά. Μακριά από τη βιεννέζικη Αυλή, η Ελισάβετ συνειδητοποιεί την ομορφιά της και τη δύναμη που η ομορφιά αυτή μπορεί να της δώσει. Είκοσι πέντε χρονών, απίστευτα αδύνατη (50 κιλά με ύψος 1,72), αρχίζει τρομακτικά επικίνδυνες δίαιτες για να διατηρήσει τη σιλουέτα της και τους 50 πόντους της μέσης της. Περήφανε για τα καστανά μακριά μαλλιά της, αρχίζει να περνά ατελείωτες ώρες αφιερωμένες στη φροντίδα τους. Τρεις ώρες την ημέρα διαρκεί το βούρτσισμα και μία ολόκληρη μέρα το λούσιμο και η περιποίησή τους με διάφορες λοσιόν. Η κομμωτριά της είναι ο μόνιμος και εντελώς απαραίτητος συνοδός της σε κάθε μετακίνηση. Άλλωστε δεν είναι λίγες οι φορές που αρνείται να παρευρεθεί σε επίσημη εκδήλωση μόνο και μόνο γιατί δεν πέτυχε το χτένισμά της. Η διάφανη ομορφιά της, στην οποία θα αφιερώσει ως το τέλος της ζωής της απίστευτες φροντίδες, θα γίνει, τρόπον τινά, το σύμβολο της αυτοκρατορίας. Ο ερωτευμένος Φραγκίσκος-Ιωσήφ, τρομοκρατημένος από τις απειλές για οριστική ρήξη, θα ενισχύσει όσο μπορεί τη ναρκισσιστική μανία της Ελισάβετ. Τα πορτρέτα, τα αγάλματα, οι φωτογραφίες της θα πλημμυρίσουν τον Τύπο της εποχής προς δόξαν αυτού του πάθους.

Φαίνεται άλλωστε πως η φυσική παρακμή της ομορφιάς της θα αποτελέσει έναν από τους βασικότερους λόγους της κατάθλιψης που θα κυριεύει την Ελισάβετ μετά τα πενήντα της. Άλλωστε η αυτοκράτειρα δεν επέτρεψε ποτέ μετά την ηλικία των τριάντα χρόνων να τη ζωγραφίσουν ή να τη φωτογραφίσουν. Καμία εικόνα της δεν έχουμε από τότε μέχρι και το θάνατό της. Και είναι μάλλον βέβαιο πως η ναρκισσιστική της νεύρωση ευθύνεται για την καταστροφή της υγείας της. Ο γιατρός που έκανε νεκροψία στο σώμα της δολοφονημένης αυτοκράτειρας διαπίστωσε την ύπαρξη οιδημάτων τα οποία οφείλονταν στην κακή διατροφή και στον υποσιτισμό.

**1867. ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΟΥΓΓΑΡΙΑΣ** Το ποιητικό πάθος και το πάθος της για ελευθερία θα την κάνουν να ασχοληθεί, πρώτη φορά στη ζωή της, με την πολιτική όταν γνωρίσει τον λαό της Ουγγαρίας. Η διάθεσή της να προκαλέσει τη συντηρητική Αυλή της Βιέννης ήταν ίσως το πρώτο κίνητρο που οδήγησε την Ελισάβετ να ενδιαφερθεί για την Ουγγαρία. Ενώ η πεθερά της, η αρχιδούκισσα Σοφία, την πίεζε να μάθει τσέχικα, τη γλώσσα δηλαδή της «υπάκουης» επαρχίας της Αυτοκρατορίας, η Ελισάβετ αποφάσισε να μάθει ουγγρικά. Χειρότερα ακόμα, αποφάσισε να μάθει με κάθε λεπτομέρεια τα γεγονότα της ουγγρικής εξέγερσης του 1848 και να μετατρέψει σε ήρωες της προσωπικής της μυθολογίας τους επαναστάτες ούγγρους ηγέτες. Επιπλέον, μαζεύει γύρω της τις νεαρές κυρίες της ουγγρικής αριστοκρατίας, τόσο για να προκαλέσει την Αυλή της Βιέννης, όσο και για να προσφέρει την προστασία της στους κατατρεγμένους.

Οι σχέσεις της αυτές τη φέρνουν σε επαφή με τον κόμη Γκιούλα Αντράσσυ, από τους αρχηγούς του επαναστατικού κινήματος, πρώην καταδικασμένο σε θάνατο από το αυστριακό καθεστώς. Η αυτοκράτειρα συναντά τον Αντράσσυ το 1866, σε μια επίσκεψή της στην Ουγγαρία. Στο πρόσωπό του θα βρει ίσως τον καλύτερο φίλο που είχε ποτέ, θα βρει, όπως έλεγε αργότερα και η ίδια, «μια φίλια που δεν δηλητηριάστηκε ποτέ από τον έρωτα». Το αποτέλεσμα της σχέσης αυτής ήταν, στο πολιτικό επίπεδο, ότι η Ελισάβετ έγινε ενθουσιώδης οπαδός των θέσεων του Αντράσσυ. Τις θέσεις αυτές θα τις υπηρετήσει και ενεργά, πιέζοντας τον Φραγκίσκο-Ιωσήφ με κάθε τρόπο. Η μοναδική αυτή ενεργός παρέμβασή της στην πολιτική θα καταλήξει στη δημιουργία της Αυστροουγγαρίας. Τα δύο μέρη, η κατακτήτρια Αυστρία και η κατακτημένη Ουγγαρία, θα σχηματίσουν ένα ενιαίο κράτος, με δύο πρωτεύουσες, ενώ η χαϊδεμένη ως τότε Τσεχία θα αποκλειστεί από έναν ενδεχόμενο αντίστοιχο συμβιβασμό.

Ο Φραγκίσκος-Ιωσήφ και η Ελισάβετ θα στεφθούν βασιλείς της Ουγγαρίας στις 8 Ιουνίου 1867 στη Βουδαπέστη. Η ημέρα αυτή θα είναι πραγματική ημέρα δόξας στην αυτοκρατορική καριέρα της Ελισάβετ. Οι επισκέψεις της στην Ουγγαρία αρχίζουν να πληθαίνουν και η διάρκεια παραμονής της να παρατείνεται κάθε φορά όλο και περισσότερο, λες και η Σίσιου θέλει να υπογραμμίσει με κάθε τρόπο ότι αισθά-



Η αυτοκράτειρα της Αυστρίας, χρίζεται βασίλισσα της Ουγγαρίας το 1867



Φιλανθρωπική επίσκεψη της αυτοκράτειρας Ελισάβετ





νεται πιο κοντά στη χώρα αυτή παρά στην Αυστρία, ότι η δική της πρωτεύουσα είναι η Βουδαπέστη και όχι η Βιέννη. Εκεί άλλωστε θα γεννηθεί, δέκα μήνες μετά τη στέψη των γονέων της, η τρίτη κόρη του βασιλικού ζεύγους, η Μαρία-Βαλέρια, αυτήν που η μητέρα της θα ονομάζει «Μοναδική» και θα την αναθρέψει ως Ουγγαρέζα.

Η αγάπη της για την Ουγγαρία θα αποτυπωθεί και στις τελευταίες επιθυμίες της. Το 1890 σφραγίζει τα ποιήματά της και αφήνει εντολή να παραδοθούν, μετά το θάνατό της, στον πρόεδρο της ελβετικής συνομοσπονδίας: η επιθυμία της είναι να εκδοθούν με φροντίδα της δικής του κυβερνήσεως 60 χρόνια μετά το θάνατό της, και τα χρήματα από το βιβλίο να χρησιμοποιηθούν για παιδιά ορφανά από γονείς καταδικασμένους για πολιτικούς λόγους στην αυστροουγγρική αυτοκρατορία! (Τα ποιήματα εκδόθηκαν τελικά το 1984, και τα χρήματα από τις πωλήσεις δίνονται στην Επιτροπή του ΟΗΕ για τους πρόσφυγες.)

**1868-1888. ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΕΝΟΣ ΓΑΜΟΥ ΚΑΙ ΜΙΑΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ** Μετά τη γέννηση της τρίτης κόρης της, της Μαρίας-Βαλέριας, η Ελισάβετ απομακρύνεται οριστικά από τη Βιέννη, τον Φραγκίσκο-Ιωσήφ και τα άλλα παιδιά της. Ταξιδεύει όλο και περισσότερο στη Δυτική Ευρώπη και τη Μεσόγειο, ή μένει για μεγάλα διαστήματα στην Ουγγαρία. Κάποια στιγμή μάλιστα πήρε μια φαινομενικά παράδοξη αλλά ψυχολογικά προφανώς αναγκαία απόφαση: προκειμένου να «απαλλαγεί» οριστικά από τα οποιαδήποτε συζυγικά καθήκοντά της, φρόντισε να βρει για τον άντρα της μια αποδεκτή ερωμένη. Η ηθοποιός Καταρίνα Σρατ, την οποία η Ελισάβετ παρουσίασε στον Φραγκίσκο-Ιωσήφ, ανέλαβε να καλύψει το κενό και τη μοναξιά στην οποία ζούσε ο αυτοκράτορας. Με ήσυχη τη συνείδηση, η Σίσσυ μπορούσε να απουσιάζει όσο ήθελε και, ταυτοχρόνως, να διατηρεί μια φιλική σχέση με τον άντρα της. Κάπως έτσι έληξε η θυελλώδης σχέση που τυράννισε τη ζωή της και παρουσιάστηκε ως ιδανικό ρομαντικό ειδύλλιο στα κοριτσάκια του 20ού αιώνα.

