

## Η ΑΝΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Η επιστροφή των Ελλήνων ηθοποιών στην Αθήνα, την άνοιξη του 1876, ύστερα από τεσσάρων χρόνων αδιάκοπη περιπλάνηση στις φιλόστοργες ελληνικές παροικίες του εξωτερικού, δεν πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας τελικής συμφιλίωσής τους με τις κοινωνικές εκείνες δυνάμεις που τους είχαν στείλει στην εξορία. Δεν έγινε εφικτή, δηλαδή, επειδή εξέλιπαν οι λόγοι της απόρριψής τους από την απαιτητικότερη μερίδα του θεατρικού κοινού της ελληνικής πρωτεύουσας. Πραγματοποιήθηκε επειδή απλώς απέτυχε η διαφορετική λύση που είχαν οραματιστεί τα συγκεκριμένα κοινωνικά στρώματα. Επειδή είχε οδηγηθεί σε αδιέξοδο η επιχείρηση της απευθείας εισαγωγής ετοιμοπαράδοτης θεατρικής κίνησης και ζωής από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης. Επί τέσσερα συνεχή χρόνια, οι ηγετικοί κύκλοι του Βασιλείου επιχορηγούσαν τρίτης και τέταρτης κατηγορίας γαλλικούς θιάσους, που είχαν δεχτεί, προφανώς από έλλειψη καλύτερων επιλογών, να εγκατασταθούν σε κάποια τρίτης και τέταρτης κατηγορίας θεατρικά κτίρια της Ανατολής, για να ψυχαγωγούν τη διψασμένη για ευρωπαϊκούς νεωτερισμούς πελατεία τους. Η επιχείρηση μάλιστα της κατευθείαν σύνδεσης της εγχώριας αγοράς με τη θεατρική παραγωγή της Δύσης είχε πάρει τέτοιες διαστάσεις, που κάποιοι από τους κορυφαίους εκπροσώπους της εγχώριας δραματουργίας, σαν τον γηραιότερο Άγγελο Βλάχο και το νεότερο Δημήτριο Κορομηλά, είχαν φτάσει να σκεφτούν πως δεν τους έμενε άλλη επαγγελματική διέξοδος, από το να αρχίσουν να πειραματίζονται με τη συγγραφή κωμωδιών στα γαλλικά, ώστε να βρουν κάποια κανάλια επικοινωνίας με τους συμπολίτες τους, μέσα από τις παραστάσεις των Παριζιάνων εισβολέων.<sup>1</sup>

Χρειάστηκε να περάσει μισή δεκαετία με αποτυχίες κι απογοητεύσεις, για ν' αρχίσει να γίνεται επιτέλους αντιληπτό ότι ετοιμοπαράδοτες εισαγωγές ευρωπαϊκών πολιτισμικών αγαθών, ετοιμοπαράδοτες γαλλικές παραστάσεις, δεν μπορούσαν να υποκαταστήσουν την εγχώρια παραγωγή. Χρειάστηκε να πτωχεύσουν οι γαλλικοί θίασοι, παρά τη γενναία ηθική και υλική στήριξη που τους παρείχαν οι αρχές κι η ηγετική τάξη, χρειάστηκε να καταλήξει ο αποικιοκρατικής νοοτροπίας διαβόητος θιασάρχης τους Παπά Λαβέρν στις φυλακές των χρεοφειλετών, για να καταφέρουν τελικά οι εκτοπισμένοι Έλληνες θεατρίνοι να βρουν κάποιους ελεύθερους και διαθέσιμους χώρους παραστάσεων στην πρωτεύουσα της πατρίδας τους. Να εξασφαλίσουν κάποια απόμερη έστω γωνιά, όπου θα μπορούσαν να εκθέσουν κι αυτοί την

1 Για τα έργα σε γαλλική γλώσσα που έγραψαν και προώθησαν στους Γάλλους ηθοποιούς οι δύο κωμωδιογράφοι, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2004, σσ. 110-111.

υποτιμημένη θεατρική τουςπραμάτεια. Χρειάστηκε να σκανδαλιστούν σφοδρά οι συντηρητικότερες εγχώριες συνειδήσεις από τα γαργαλιστικά τραγουδάκια και τους ακόμη γαργαλιστικότερους χορούς του παριζιάνικου Βωντβίλ, από την ελευθέρια συμπεριφορά των Γάλλων επισκεπτών εντός και εκτός της σκηνής, χρειάστηκε ν' αρθρογραφήσει λάβρος ο βλοσυρός Βλάχος ενάντια στην εξαχρείωση που φέρνουν στην ντόπια κοινωνία οι «κορδακισμοί» επί σκηνής των «αγοραίων γυναικών» του παριζιάνικου θεατρικού «ημικόσμου», για να γίνει κατανοητό ότι τα πατριαρχικά ήθη της σεμνής Ανατολής δεν βρίσκονται στο ίδιο στάδιο αστικής εξέλιξης με εκείνα της Δύσης.<sup>2</sup> Να γίνει αντιληπτό ότι το ελληνικό θέατρο, με όλα τα ελαττώματα και τις ελλείψεις του, με όλη την αμορφωσιά και την ακαισθησία των στελεχών του, εκπροσωπούσε γνησιότερα την εγχώρια κοινωνική πραγματικότητα. Κι ότι ο ορθότερος τρόπος αντιμετώπισής του είναι να φροντίσουν όλοι, όσο γίνεται, να βελτιωθεί κι όχι να εξαλειφθεί.<sup>3</sup>