**ΜΙΑ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΑ** Θρεμμένη με τη ρομαντική ποίηση, άρα, έστω και εμμέσως, με τα αντιβασιλικά και δημοκρατικά ιδεώδη των ρομαντικών ποιητών της Γερμανίας, η Ελισάβετ διαμόρφωσε, με το πέρασμα των χρόνων, μάλλον ριζοσπαστικές πολιτικές απόψεις. Σ' αυτή την παράδοξη στάση μιας βασίλισσας που, έστω και μόνον

θεωρητικά, υποστηρίζει την κατάργηση της μοναρχίας, την οδήγησαν προφανώς όχι κάποιοι ιδεολογικοί προβληματισμοί, αλλά, κυρίως, η προσωπική της ανάγκη για απελευθέρωση από το κλίμα καταπίεσης στο οποίο είχε, παρά τη θέλησή της, αναγκαστεί να ζει. Το γεγονός πάντως είναι πως, εκτός από την έκδηλη και προκλητική της περιφρόνηση για τις επίσημες εκδηλώσεις της Αυλής, η Ελισάβετ έφτασε κάποια στιγμή να δηλώνει αναφανδόν την άποψη πως η μοναρχία ως πολιτικός θεσμός δεν έχει μέλλον. Στα τελευταία χρόνια μάλιστα, δεν έκρυβε το φόβο της πως θα τελείωνε τη ζωή της στην εξορία. Γι' αυτόν το λόγο άλλωστε είχε αρχίσει πια να συγκεντρώνει, κρυφά από τον αυτοκράτορα, χρήματα στην Ελβετία.

Αλλά το μεγάλο παράδοξο της ζωής και του θανάτου της έγκειται στο γεγονός πως αυτή η «δημοκρατική» βασίλισσα δολοφονήθηκε τελικά από έναν αναρχικό εξτρεμιστή, που πίστευε πως έτσι χτυπούσε τη μοναρχική αυταρχικότητα.

**1888. ΤΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΜΑΓΙΕΡΛΙΝΓΚ** Ενώ η Ελισάβετ μένει μακριά από τα παιδιά της, αρχικά λόγω των καταλυτικών παρεμβάσεων της αρχιδούκισσας Σοφίας και στη συνέχεια λόγω των δικών της προβλημάτων, ο γιος της, ο πρίγκιπας διάδοχος Ροδόλφος, μεγαλώνει θαυμάζοντας και νοσταλγώντας τη μητέρα του. Αγόρι συνεσταλμένο, υπερβολικά συναισθηματικό και εύθραυστο, ο Ροδόλφος προσπαθεί μάταια να μιμηθεί σε καθετί την απούσα μητέρα. Αποκτά τη δική της μανία για προκλητική συμπεριφορά, ενστερνίζεται την απέχθειά της για την παρέμβαση της Εκκλησίας στην πολιτική και κοινωνική ζωή, και διακηρύσσει, στα δεκαοκτώ του χρόνια, πως θα προτιμούσε να είναι πρόεδρος μιας Δημοκρατίας παρά μονάρχης.

Η μοναδική πραγματική παρέμβαση της Ελισάβετ στη ζωή του γιου της αφορά το γάμο του με τη Στεφανία του Σαξ-Κορβούργου, που έγινε το 1880. Η αυτοκράτειρα έφτασε μάλιστα στο σημείο να πάει στο Βέλγιο προκειμένου να πείσει τους γονείς της υποψήφιας μνηστής να μην επιμείνουν σ' αυτό το γάμο που εκείνη θεωρούσε ότι θα καταλήξει σε καταστροφή. Αλλά στη συνέχεια, απορροφημένη από τις προετοιμασίες για το γάμο της αγαπημένης της κόρης, της Μαρίας Βαλέριας, δεν θα καταλάβει πόσο γρήγορα πράγματι όδευε ο γάμος του γιου της προς την καταστροφή. Στις 31 Ιανουαρίου 1889 ο Ροδόλφος βρέθηκε



Ο Λουίτζι Λουκένι,  
ο δολοφόνος  
της αυτοκράτειρας  
Ελισάβετ



Το μαχαίρι  
(πειστήριο  
του εγκλήματος)  
με το οποίο  
δολοφονήθηκε  
η Ελισάβετ



νεκρός στην έπαυλη του Μάγιερλινγκ, μαζί με τη δεκαεπτάχρονη ερωμένη του, τη βαρόνη Μαρία Βετσέρα.

**1889-1898. Η MATER DOLOROSA** «Η γέννηση ενός παιδιού μου φαίνεται σαν αγγελία δυστυχίας. Γιατί η μοίρα κάθε ανθρώπου εκπληρώνεται μέσα στη δυστυχία». Τα εννέα χρόνια που της έμεναν να ζήσει μετά το θάνατο του γιου της, η Ελισάβετ τα πέρασε μέσα στην κατάθλιψη, τη μοναξιά και την περιφρόνηση για τη ζωή και τους ανθρώπους. Ούτε η οικογενειακή ευτυχία της αγαπημένης κόρης της, ούτε η γέννηση των εγγονών της δεν μπορούν να την αποσπάσουν από τη θλίψη και το πένθος. Η ομορφιά της, η ενεργητικότητά της, η αγάπη της για τη φύση, το πάθος για την ποίηση, όλα είναι παρελθόν. Τα γεράματα χτύπησαν πολύ γρήγορα αυτήν την παραιτημένη γυναίκα, που τώρα υποφέρει από ρευματισμούς και από γενική καχεξία (συνέπεια του υποσιτισμού στον οποίο από νέα υπέβαλλε τον εαυτό της).

**10 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1898. Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ** Η Ελισάβετ ταξιδεύει όλο και περισσότερο, κυρίως στην Κεντρική Ευρώπη, μαυροντυμένη πάντα και ακολουθούμενη από εξαντλημένες αναγνώστριες και διαρκώς εναλλασσόμενους δασκάλους ελληνικών. Αρνείται την αστυνομική προστασία και περιφρονεί τους φόβους του Φραγκίσκου-Ιωσήφ, που έτρεμε τις ολόενα αυξανόμενες επιθέσεις των αναρχικών στο τέλος του 19ου αιώνα. Η προστασία της αστυνομίας προφανώς φαινόταν γελοία σε μια γυναίκα που αδιαφορούσε απολύτως για τον τίτλο της και σκεφτόταν όλο και περισσότερο την ιδέα της αυτοκτονίας. Ο ανόητος ιταλός αναρχικός Λουίτζι Λουκένι, που της επιτέθηκε με ένα μαχαίρι στις 10 Σεπτεμβρίου του 1898 στη Γενεύη, χαρίζοντάς της έναν γρήγορο και ανώδυνο θάνατο, δεν ήξερε πως η πράξη του, στερημένη από κάθε πολιτική σημασία, απελευθέρωσε στην πραγματικότητα την Ελισάβετ από μια ζωή χωρίς νόημα.

ΕΛΕΝΑ ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ



# LYON

RÉPUBLICAIN

Supplément Illustré

HUIT Pages : CINQ centimes.

ABONNEMENTS

Paris, Algérie, Tunisie... 2<sup>fr</sup> 50  
 Étranger (Comptable)... 2 50 5

ANNONCES

Pour la Publicité, s'adresser :  
 A Lyon : Rue Childebert,  
 A Paris : Place de la Bourse.

1<sup>re</sup> Année. N° 33. Dimanche 25 Septembre 1898. ADMINISTRATION : 6, rue Childebert.

Paraît chaque semaine.

Εξώφυλλο εφημερίδας της εποχής, μετά το θάνατο της Ελισάβετ (25 Σεπτεμβρίου 1898)



Η μεταφορά της τραυματισμένης αυτοκράτειρας από το πλοίο



Η κηδεία της αυτοκράτειρας (12 Σεπτεμβρίου 1898)

ASSASSINAT DE S. M. L'IMPÉRATRICE D'AUTRICHE A GENÈVE

Η δολοφονία της Ελισάβετ



# ΗΣΙΣΣΥ Ή ΤΟ ΤΡΩΤΟΝ

του Ε.Μ. ΣΙΟΡΑΝ

*Είναι πολύ καιρός που ενδιαφέρεστε ιδιαίτερα για την Ελισάβετ της Αυστρίας. Τι είναι εκείνο που προκάλεσε το ενδιαφέρον σας για ένα πρόσωπο που συχνά παρεξήγησαν;*

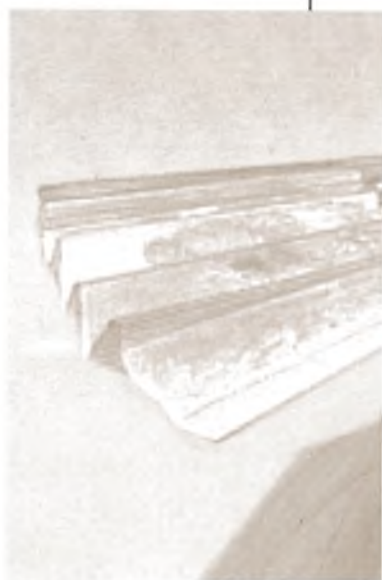
Θα ήθελα να ξεκινήσω με μια αναφορά: «Η ιδέα του θανάτου μάς καθαρίζει, όπως ένας κηπουρός που από το περιβόλι του ξεριζώνει τις τσουκνίδες. Αυτός ο κηπουρός όμως θέλει να 'ναι πάντα μοναχός του και χολιάζει όταν οι περιεργοί διαβάτες κοιτάζουν πάνω απ' το φράχτη μες στον κήπο του. Γι' αυτό κι εγώ κρύβω το πρόσωπό μου με την ομπρέλα και το ριπίδι, για να μπορεί [η ιδέα του θανάτου] να κηπεύει εντός μου με την ησυχία της». Από αυτές τις φράσεις, που διάβασα το 1935 σε ηλικία 24 χρονών, ξεκίνησε το παθιασμένο ενδιαφέρον μου για την αυτοκράτειρα Ελισάβετ. Τότε τις είχα διαβάσει στα γαλλικά, στον πρόλογο που έγραψε ο Μωρίς Μπαρές για τη γαλλική έκδοση του βιβλίου του Χρηστομάνου. Το ρήμα «κηπεύει» δεν υπάρχει στο γερμανικό πρωτοτυπο, που λέει απλώς «δουλεύει». Αυτή ωστόσο η ανακρίβεια, κατά βάθος πολύ πιστή, πρόσθετε στο κείμενο μια ποιητική απόχρωση που έκτοτε με κυνηγάει επίμονα.

*Στον πρόλόγο του ο Μωρίς Μπαρές γράφει ότι τα λεγόμενα της Σίσσυς είναι «το πιο εκπληκτικό μηδενιστικό ποίημα που ευδοκίμησε ποτέ στα κλίματά μας». Θα λέγατε κι εσείς ότι πρόκειται περί μηδενισμού ή θα μιλούσατε για desengaño;*

Παρότι πολλά από τα λεγόμενά της έχουν μιαν απόχρωση μηδενισμού, στην περίπτωσή της η λέξη αυτή παραπέμπει σ' έναν ενοχλητικό φιλοσοφικό συνειρμό. Η Ελισάβετ ήταν παντελώς desengañada, απαλλαγμένη από κάθε ψευδαίσθηση, αποκομμένη από τον κόσμο. Δεν ενδιαφέρθηκε για τις ιδεολογικές διαμάχες της εποχής της, είχε μια παιδεία κατεξοχήν λογοτεχνική. Αντλούσε τη «φιλοσοφία» της από τον Σαίξπηρ, από τους τρελούς του Σαίξπηρ, για την ακρίβεια. Δεν πρόκειται λοιπόν για μηδενισμό αλλά για υπερτάτη ειρωνεία, μια διαύγεια της απελπισίας. Ο τρόπος που

*Ο αληθινός  
δραματοουργός  
μάς παρουσιάζει  
τη ζωή  
με τους όρους  
της τέχνης,  
όχι την τέχνη  
με τους όρους  
της ζωής.*

ΟΣΚΑΡ ΟΥΑΪΛΑΝΤ  
(Αλήθεια της μάσκας)



*Η τέχνη μάς  
παρασιτέκει  
για να μη  
μας συντρίφει  
η αλήθεια.  
Χρειαζόμαστε  
τα φέματα  
για να  
υπερισχύσουμε  
σ' αυτή την  
πραγματικότητα,  
σ' αυτή  
την αλήθεια  
– για να  
μπορέσουμε  
να ζήσουμε...*

*ΦΡΗΝΤΡΙΧ ΝΙΤΣΕ  
(Θέληση για δύναμη)*

έβλεπε τα πράγματα μας κάνει να σκεφτόμαστε τον Άμλετ, που εξυμνεί μπροστά στους Ρόζενκρατς και Γκίλντεστερν το μεγαλείο του σύμπαντος, του ουρανού και της γης, και του ανθρώπου ως μοναδικού όντος, κορωνίδα της δημιουργίας, για να προσθέσει αμέσως μετά ότι όλα αυτά, στα μάτια του, δεν αποτελούν παρά «πεμπτούσια της σκόνης».

*Η Μαρία-Βαλέρια, η αγαπημένη κόρη της Σίσσυς, αποδίδει την πικρία της μητέρας της στο γεγονός ότι «ένιωθε απογοητευμένη από τα πρόσωπα που αγάπησε». Παρουσιάζει τη μητέρα της σαν μια νεαρή γυναίκα που θέλησε να προσεγγίσει τη ζωή γεμάτη ελπίδα, αλλά οι απογοητεύσεις και το γεγονός ότι δεν την καταλάβαιναν την έκαναν να αποφεύγει τον κόσμο, αν όχι να τον περιφρονεί. Εσείς ασπάζεστε τη γνώμη αυτή;*

Δεν θέλω να υποτιμήσω τις απογοητεύσεις και τις δοκιμασίες της, αλλά δεν πιστεύω ότι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο. Θα απογοητευόταν έτσι κι αλλιώς, σε οποιοσδήποτε περιστάσεις – γεννήθηκε απογοητευμένη. Σκεφθείτε εκείνους που ασκούν την ειρωνεία, εκείνους που ανατρέχουν πάντα σ' αυτήν. Από πού πηγάζει η ειρωνεία; Δεν είναι εξωτερικά τα αίτιά της, είναι εσωτερικά, βρίσκονται εντός τους. Η ανάγκη να γκρεμίσουν ψευδαισθήσεις και βεβαιότητες και ό,τι συμβάλλει στην πλαστή ισορροπία πάνω στην οποία θεμελιώνεται η ύπαρξή μας αναδύεται από το πλέον ενδόμυχο είναι τους. «Η τρέλα είναι πιο αληθινή απ' τη ζωή» έλεγε η Αυτοκράτειρα, και θα κατέληγε σε αυτό το συμπέρασμα και χωρίς τη συνδρομή της παραμικρής απογοήτευσης. Γιατί αγαπούσε τόσο τους τρελούς του Σαίξπηρ; Γιατί επισκεπτόταν τα άσυλα των φρενοβλαβών παντού όπου πήγαινε; Έτρεφε ένα πάθος για το ακραίο, για ό,τι απομακρυνόταν από την κοινή μοίρα, για ό,τι βρισκόταν στο περιθώριο. Γνώριζε ότι έφερε εντός της την παραφροσύνη, και αυτή η διαρκής απειλή ίσως και να την κολάκευε. Την κρατούσε και τη στήριζε η αίσθηση της μοναδικότητάς της, και οι τραγωδίες που έπληξαν την οικογένειά της ευνόησαν την απόφασή της να απομακρυνθεί από τους ανθρώπους, να δραπετεύσει από τα καθήκοντά της, προσφέροντας έτσι ένα σπάνιο δείγμα «λιποταξίας».

*Ο Χρηστομάνος λέει κάπου ότι η Αυτοκράτειρα ήταν «ένας εσωτερικός κόσμος από θλίψεις οργανωμένες». Αυτή η λέξη, «οργανωμένες», μια σχεδόν ηθελημένη δηλαδή επιθυμία να είναι θλιμ-*

*μένη, δεν έρχεται σε αντίθεση με την ίδια της τη φύση;*

«Οργανωμένες» θα πει «συστηματικές». Η σωστή λέξη είναι «οργανικές». Τα πάντα σ' εκείνη υπαγορεύονταν από τη μελαγχολική της ιδιοσυγκρασία. Η μελαγχολία δεν είναι δυστυχία αλλά αίσθηση της δυστυχίας, αίσθηση που κατά βάθος δεν έχει να κάνει με εμπειρίες και γεγονότα, αφού νιώθει κανείς έτσι ακόμα και στην καρδιά του παραδείσου. Δεν χρειάζεται καμιά κακοδαιμονία ούτε καμιά κόλαση, του αρκεί η βεβαιότητα της ματαιότητας. Η μελαγχολία είναι η αποθέωση του προς τι, ο θρίαμβος του για το τίποτα, είναι το αναπόδραστο ως ακατάπαυστη μελωδία, ως θεμελιακή τονικότητα της ζωής.

*Η Σίσσυ αναφέρεται συχνά στην ειρωνεία ως όπλο που τη προστατεύει από τη ζωή, που αποκαλύπτει το γελοίο αλλά και επιτρέπει την υπέρβασή του.*

Η ειρωνεία είναι ένα με το «τρωτόν», το ευάλωτο. Αν η Αυτοκράτειρα θαύμαζε τόσο πολύ τον Χάινε, τον πλέον ευάλωτο όλων, είναι πρωτίστως εξαιτίας του τρόπου, άλλοτε φίνου και άλλοτε διαβρωτικού, με τον οποίο μετέφραζε τις αντιδράσεις του, αντιδράσεις ενός γδαρμένου ζωντανού. Γι' αυτό και δεν μολύνθηκε από τη γερμανική ειρωνεία, που είναι πολύ επίμονη, πολύ ρηματική, καθότι οχληρά φιλοσοφική, αντί να είναι κεραυνοβόλα και απέρριτη. Η ειρωνεία δεν συγκροτείται, ούτε ανάγεται σε σύστημα, όπως έκαναν στη ρομαντική εποχή. Η ειρωνεία είναι ζωντανή μόνο όταν παραιτούμαστε από κάθε δικαίωσή της.

*Και η ψευδαίσθηση τι είναι;*

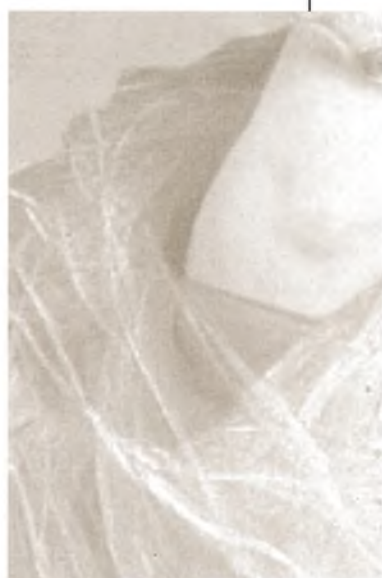
Σκέφτομαι τον Ραμάνα Μαχάρσι, τον μεγαλύτερο ίσως των τελευταίων σοφών της Ινδίας. Όταν κάποτε τον ρώτησαν τι είναι ψευδαίσθηση, τι είναι μάγια, απάντησε: «Μάγια είναι να κοιτάς τον πάγο, δίχως να σκέφτεσαι ότι είναι νερό». Ο δέσμιος της ψευδαίσθησης βλέπει πράγματι μόνο πάγο, κι όταν τελικά αντιληφθεί ότι δεν πρόκειται παρά για σκέτο νερό, απογοητεύεται. Άραγε αγνοούσε η Σίσσυ το φόβο τού να βλέπεις καθαρά; Σίγουρα όχι. Μιλάει για την «εσωτερική μασκαράτα» στην οποία καταναγκάζεται, ή για «τη γαϊδουροκεφαλή των ψευδαισθήσεών μας», που πρέπει να τη θωπεύουμε, να τη θωπεύουμε διαρκώς. Επιζητά την ψευδαίσθηση, όπως όλοι όσοι δεν αυτοκτονούν, παρόλο που έχουν συνειδητοποιή-



*Κάθε λέξη που προφέρω έχει μια πρόσκαιρη σημασία αλλά συνάμα και μια βαθύτερη έννοια σαν μια προοπτική πίσω της.*

Κ. ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ  
(Φύλλα ημερολογίου)





*Ο απαισιόδοξος  
πρέπει  
καθημερινά  
να επινοεί  
κι άλλους ρόλους  
για να υπάρχει:  
είναι ένα θύμα  
του «νοήματος»  
της ζωής.*

E.M. ΣΙΟΡΑΝ

σει το μάταιο της ζωής, αυτής της «ασθενειας», όπως την αποκαλεί.