2 Άγγελος Βλάχος, «Το γαλλικόν θέατρον εν Αθήναις», περιοδικό *Εστία*, 17 Απριλίου 1877, σσ. 147-253. Ψηφίσματα κατά του γαλλικού θεάτρου και υπέρ του ελληνικού είχαν εκδώσει προηγουμένως ο Σύλλογος των Φιλοβιβλων (πρόεδρος ο δραματουργός Κ. Γ. Ξένος) και ο Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός. Η αντιπολιτευόμενη εφημερίδα *Στοά* βρήκε μάλιστα την ευκαιρία να επιτεθεί κατά της κυβέρνησης Κουμουνδούρου για την υποτιθέμενη φιλογαλλική της πολιτική στο θέατρο και για τα σχετικά της ρουσφέτια. Τελικά το αρνητικό κλίμα που δημιουργήθηκε ώθησε το γαλλικό θίασο Φρειδερίκου, που διαδέχτηκε εκείνον του Λαβέρν, να επιλέξει το όνομα του Οικογενειακού Θεάτρου και να διακηρύξει ότι αποκλείει τα άσεμνα έργα από το δραματολόγιό του. Βλ. σχετικά: *Εφημερίς*, 21 Ιανουαρίου, 28 Φεβρουαρίου και 1 Μαρτίου 1876· «Περί θεάτρου», *Άγγελος*, 17 Ιανουαρίου 1876· «Διάφορα», *Νεολόγος* Αθηνών, 21 Ιανουαρίου 1876· «Ψήφισμα», *Ωρα*, 29 Φεβρουαρίου 1876· *Παλιγγενεσία*, 1 Μαρτίου 1876· «Διάφορα», *Ημερήσια Νέα* Αλεξάνδρειας, 19 Μαρτίου 1876· «Το ελληνικόν θέατρον», *Αυγή*, 12 Μαρτίου 1876· «Επιστολαί εκ των ενεστώτων», *Στοά*, 30 Μαρτίου 1876· «Διάφορα», *Αιών*, 9 Απριλίου 1876· «Ειδήσεις», *Ωρα*, 14 Μαΐου 1876· «Ειδήσεις», *Εφημερίς*, 16 Μαΐου 1876.

3 Πέρα από τη σχετική επώνυμη και ανώνυμη αρθρογραφία στις σελίδες του Τύπου, αξίζει να επισημανθεί κανείς το υπόμνημα που συνέταξε την άνοιξη του 1876 επιτροπή του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου, υπό την προεδρία του Αλ. Σούτζου, για να το υποβάλει στην κυβέρνηση, ύστερα από αίτημα του πρωθυπουργού Αλέξανδρου Κουμουνδούρου. Το υπόμνημα περιείχε «μεθοδικόν και εφαρμόσιμον σχέδιον περί διατηρήσεως εν Αθήναις, ενισχύσεως και αναπτύξεως ελληνικού θεάτρου», τα βασικά σημεία του οποίου εγκρίθηκαν από το υπουργικό συμβούλιο στα τέλη Αυγούστου, αλλά δεν έφτασαν ποτέ στο στάδιο της εφαρμογής, προφανώς επειδή η κυβέρνηση παραιτήθηκε το Νοέμβρη. Πριν συμβεί αυτό, ο Έλληνας πρέσβης στο Βερολίνο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής πρόλαβε να στείλει για ανάγνωση στον Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσό το δικό του αντίστοιχο λεπτομερές σχέδιο, το οποίο και δημοσιεύτηκε αργότερα στο πρώτο τεύχος του περιοδικού του συλλόγου, με τίτλο «Περί ελληνικού Θεάτρου», *Παρνασσός*, 30 Ιανουαρίου 1877, σσ. 1-16. Ολόκληρο το κείμενο του υπομνήματος Σούτζου δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Αιών*, 24 Αυγούστου 1876. Βλ. ακόμη: «Ειδήσεις», *Εφημερίς*, 10 Μαρτίου 1876· «Διάφορα», *Αιών*, 10 Μαρτίου και 2 Απριλίου 1876· «Διάφορα», *Εθνικόν Πνεύμα*, 30 Μαρτίου 1876 και *Αυγή*, *Εφημερίς*, *Παλιγγενεσία*, 31 Μαρτίου 1876· «Ειδήσεις», *Ωρα*, 31 Μαρτίου 1876· «Διάφορα», *Αιών*, 2 Απριλίου 1876· «Διάφορα», *Ημερήσια Νέα* Αλεξάνδρειας, 14 Απριλίου 1876· «Ειδήσεις», *Εφημερίς*, 25 Αυγούστου και 1 Σεπτεμβρίου 1876· «Το ελληνικόν θέατρον», *Εθνικόν Πνεύμα*, 25 Αυγούστου 1876· «Διάφορα», *Παλιγγενεσία*, 25 Αυγούστου 1876· *Νεολόγος* Αθηνών, 26 και 29 Αυγούστου 1876. Για τη διάλεξη του Ραγκαβή στον Παρνασσό, βλ. «Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός», *Εφημερίς*, 29 Οκτωβρίου 1876· «Διάφορα», *Νεολόγος* Αθηνών, 29 Οκτωβρίου 1876· «Διάφορα», *Παλιγγενεσία*, 2 Φεβρουαρίου 1877.