*Η Σίσσυ, όπως και ο Χάινε, έτρεφε μεγάλη αδυναμία στον Αχιλλέα. Μπορείτε να μας εξηγήσετε λίγο αυτή τη συγγένεια;*

Εάν θαύμαζε τόσο τον Αχιλλέα είναι επειδή και εκείνος, όπως λέει και η ίδια, έδινε μεγαλύτερη σημασία και αξία στη θλίψη παρά στη ζωή. Ζούσε μόνο για τα όνειρά του, και το μόνο ιερό γι' αυτόν ήταν η βούλησή του. Αυτή η μορφή εγωκεντρισμού δεν μπορούσε παρά να γοητεύει μια γυναίκα υπερήφανη, μια μοναχική, που κατέφυγε στο απαρηγόρητο, όπως δείχνει και αυτή η φράση της, ή μάλλον αυτή η εξομολόγησή της: «Τα αληθινά δάκρυα δεν μπορεί να τα κλάψει κανείς, κι εκείνα που κλαίει χύνονται όλα του κάκου».

*Η Σίσσυ θεωρούσε τον έρωτα ως κάτι που δεν πρέπει κανείς να το παίρνει στα σοβαρά. Ήταν ικανή να φέρεται πολύ ψυχρά ακόμα και στα παιδιά της, με εξαίρεση τη Μαρία-Βαλέρια. Πώς εξηγείτε, τότε, ότι πήρε τόσο σοβαρά την υπόθεση Πάχερ, αυτό το ειδύλλιο, που την απασχόλησε σε σημείο να γράφει μεγάλα ερωτικά ποιήματα γι' αυτή την αγάπη; Ή ήταν φαντασιώσεις μιας στερημένης γυναίκας;*

Πιστεύω ότι ήταν ανίκανη να νιώσει αυθεντικό πάθος. Επειδή το πάθος συνδέεται σχεδόν αξεδιάλυτα με την ψευδαίσθηση. Ίσως να ερωτεύτηκε για να παίξει. Με το πέρασμα των ετών, οι σχέσεις της με τους άλλους γίνονταν όλο και πιο δύσκολες. Αναζητούσε αλλού τους ομοίους της... αποκαλούσε τον ωκεανό «πνευματικό» της, και ένα δέντρο στο Γκαϊντολλο «εμπιστό» της, «καλύτερο φίλο» της, «δικό της» όπως έλεγε, «που ξέρει τα όσα έχω μέσα μου και ό,τι μου συμβαίνει στ' αναμεταξύ που είμαστε ο ένας μακριά απ' τον άλλον». Για να προσθέσει: «Και ποτέ του δεν θα πει σε κανέναν τίποτα». Πολλές πλευρές της θυμίζουν τον Βασιλιά Ληρ. Απεχθανόταν τους ανθρώπους, με εξαίρεση τον απλό λαό, τους ψαράδες, τους χωρικούς και τους τρελούς του χωριού. Βρισκόνταν στο στοιχείο της μόνο στους μοναχικούς μηρυκασμούς της. Μου θυμίζει τη μορφή μιας σαραντάρας Φιλανδέζας, πάντα μαυροντυμένης, με την οποία κουβέντιαζα συχνά στα νιάτα μου, στο πάρκο του ασύλου φρενοβλαβών της πόλης Σίμπιτσε της Τρανσυλβανίας. Μιλούσαμε γερμανικά, επειδή εκείνη δεν γνώριζε ούτε ρουμανικά ούτε γαλλικά. Συνήθιζε να περπατά μόνη σε μιαν απόμακρη αλέα. Εκεί κάποτε τη ρώτησα: «Μα τι κάνετε

εδώ όλη μέρα;» Και εκείνη: «Ich Hamletisiere» (Αμλετίζω). Απάντηση που θα μπρούσε να δώσει και η Σίσσυ.

*Το πεπρωμένο είναι κι αυτό ένα από τα μεγάλα θέματα της Σίσσους, δεν συμφωνείτε;*

Έλεγε, σε κάθε ευκαιρία, ότι αναζητούσε το πεπρωμένο της. Ερμήνευε τα πάντα μέσα απ' αυτήν την προοπτική. Όταν στη διάρκεια μιας κρουαζιέρας αντιλαμβάνεται ότι ένας μαύρος γλάρος ακολουθεί επί οκτώ μέρες το πλοίο, αμέσως το εκλαμβάνει σαν προειδοποίηση, σαν σημάδι. Η ιδέα της ειμαρμένης, τόσο καταφρονημένης στη Δύση, κατέχει πάντα τιμητική και καίρια θέση στη νοτιοανατολική Ευρώπη. Η Σίσσυ μιλάει μερικές φορές για το ριζικό σαν χωρική των Βαλκανίων! Τη μοιρολατρεία που διακρίνει αυτή τη γωνιά του κόσμου την ξαναβρίσκουμε όταν προλέγει για τον εαυτό της ότι θα έχει τέλος τραγικό, προσθέτοντας ότι κανείς δεν ευθύνεται, ότι η τύχη της είναι προδιαγραμμένη.... Γι' αυτό και ισχυρίζεται ότι τίποτα και κανείς δεν θα μπρούσε να την επηρεάσει, επειδή εμπιστεύεται απόλυτα την εσωτερική της φωνή. Γι' αυτό και περιφρονεί την πολιτική, στην οποία δεν βλέπει παρά μόνο εξαπάτηση. Διαισθάνθηκε πολύ νωρίς την κατάρρευση της Ευρώπης. Κι επειδή τη θεωρούσε σχεδόν βέβαιη, γι' αυτό και δεν την απασχόλησε ποτέ. Όσο προαισθανόταν τον πραγματικό κίνδυνο, άλλο τόσο της διέφευγε το πολιτικό τοπίο στις λεπτομέρειές του. Μαγεύτηκε, και την καταλαβαίνουμε, από καθετί μαγευτικό που διαθέτει ο ουγγρικός λαός.

*Η κυρία Χάμαν πιστεύει ότι την αγάπη της Σίσσους για την Ουγγαρία την καθόρισε καταρχήν το μίσος της για τη Βιέννη και την πεθερά της.*

Ως ένα βαθμό οπωσδήποτε, το καθαυτό κίνητρο ωστόσο ήταν η άκρα γοητεία που ασκούσε πάνω της αυτός ο τόσο πρωτότυπος, τόσο πολύπλοκος λαός, ο εξόριστος μες στη μέση της Ευρώπης και παραδομένος σε μιαν άγρια νοσταλγία. Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να πει ότι κάθε σπαραγμός είναι λίγο πολύ ουγγρικός.

*Η μορφή της Ελισάβετ επανέρχεται σήμερα στην επικαιρότητα. Για ποιο λόγο άραγε;*


Η κατάρρευση της Αυστρίας, το είπαν και το ξαναείπαν, προανήγγειλε την κατάρρευση της Δύσης. Μίλησαν μάλιστα για μια γενική



*Εάν έστω  
και μια φορά  
ήσουν  
δίχως κίνητρο,  
θλιμμένος,  
τότε ήσουν  
όλη σου τη ζωή  
δίχως  
να το ξέρεις.*

E.M. ΣΙΟΠΑΝ





**Ο κόσμος  
είναι κωμωδία  
για όσους  
σκέφτονται,  
τραγωδία  
για όσους  
αισθάνονται.**

HORACE WALPOLE

δοκιμή... Ότι πρόκειται να μας συμβεί, η επόμενη πράξη της ιστορικής τραγωδίας της Ευρώπης, διαδραματίστηκε ήδη στη Βιέννη, σύμβολο έκτοτε της κατάρρευσης. Δίχως αυτό το μεγαλειώδες φόντο, η Σίσσυ θα ήταν απλώς ένα ανέλπιστο θέμα για βιογράφους ή μια θεά των ναυαγημένων. Η τσαρική Ρωσία δεν είχε την τύχη να διαθέτει μια ανάλογη φιγούρα, μια και η τελευταία τσαρίνα ήταν μια αξιοθρήνητη και γκροτέσκα ψυχοπαθής. Στην ιστορία, μόνο οι περίοδοι κατάπτωσης είναι συναρπαστικές, επειδή σ' αυτές ακριβώς τις εποχές τίθενται ερωτήματα για την ύπαρξη και την ιστορία ως ιστορία. Όλα ανάγονται στο τραγικό, κάθε γεγονός παίρνει μια καινούρια διάσταση. Οι εμμονές, οι ιδιοτροπίες και οι εκκεντρικότητες της Σίσσυς δεν θα μπορούσαν ν' αποκτήσουν ένα επιπλέον νόημα, παρά μόνο σε μια εποχή που θα κορυφωνόταν σε μια καταστροφή-πρότυπο. Γι' αυτό και η μορφή της Αυτοκράτειρας είναι τόσο σημαίνουσα, γι' αυτό και την κατανοούμε περισσότερο απ' ό,τι οι σύγχρονοί της.

Συνέντευξη του E. M. Cioran στη Verena um der Heyden-Ryuch  
στον κατάλογο της έκθεσης «Βιέννη, η εύθυμη αποκάλυψη»,  
εκδ. Centre Pompidou, 1986  
(Μετ. Μάγια Λυμπεροπούλου).

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ

# η ΒΥΛΙΑ ΠΕΦΤΕΙ



Φωτογραφικό υλικό από τις πρόβες της παράστασης



ΝΟΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ • ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ



ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ • ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΖΑΚΗΣ



ΓΙΑΝΝΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ • ΝΟΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ



ΝΟΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ • ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΔΙΜΗΣ



ΣΟΦΙΑ ΜΠΑΡΜΠΑ • ΝΤΟΡΑ ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΥ • ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ



ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΜΠΡΗ • ΒΙΚΥ ΚΑΜΠΟΥΡΗ



ΛΑΕΡΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ • ΚΩΣΤΑΣ ΦΑΛΕΛΑΚΗΣ • ΜΕΛΕΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ • ΕΚΤΩΡ ΚΑΛΟΥΔΗΣ



ΝΟΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ • ΓΙΑΝΝΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ



ΜΠΕΤΥ ΝΙΚΟΛΕΣΗ • ΕΚΤΩΡ ΚΑΛΟΥΔΗΣ • ΑΛΕΞΙΑ ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΥ



ΚΩΣΤΑΣ ΦΑΛΕΛΑΚΗΣ • ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ



ΓΙΑΝΝΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ • ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΣΙΔΙΜΗΣ



ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ • ΝΑΤΑΛΙΑ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑ



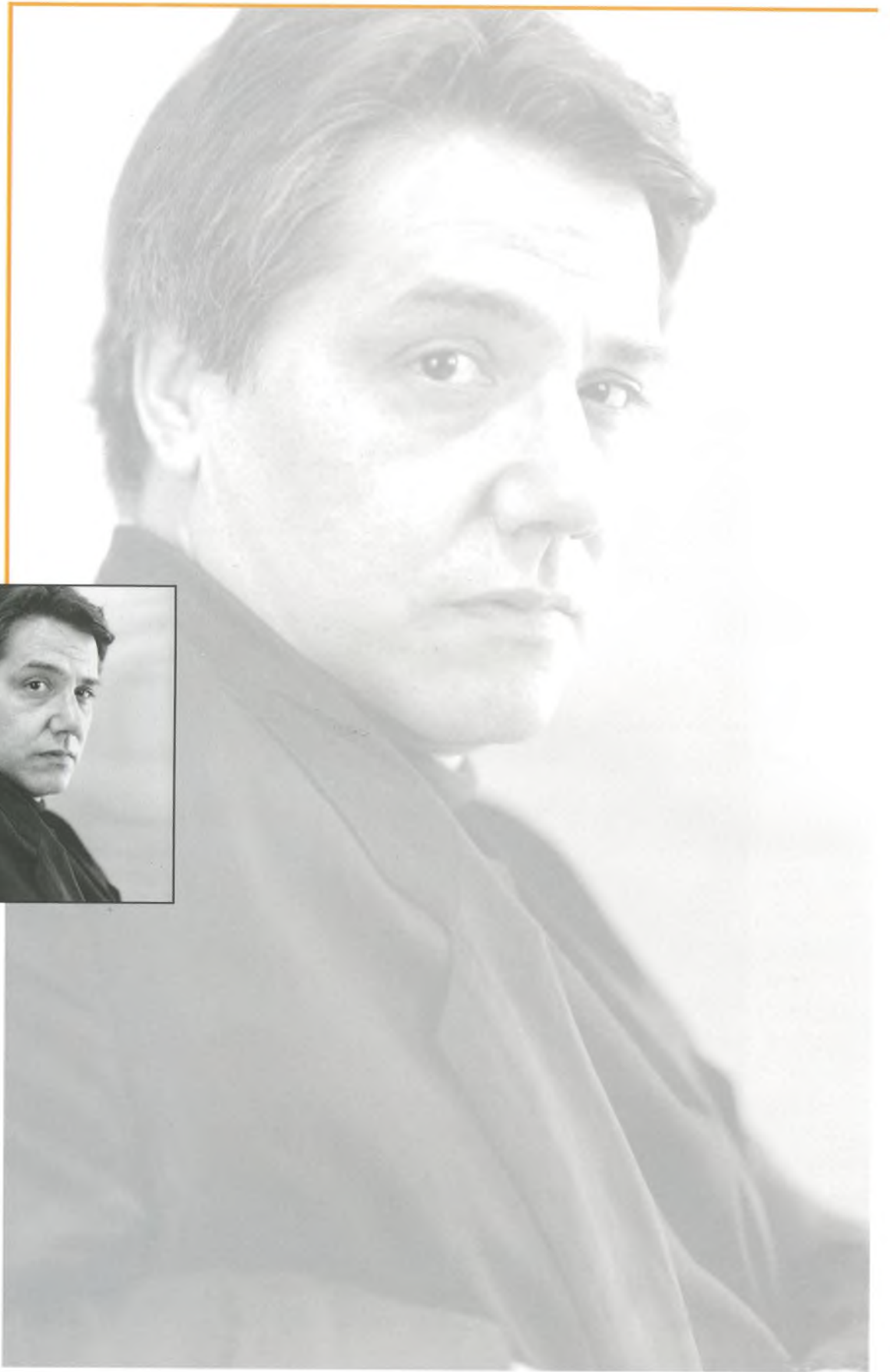
ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΟΖΑΚΗΣ • ΣΟΦΙΑ ΜΠΑΡΜΠΑ



ΜΙΡΤΥ ΝΙΚΟΛΕΣΗ • ΝΟΝΗ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ



ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ



## ΤΑ ΚΑΤΑΜΑΤΩΜΕΝΑ ΓΟΝΑΤΑ

Γεννήθηκε στην Αθήνα, στις 23 Σεπτεμβρίου 1944. Μεγάλωσε στη γειτονιά του Φιλοπάππου, σε ένα σπίτι στους πρόποδες του ομώνυμου λόφου. Από τη βεράντα του σπιτιού του φαινόταν η θάλασσα του Σαρωνικού και η Αίγινα, ενώ τις λαμπερές ημέρες του χειμώνα φαινόταν και τα βουνά της Αργολίδας.

Από τις αλάνες κάποιων παλαιών νταμαριών, όπου με τα παιδιά της γειτονιάς επιδιόταν μετά μανίας στο ποδόσφαιρο, φαινόταν η κορυφή του αετώματος του Παρθενώνα.

Ημέρες ποδοσφαίρου και κακοί βαθμοί στο σχολείο! Ποδόσφαιρο μέχρι τελικής εξαντλήσεως, μέχρι να πέσει η νύχτα. Γόνατα καταματωμένα από τις στραβοκλωτσιές κι από το χαλίκι. Μια χιλιομπαλωμένη μπάλα από τον τσαγκάρη της γειτονιάς. Έρανος για να αγοραστεί καινούργια μπάλα.

## Ο ΘΕΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ

Ξαφνικός θάνατος του πατέρα του στην ηλικία των 57 ετών, στις 27 Μαρτίου 1958. Αντιμετώπισε το γεγονός ψύχραιμα, χωρίς δάκρυα.

Αγαπημένος θείος, ο αποκαλούμενος θείος Δημητράκης, ιατρός ακτινολόγος και αδελφός του πατέρα του, ο οποίος τα επόμενα χρόνια συμπαραστάθηκε έμπρακτα στην πενθούσα και πτωχή οικογένεια: για λόγους ψυχολογίας, όπως εκείνος την εννοούσε, απέτρεψε την παρουσία του στην κηδεία όπως και του 12χρονου αδερφού του, Γιώργου. Έτσι δεν έλαβε μέρος στη τελετή της κηδείας, την οποία όμως επανειλημμένως βίωνε ενυπνιακώς και διαρκώς πολύ πριν από το θάνατο του πατέρα του.

## Ο ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΪΚΟΣ ΜΙΛΑΕΙ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΝΔΡΕΑ ΣΤΑΪΚΟ ΣΕ ΠΡΩΤΟ ΚΑΙ ΕΝΙΟΤΕ ΤΡΙΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ



Η κηδεία εκείνη, της οποίας στερήθηκε την πλοκή, το περιεχόμενο και το ύφος, επανερχόταν διαρκώς, πάντα ενυπνιακώς και ολοένα θεατρικότερη μέχρι και στην ηλικία της ωριμότητας.

Ίσως αυτή τη στέρηση, τη στέρηση της κηδείας του πατέρα του, ανεπλήρωνε όταν έκτοτε απολάμβανε μεθυστικώς τις ξένες κηδείες. Δεν έχανε κηδεία για κηδεία. Του άρεσαν τα λόγια, τα λόγια της νεκρώσιμης ακολουθίας τα αναμειγμένα με τους συγκρατημένους λυγμούς. Του άρεσαν επίσης οι μετά την ταφή συγκεντρώσεις στα κυλικεία των νεκροταφείων. Του άρεσαν το κονιάκ, ο καφές και το παξιμάδι και περισσότερο ακόμη τα αστεία και τα συγκρατημένα γέλια των φίλων και συγγενών που ενθουμούντο ωραιοποιημένα κάποιες καλές στιγμές της ζωής του αποδημήσαντος. Του άρεσε επίσης πάρα πολύ το τέλος της συνεύρεσης, όταν οι παριστάμενοι, με απότομη αλλαγή των εκφράσεών τους, περνούσαν μπροστά από τους κοντινούς συγγενείς και έλεγαν συλλυπητήρια. Αργότερα, όταν μετά τις θεατρικές παραστάσεις πήγαινε στα καμαρίνια των φίλων του ηθοποιών, αναγνώρισε μια ομοιότητα ανάμεσα στα συλλυπητήρια και τα συγχαρητήρια που δέχονταν οι ηθοποιοί από τους θεατές.

Αχ, τι ωραίες που είναι οι κηδείες!

## Η κ. ΠΕΡΙΣΟΡΑΤΗ

Δύο ημέρες μετά το θάνατο του πατέρα του επιστρέφει στο σχολείο (ΣΤ' Γυμνάσιο Αρρένων, στην οδό Φαλήρου στο Κουκάκι). Εκεί η συγκινημένη και συγκινητική καθηγήτρια των γαλλικών κ. Περισοράτη, αντιπαθής έως εκείνη τη στιγμή, δημοσίως, σπαταλά τη μισή ώρα του μαθήματος σε έναν αφελή αλλά αυ-

θόρμητο και ειλικρινή επιτάφιο λόγο, αφιερωμένο στον πατέρα του.

Παρασυρόταν από έναν περιεργό και αρρωστημένο οίστρο εγκωμιάζοντας κάποιον που δεν είχε γνωρίσει ποτέ. Ο άγνωστος για εκείνην πατέρας του αναδεικνυόταν τουλάχιστον σε έναν Κολοκοτρώνη της καθημερινότητας. Η κ. Περισοράτη μέσω του δικού της πατέρα ή εγκωμίαζε τον δικό του πατέρα ή της εδίδετο η ευκαιρία να παίξει τον γυμνασιάρχη που εκφωνούσε πάντα τους πανηγυρικούς της 25ης Μαρτίου, γνωρίζοντας τους ήρωες του 1821 τόσο όσο και η κ. Περισοράτη τον πατέρα του. Πάντως η κατάσταση ήταν άκρως θεατρική. Μετά βίας συγκρατούσε τα δάκρυά της και κατόρθωσε να μεταδώσει τη συγκίνηση και τα δάκρυα σε όλη την τάξη. Χάρη στην υποκριτική της, μαζί με τους άλλους έκλαιφε και εκείνος για τον ίδιο του τον πατέρα.

#### ΣΤ' ΓΥΜΝΑΣΙΟ ΑΡΡΕΝΩΝ

Γιάννης Σιδέρης. Καθηγητής μου στα νέα ελληνικά. Διέγινε πρώτος κάποια ψήγματα θεατρικού ταλέντου (έτσι αποκαλούσε το ταλέντο). Αφαιρετικότητα πράτων, με ενθάρρυνε να μετατρέπω την έκθεση ιδεών σε θεατρικά μονόπρακτα (όχι στους επίσημους διαγωνισμούς, εννοείται), λέγοντάς μου να μην περιγράφω ποτέ και να εκφράζομαι πάντοτε με διαλόγους ή μονολόγους. Και κάθε φορά στην τάξη με σήκωνε στην έδρα, όπου διάβαζα προς αγαλλίασιν του καθηγητή και προς έκπληξιν των συμμαθητών μου, που άκουγαν κάτι που μόνο έκθεση δεν ήταν. Ήταν τα πρώτα μου μονόπρακτα. Οι πρώτες μου παραστάσεις.

1963. Στρατιωτική θητεία στην Κόρινθο, Τρίπολη, Πάτρα και τις Βαρβάρες Βεροίας.



Ο Αδρέας Στάικος με τον Γιάννη Κόκκο. Μιλάνο, 1986

1964. Φιλοσοφική Σχολή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

1967-1981. Δικτατορία των συνταγματαρχών. Εγκατάσταση στη Γαλλία. Πολιτικό άσυλο. Conservatoire National d'Art Dramatique. *Δαίδαλος*. *Κλυταιμνήστρα*;

1974. Πτώση της στρατιωτικής δικτατορίας. Αμνήστευση. Συνέχεια της παραμονής του στο Παρίσι μέχρι και το 1981.

#### ΜΑΗΣ ΤΟΥ '68

Στο Παρίσι, εκείνη τη νύχτα της 10ης προς την 11η Μαΐου 1968, στις κεντρικές οδούς του 5ου διαμερίσματος Gay Lussac και Claude Bernard, είχε στηθεί η υπερμεγέθης σκηνή όπου έλαβε χώρα η ωραιότερη παράσταση του Μαΐου 1968, η ωραιότερη παράσταση απάντων των Μαΐων. [...]

Κατελύετο πάσης φύσεως και εξουσίας τάξης. Η κόλαση της άνοιξης. Η κόλαση της νεότητας. Η κόλαση της ελευθερίας. Η άνοιξη, η νεότης και η ελευθερία κράτησαν μία νύχτα, κράτησαν όσο κρατά μια μεγάλη παράσταση. Την αυγή, τα ερείπια της άνοιξης και τα ερείπια της νεότητας και τα ερείπια της ελευθερίας αποτελούσαν το θέαμα των δρόμων.

Οι χιλιάδες ηθοποιοί αυτής της μοναδικής παράστασης, της παράστασης που αναπαρέστησε την επανάσταση σε όλο της το μεγαλείο, με πόνο ψυχής και μια πικρή γεύση στα χείλη, αποχώρησαν από την ερειπωμένη σκηνή, και ο καθένας ξαναβρήκε τον δικό του, ιδιωτικό και κοινωνικό ρόλο.

Η επανάσταση είχε παιχτεί τελειότερα παρά ποτέ.

(Από *Τα Νέα*: «Πώς παίχτηκε η επανάσταση» 7/5/1998)

Η νεανική ορμή και επιπολαιότητα, το πνεύμα αμφισβήτησης καθώς και η ανάγκη επιβεβαίωσης με εξώθησαν κατά την πρώτη συνάντησή μου με τον Αντουάν Βιτέζ, στο σπίτι του φίλου Γιάννη Κόκκου, στο Παρίσι (1970), και με αφορμή την τελευταία σκηνοθεσία του, να αποδειχθώ αγενής, αγενέστατος.

Στο τέλος της βραδιάς ο Βιτέζ, ήρεμα και αρχοντικά, μου είπε ευχαριστώ, ένα ευχαριστώ που αδυνατούσα να ερμηνεύσω.

Έλαβα την απάντηση λίγο καιρό αργότερα, όταν τον παρακολουθούσα να διδάσκει στην Εθνική Σχολή Δραματικής Τέχνης, το γνωστό Conservatoire. Διαπίστωσα με έκπληξη ότι ο Βιτέζ με είχε αντιμετωπίσει ακριβώς όπως αντιμετώπιζε τους μαθητές του και τους ηθοποιούς του, όπως διαπίστωσα αργότερα παρακολουθώντας τις πρόβες του. Εξορύσσει τον θεατρικό χρυσό τους, τον οικειοποιείται. Πρόκειται περί κλοπής, μιας παράδοξης κλοπής. «Κλέβοντας» τους ηθοποιούς του, καρπώνεται και όσα ο ίδιος τους είχε δανείσει ή προσφέρει. Είναι ο τόκος, ο πολύ υψηλός τόκος που του επιστρέφεται. Και στο τέλος έλεγε στον μαθητή ή στον ηθοποιό ένα μεγάλο ευχαριστώ, όπως είπε και σε μένα κατά την πρώτη μας συνάντηση.

(Απόσπασμα από προσωπικές και αδημοσίευτες σημειώσεις της εποχής)

#### ΔΑΙΔΑΛΟΣ, 1971

Γράφεται στα γαλλικά, με τον τίτλο *Dédale*. Μεταφράζεται από τον ίδιο τον συγγραφέα. Πρωτοπαρουσιάζεται 20 χρόνια μετά, από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας (7/7/1991). Σκηνοθεσία: Μάγια Λυμπεροπούλου.

Ακολουθεί η παράσταση του ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας, (3/3/1996). Σκηνοθεσία: Σταύρος Τσακίρης.



Δαίδαλος, 1991 (ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας)  
Άρης Λεμπεσόπουλος, Χριστίνα Αλεξανιάνα



Κλυταμνήστα; 1987 (Αθήναιον)  
Όλια Λαζαρίδου, Αλεξ. Σακελλαροπούλου



Γιάννη Τσαρούχη: Ζωγραφική μακέτα για την Κλυταμνήστα;

#### ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑ; 1974

Το έργο γράφεται στα γαλλικά κατά τη διάρκεια της μαθητείας του συγγραφέα στο Conservatoire National d'Art Dramatique στο Παρίσι, και φέρει τον τίτλο «Clytemnestre peut-être». Μεταφράζεται στα ελληνικά από τον ίδιο τον συγγραφέα με τον τίτλο «Κλυταμνήστρα;»

Πρωτοπαρουσιάζεται από την Καλλιτεχνική Εταιρεία Αθηνών στις 4/4/1978. Σκηνοθεσία: Α. Ντούμας.

Ακολουθεί η παράσταση στα γαλλικά στο Théâtre du Ranelagh στο Παρίσι (2/2/1981). Σκηνοθεσία: Annick Astier.

Ακολουθεί η παράσταση του Θεατρικού Οργανισμού Εποχή, Θέατρο Αθήναιον (9/4/1987). Η παράσταση αυτή καθιστά το έργο ευρύτερα γνωστό και εκπροσωπεί την Ελλάδα στο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Θεάτρου «Βαλίτσα» στη Σόφια της Βουλγαρίας τον Οκτώβριο του 1987. Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου.

Ακολουθεί η παράσταση του Θιάσου Σελάνα, Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου (3/3/1991). Σκηνοθεσία: Θωδ Εσπίριτου.

Η παράσταση παρουσιάζεται στα φεστιβάλ της Νιор στη Γαλλία (1991) και της Μπολόνιας στην Ιταλία (1991).

#### ΜΑΡΙΒΩ

Κατά τη διάρκεια νυχτών αυπνίας, όταν επίμονον άρωμα γαλλικής αναμνήσεως ή επίμονος ανάμνηση γαλλικού αρώματος διολισθαίνει στο ημίφως του δωματίου μου, ενδίδω στη λαγνεία των ελληνογαλλικών μου.

Από τη σχέση των δύο γλωσσών, μυστική, νυχτερινή, αμαρτωλή, προήλθε η πρώτη μου μετάφραση –ελληνοποίηση– γαλλικού έργου. Και ήταν ο Θορίαμβος του Έρωτα, ένα έργο του Μαριβώ.

## ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Στο τέλος κάθε μετάφρασης, είχα πάντοτε την αίσθηση ότι είχα κοιμηθεί με μια Γαλλίδα και ξυπνούσα με μια Ελληνίδα που την επιθυμούσα ωραιότερη της Γαλλίδας προκατόχου της.

## ΚΑΡΑΚΟΡΟΥΜ, 1989

Το έργο γεννιέται και ολοκληρώνεται από τη διαλεκτική σχέση του συγγραφέα με τους ηθοποιούς.

Πρωτοπαρουσιάζεται από το ΔΗΠΕΘΕ Καλαμάτας (24/3/1989). Σκηνοθεσία - Σκηνικά - Κοστούμια: Ανδρέας Στάικος.

Ακολουθεί η παράσταση του Θιάσου Νέες Μορφές, Θεσσαλονίκη (27/2/1999). Σκηνοθεσία: Γιάννης Παρασκευόπουλος.

## 1843, 1990

Το έργο γράφεται κατά τη διάρκεια των δοκιμών, έπειτα από συζητήσεις, παιχνίδια και αυτοσχεδιασμούς.

Πρωτοπαρουσιάζεται από το «Αττικό Θέατρο», Θέατρο 3ης Σεπτεμβρίου (23/11/1990). Σκηνοθεσία: Ανδρέας Στάικος. Ακολουθεί η παράσταση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (17/3/1995). Σκηνοθεσία: Γιάννης Ρήγας.

## ΤΟ ΜΙΚΡΟ ΔΑΧΤΥΛΑΚΙ ΤΗΣ ΟΛΥΜΠΙΑΔΟΣ, 1992

Το έργο γράφεται κατά τη διάρκεια των δοκιμών. Πρωτοπαρουσιάζεται από το «Αττικό Θέατρο» (17/2/1992) στο Θέατρο Κολεγίου Αθηνών και επαναλαμβάνεται στο Θέατρο Εξαρχείων, στο Θέατρο Αναργυρείου Σχολής Σπετσών και στο Φεστιβάλ «Ηράκλειο - Καλοκαίρι '92» στο Ηράκλειο Κρήτης. Σκηνοθεσία: Ανδρέας Στάικος.

## ΦΤΕΡΑ ΣΤΟΥΘΟΚΑΜΗΛΟΥ, 1994

Το έργο γράφεται επίσης κατά τη διάρ-



Ο θρίαμβος του έρωτα  
Ελισάβετ Κωνσταντινίδου  
Εύα Βλαχάκου



Καρακορούμ, 1989  
Κατερίνα Γιαμαλή  
Αλέξανδρος Κολιόπουλος  
Εύα Βλαχάκου



Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος,  
1992  
Εύα Βλαχάκου  
Τάσος Λιανός

κεια των δοκιμών και πρωτοπαρουσιάζεται από τη Θεατρική Εταιρεία Πράξη στις 3/3/1994. Σκηνοθεσία: Ανδρέας Στάικος.

## ΤΟ ΜΗΛΟΝ ΤΗΣ ΜΗΛΟΥ, 1996

Γράφεται, ως συνήθως, κατά τη διάρκεια των τρίμηνων βασιανιστικών όσο και απολαυστικών δοκιμών. Παρουσιάζεται από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (21/3/1996) στο Θέατρο του Μύλου. Σκηνοθεσία: Ανδρέας Στάικος.

## ΠΕΡΙ ΜΑΓΕΙΡΙΚΗΣ

Το στρώσιμο του κυριακάτικου τραπέζι-ού, η τοποθέτηση των συνδαιτυμόνων γύρω από το τραπέζι, το σερβίρισμα, ο ήχος των πιρουινιών πάνω στην πορσελάνη, ο ήχος των αλληλοσυγκρουόμενων ποτηριών, οι απλοϊκές προτάσεις και οι κουβέντες της «τάβλας» συνθέταν μία από τις πρώτες θεατρικές αισθήσεις μου. Η ίδια θεατρική αίσθηση κυριαρχούσε στις συννοικιακές ταβέρνες, όπου, του οίνου βοηθώντας, μαγειρεύονταν από τη συντροφιά μας πράματα και θάματα, λόγια και βλέμματα. Μετά βρέθηκα στη Γαλλία, με πολλές γευστικές αναμνήσεις και ακόμα πιο πολλές απαιτήσεις. Η απαιτητικότητα αυτή, σε συνδυασμό με την πενία, με υποχρέωσαν να ζωντανέψω ξανά και να σκηνοθετήσω τις γευστικές μνήμες. Επιδόθηκα με ζήλο στη σχέση του μαγειρέματος, όχι της μαγειρικής. Η τέχνη του μαγειρέματος εμπεριέχει τη μαγειρική, αλλά την υπερβαίνει. Είναι η τέχνη της ψευδαίσθησης, η τέχνη της μεταμφίεσης. Το τραπέζι είναι η σκηνή. Το σερβίτσιο είναι το σκηνικό και οι συνδαιτυμόνες είναι οι ηθοποιοί που παίζουν στην παράσταση του δείπνου και την οδηγούν στο αναπόφευκτο τέλος της. Περιττό να προσθέσω πως η κουζίνα είναι το παρασκήνιο.

Αντί, τεύχος 659, 24/4/1998  
Συνέντευξη στην Όλγα Σελλά



Φτερά στρουθοκαμήλου, 1994  
Σοφοκλής Πέππας  
Μπέτο Αρβανίτη



1843 (επανάληψη), 1994-1995  
Μάνια Παπαδημητρίου  
Ελένη Κοκκίδου, Σάκης Πετκίδης  
Θανάσης Κεραμίδης



Το μήλον της Μήλου, 1996  
Εύα Βλαχάκου, Μαρίνα Ευγενικού  
Πουλχερία Φράνη

## Ανθολόγιο κριτικών

Ο Ανδρέας Στάικος εισήγαγε στο ελληνικό θέατρο ένα κομψό ύφος και μια θεματική άγνωστη μέχρι τώρα. Με τον οίστρο ενός Μαριβώ, αλλά χωρίς να αποποιείται το ελληνικό πνεύμα του, ο Στάικος θεατροποιεί την ιστορία και οδηγεί το θέατρο στην ευφροσύνη της συνειδητής ψευδαισθήσης.

Κώστας Γεωργουσόπουλος  
Δελτίο του Κέντρου Λογοτεχνικής Μετάφρασης  
Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, τεύχος Ιουνίου 1993  
(Μετάφραση από το γαλλικό κείμενο)

Ο Στάικος, εκθαμβωτικός «γλωσσολάγνος», παίζει, αφινιδιάζει, χύνει βιτριόλι αραιωμένο με αρώματα Μαριβώ, ανατρέπει, αναδεικνύοντας, μέσα από καταστάσεις σχεδόν «αφελείς», το ρεαλισμό σε σφαίρες ποιητικές.

Γ. Σαρηγιάννης, Τα Νέα, 26/3/1992

Ο Ανδρέας Στάικος είναι ένας εμπνευσμένος σύγχρονος θεατρικός ερευνητής και στοχαστής που αναμοχλεύει τα υπάρχοντα θεατρικά στερεότυπα και με το προσωπικό του στίγμα προσδιορίζει τη θεατρική έκφραση και το λόγο στην εποχή μας. Κι αυτή η αναζήτηση είναι καρπός της πολυσήμαντης παιδείας του Ανδρέα Στάικου, που αποκτήθηκε και βιώθηκε όχι σε υψηλού επιπέδου ακαδημαϊκές σχολές, αλλά με τη συνεχή επαφή των ανθρώπων, των βιβλίων και των καλλιτεχνικών ρευμάτων που κυριάρχησαν στη γαλλική πρωτεύουσα στη δεκαετία του '60 και του '70.

Ελ. Γαλάνη, Καθημερινή, 26/2/1989

Από το πρώτο εγχείρημά του, την υπέροχη *Κλυταιμνήστρα*; (1975), μέχρι και το τελευταίο, *Φτερά στρουθοκαμήλου* (1994), τον παρακολουθούμε να παίζει το παιχνίδι του μεταμοντέρνου λαθρεμπορίου, ένα συνεχές κρυφτούλι με την παράδοση και τους μέντορές του (Ελληνες και Γάλλους).

Σάββας Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά* 1985-95

Το κείμενο του Ανδρέα Στάικου αρθρώνεται με άξονα ένα συνεχές γλίστρημα των σημασιών. Και επιβάλλει μια ποίηση που οδηγός της είναι η έκπτωση και παρέκκλιση των νοημάτων στο διηνεκές. Από τον τραγικό λόγο στην καθομιλουμένη γλώσσα κι από το μύθο στην απομυθοποιητική πεζότητα του βίου, από τη μια Ηλέκτρα στην άλλη κι από *Κλυταιμνήστρα* σε *Κλυταιμνήστρα*, από μεταμφίσηση σε ξεμασκάρεμα κι από στιχομυθία σε κουβεντολόι, πορεύονται οι θεατρίνες κουβαλώντας, άγνωστο πού, όλα τους τα υπάρχοντα, μνήμες, βιώματα, κοστούμια και αξεσουάρ στο εμβληματικό μπαούλο του ατελεύτητου θεατρικού οδοιπορικού.

Ελένη Βαροπούλου, «Σπάνια μινιατούρα»  
Το Βήμα, 26/4/1987

Ο Ανδρέας Στάικος σαγηνεύεται από τη γεωμετρία των διαπροσωπικών σχέσεων, των προσωπείων και των ρόλων, καθώς ανήκει στους ανθρώπους που αμφιβάλλουν για την ύπαρξη αυστηρών διαχωριστικών ορίων ανάμεσα στο θέατρο και στη ζωή. [...]

Γραμμένο με σίγουρη αίσθηση μορφής και με λιτή κομ-

φύση έκφρασης, το έργο του κερδίζει αναμφισβήτητο ενδιαφέρον του θεατή.

Θόδωρος Κρητικός  
*Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 13/1/1991

Ο Στάικος δείχνει να είναι μελαγχολικός γνώστης της ιστορίας των μορφών· τις εκθέτει λοιπόν και τις πυροδοτεί στο επόμενο λεπτό. Τα πρόσωπά του μιλούν μια γλώσσα που ξεκινάει από την εξεζητημένη ακρίβεια του λογιολογισμού και καταλήγει στην υπονομευτική ακυρολεξία του Μποστ, περνώντας μέσα από το λογοπαίγνιο, τη μεταφορά, την παρήχηση και το κάθε είδους φραστικό σχήμα. [...]

Ολόκληρο το κείμενο είναι μια συνεχής θέση και άρση, μια αυτοακύρωση, μια αιλουροειδής κίνηση του νου και της αίσθησης.

Γιάννης Βαρβέρης  
«Σκηνοθεσία της συγγραφής», *Καθημερινή*, 26/4/1991

Το *Μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος* είναι ένα συγγραφικό επίτευγμα, ένα εύφορο έργο, απολαυστικό. Γιατί ο Στάικος δεν φιλοσοφεί, δεν αναλύει. Συνθέτει γνήσιες θεατρικές καταστάσεις, γοητευτικές και σαγηνευτικές. Το έργο του είναι μια σπιρτόζα κωμωδία που συγκρίνεται με τον καλύτερο Ζιροντού, με τον καλύτερο «ροζ»(;) Ανούιγ. Αλλά δεν τους μιμείται, γιατί ο Στάικος γνωρίζει τα καλά και τα βαθιά ελληνικά, άρα το έργο του έχει την αλήθεια της γλώσσας του.

Κώστας Γεωργουσόπουλος  
«Ψυμνωμένος πανικός», *Τα Νέα*, 25/2/1992

#### «ΔΑΙΔΑΛΟΣ»

Μια συγγένεια με το θέατρο του παραλόγου και τις αναζητήσεις της δεκαετίας του '60 είναι εδώ ανιχνεύσιμη· η καταστροφή και ως συνέπεια της η λαμπερότητα παράγονται εδώ πρωτίστως στο εσωτερικό του λόγου· κάθε συγκινησιακή άνοδος κρύβει μια κωμική πτώση, αλλά η ίδια η άκρια της κάθε φράσης κρύβει την ανίρεσή της· κάθε πέταγμα την πτώση του και κάθε βύθισμα στο βόρβορο την ανάτασή του. [...] Ο λαβύρινθος του Στάικου είναι γλωσσικός, η ύβρις και η πτώσις του Ικάρου του απογειώση και κατακρήμνιση λέξεων.

Γιάγκος Ανδρεάδης, *Μεσημβρινή*, 14/10/1991

Το –θεατρικό– «παίγνιο» το οποίο υπηρετεί το 1843 δεν περιορίζεται μονάχα στο κείμενο. Αλλά επεκτείνεται και σε ολόκληρη την παράσταση, η οποία –σκηνοθετημένη από τον ίδιο τον συγγραφέα– προσεγγίζει με ανάλογο τρόπο και τη σκηνική πράξη. [...] Μάλιστα, θα έλεγε κανείς ότι με σπάνιο τρόπο δένονται τόσο πολύ κείμενο και θέαμα για να δώσουν ένα και το αυτό «πρόσωπο» προς τον θεατή...

Βάιος Παγκουρέλης, *Ελεύθερος Τύπος*, 28/12/1990

«Μεγέθυνση του ελαχίστου που κρύβει τον ορίζοντα αποκαλύπτοντας άλλους ορίζοντες» η ποίηση, το έργο του Ανδρέα Στάικου 1843 είναι ποίηση, επειδή μεγεθύνει το μικρό, κρύβοντας για να δείξει. Είναι θέατρο, επειδή αναπτύσσεται «εν λόγω», σαν ζωντανός οργανισμός, προς την τελειότητα-τελείωσή του. Είναι καίριο θέατρο, επειδή βρίσκει το ακριβές ιστορικό στίγμα, σύνολο σημείων που αθροιζόμενα δίνουν τον «αληθινό» χρόνο.

Λεάνδρος Πολενάκης, *Η Αυγή*, 20/12/1990

Περισσότερο ποιητικό κείμενο αξιώσεων παρά ένα θεατρικό έργο είναι η *Κλυταιμνήστρα* του κ. Α. Στάικου. Το κείμενο αυτό διακατέχεται από την ψύχωση των συνεχών εντάσεων ενός λόγου σε κατάσταση παραληρηματός. Μέσ' από γλωσσικούς κατακρουσιμούς αναδύονται σαφέστερες ποιότητες ανατρεπτικού λυρισμού, με μια παραστατικότητα τέτοια που να αιφνιάζει και να προκαλεί τη σκηνική ψευδαίσθηση. Το θέμα του κειμένου, ασχημάτιστο στη ρευστότητα του πυράσσοντος διαλόγου, ουδεμία σχέση έχει με το αρχαίο δραματικό υλικό.

Τάσος Λιγνάδης, «Οι μεταμορφώσεις του παραληρηματός»  
*Καθημερινή*, 6/5/1987

Ο Στάικος είναι σκηνοθέτης μάεστρος των έργων του. Μας προσκαλεί να εξετάσουμε με διαύγεια –και όχι με ταύτιση– τα πρόσωπά του, ενώ είμαστε συνεπαρμένοι από τον φίνο και σύνθετο χαρακτήρα τους.

Ζωή Σαμαρά, *Κουίντα*, Απρίλιος 1996

ΣΕΝΑΡΙΑ  
ΓΙΑ ΤΗΝ  
ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ  
ΚΑΙ ΤΟΝ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. *Ετριζα*

Ταινία μεσαίου μήκους.

Σκηνοθεσία: Ελένη Αλεξανδράκη, 1981. (Βραβείο Βελλίδη του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Ειδικό βραβείο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους στη Λιλ της Γαλλίας.)

2. *Το μινόρε της αυγής*

Τηλεοπτική σειρά. ΕΡΤ 1, 1984.

Σκηνοθεσία: Φώτης Μεσσηναίος. Πρώτο και δεύτερο επεισόδιο.

3. *Lord Elgin and Some Stones of No Value*

Δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, ΕΡΤ 1 και Channel Four, 1985.

Σκηνοθεσία: Christopher Miles. Σε συνεργασία με τον Christopher Miles.

4. *Βερνίκη*

Τηλεταινία, ΕΤ 1, 1989.

Σκηνοθεσία: Γιώργος Λουίζος.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ - ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ

ΘΕΑΤΡΟ

*Κλυταιμνήστρα;*

Περιοδικό *Θέατρο*, τεύχος 57-58, Μάιος 1977, με σχέδια και μακέτες σκηνικών Γιάννη Τσαρούχη.

*Κλυταιμνήστρα;*

Θεατρικός Οργανισμός «Εποχή». Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1987.

*1843, Καρακορούμ*

Εκδόσεις Βιβλιοπωλείου της Εστίας, Αθήνα 1991.

*Το μικρό δαχτυλάκι της Ολυμπιάδος*

Εκδόσεις Βιβλιοπωλείου της Εστίας, Αθήνα 1992.

*Le petit doigt d'Olympias*

Μετάφραση Karine Coressis, Théâtre-Institut Francais d'Athènes, 1994.

*Η αυλαία πέφτει*

Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1999.

ΠΕΖΑ

*Η αισχροτάτη Εριέττα*

Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1979.

*Οι επικίνδυνες μαγειρικές*

(μυθιστόρημα)

Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1997.

*Les Liaisons culinaires (Roman)*

Actes-Sud, Paris 1997.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

Λακλό

*Οι επικίνδυνες σχέσεις*  
Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1989.

Μαριβώ

*Ο θρίαμβος του έρωτα. Η κληρονομιά. Οι ψευδοεξομολογήσεις. Οι καλόπιστοι θεατρίνοι*  
Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1993.

Λεσάζ Τουρκαρέ

(σε συνεργασία με τη Σοφία Διονυσοπούλου), Θέατρο-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1994.

Κλωντέλ

*Η ανταλλαγή*

(σε συνεργασία με την Παναγιώτα Πανταζή), Θέατρο-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1994.

Μολιέρος

*Ταρτούφος*

Θέατρο-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1996.

Μολιέρος

*Οι Σοφολογιότητες*

Θέατρο-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1996.

Μαριβώ

*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*  
Θέατρο-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1998.

Μαριβώ

*Στόμα έχει και μιλιά δεν έχει*

Θέατρο-Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1998.



Η αγαπημένη γάτα του Α. Στάικου, Καρακορούμ, πηγή έμπνευσης του ομώνυμου έργου του



ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΙ ΤΟΜΕΩΝ

*Τεχνικές Υπηρεσίες*  
ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΑΡΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ

*Ενδυματολογικό*  
ΡΕΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ

*Σκηνή*  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΤΟΥΡΚΑΣ

*Διοικητικό*  
ΓΙΟΥΛΑ ΚΟΥΝΤΟΥΡΗ

*Οικονομικό*  
ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΧΑΤΖΗΜΑΝΑΣΣΗ

*Υπεύθυνος Υποδοχής*  
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΓΚΑΤΖΙΟΣ

*Σύμβουλος Δραματολογίου*  
ΕΛΕΝΗ ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

*Γραφείο Τύπου  
και Δημοσίων Σχέσεων*  
ΛΕΩΝΙΔΑΣ Α. ΓΙΩΤΑΣ

*Υπεύθυνος  
Πειραματικής Σκηνής*  
ΝΙΚΟΣ ΠΕΡΕΛΗΣ

*Υπεύθυνος Μηχανικός Σκηνής*  
ΝΩΝΤΑΣ ΠΟΛΚΑΣ

*Μηχανικοί Σκηνής*  
ΜΕΡΚΟΥΡΗΣ ΜΗΛΙΩΤΗΣ  
ΤΑΚΗΣ ΚΟΚΚΙΝΗΣ

*Ηλεκτρολόγοι*  
ΘΑΝΑΣΗΣ ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ  
ΤΑΚΗΣ ΜΕΣΤΟΥΣΗΣ

*Φροντιστής*  
ΝΙΚΟΣ ΜΑΝΩΛΑΚΟΣ

*Ηχητικός*  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΓΑΛΑΝΟΣ

*Επιμέλεια περουκών*  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΕΝΔΡΟΣ

*Ενδύτριες*  
ΤΟΥΛΑ ΦΕΦΕ  
ΛΙΤΣΑ ΧΑΡΑΜΗ

*Οδηγός Σκηνής*  
ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΗΣ

*Σιδηροκατασκευές*  
ΝΙΚΟΣ ΛΑΖΑΡΟΥ

*Ειδικές κατασκευές*  
ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΑΚΗΣ

ΥΠΕΥΘΥΝΟΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ

*Ξυλουργικό*  
ΝΙΚΟΣ ΓΚΙΖΑΣ

*Ραπτικό*  
ΑΝΝΑ ΠΑΥΛΑΚΗ

*Ζωγραφικό*  
ΤΑΣΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

*Περούκες*  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΕΝΔΡΟΣ

*Επιμέλεια Ηλεκτρολογικών  
Εγκαταστάσεων*  
ΣΠΥΡΟΣ ΚΑΡΔΑΡΗΣ

*Επιμέλεια Ηχητικών  
Εγκαταστάσεων*  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

*Επιμέλεια Φροντιστηριακού  
Υλικού*  
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΑΘΑΝΑΣΟΥΛΑΣ

*Βεστιάριο*  
ΕΥΔΟΚΙΑ ΧΛΟΥΒΕΡΑΚΗ



ΕΚΔΟΣΗ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

*Υπεύθυνη προγράμματος - Επιμέλεια ύλης*  
ΡΑΝΙΑ ΤΡΙΒΕΛΛΑ

*Καλλιτεχνική επιμέλεια*  
ΤΕΤΗ ΚΑΜΟΥΤΣΗ

*Επιμέλεια - Διορθώσεις*  
ΛΗΤΩ ΤΣΕΚΟΥΡΑ

*Φωτογραφίες από την παράσταση*  
STUDIO DELTA

*Επεξεργασία εικόνων*  
ΝΙΚΟΣ ΜΑΡΑΒΕΛΙΑΣ

*Εκτύπωση*  
ΤΥΠΙΚΟΝ Ο.Ε.

*Παραγωγή*  
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΑΔΙΑΝΑΚΗΣ







ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

2.000 ΔΡΧ.