Το κοινό που ήρθε τώρα να παρακολουθήσει τις ελληνικές παραστάσεις στα δροσερά κηποθέατρα των παρυφών του πολεοδομικού ιστού της Αθήνας δεν ήταν βέβαια το κοινό που είχε στηρίξει τις γαλλικές παραστάσεις. Δεν ήταν η αβροδίαιτη πρωτοπορία των εγχώριων μεγαλοαστικών στρωμάτων και οι μιμητές της, η γαντοφορεμένη και γλωσσομαθής πελατεία των μεγάλων ξενοδοχειακών εστιατορίων του Φαλήρου και της πλατείας Συντάγματος. Ήταν μάλλον οι μικροαστικές και μεσοαστικές μάζες που είχαν περισσότερο αναπτυγμένο το αίσθημα της εθνικής φιλοτιμίας και που θεωρούσαν τα πιο εξελιγμένα ευρωπαϊκά ήθη, όπως έχουμε πει, όχι πολύ συμβατά με τους πατροπαράδοτους κώδικες συμπεριφοράς. Που ασπάζονταν οπωσδήποτε το μεγάλο εθνικό στόχο του εξευρωπαϊσμού, μόνο που δίσταζαν να τον εναγκαλιστούν στα τυφλά, χωρίς μέτρο και ρέγουλα.<sup>4</sup> Στο πλευρό τους όμως, σπεύδει τώρα να παρακολουθήσει τις εγχώριες παραστάσεις και μια μικρή αλλά σημαντικού βάρους μερίδα της κοινωνικής πρωτοπορίας, ο δημοσιογραφικός κόσμος και ο κόσμος της διανόησης γενικότερα, κάποιοι φοιτητές, κάποιοι πολιτευτές και κάποιοι ελεύθεροι επαγγελματίες, με δυο λόγια οι άνθρωποι που αντιμετώπιζαν τη σκηνή σαν μέσο διακίνησης ιδεών και αξιών, σαν μέσο μαζικής επικοινωνίας και όχι σαν χώρο αποκλειστικά και μόνο αργόσχολης διασκέδασης. Οι άνθρωποι αυτοί είναι που θα κάνουν στόχο τους από εδώ κι εμπρός την αναμόρφωση της ελληνικής σκηνής, που θα ξεκινήσουν ύστερα από το 1876 έναν επίμονο αγώνα για την αναβάθμιση και τον εκσυγχρονισμό του εγχώριου θεατρικού προϊόντος. Σε όλη τη διάρκεια του τελευταίου τέταρτου του 19ου αιώνα, δηλαδή της χρονικής περιόδου που μας απασχολεί σ' αυτό τον τόμο, κυρίαρχο κι επιτακτικό θα αναδυθεί το αίτημα της μαζικής ανάπλασης του εγχώριου θεάτρου, βασική αξίωση του στοχαστικότερου τμήματος του κοινού θα αναδειχτεί η «εξύψωση της εθνικής σκηνής», δηλαδή η υπέρβαση των όρων και των συνθηκών της περιόδου της γέννησής της και ο δραστικός εξευρωπαϊσμός της. Πρόκειται για έναν ιστορικό κύκλο που θα κλείσει στο ξεκίνημα της επερχόμενης εκατονταετίας, με τη δημιουργία του ιδρύματος που θα πάρει τελικά το όνομα του Βασιλικού Θεάτρου. Το οποίο και θα σχεδιαστεί ακριβώς ως μια άνωθεν παρέμβαση για την αποφασιστική άρση του αδιεξόδου και για την ευρύτερη αναμόρφωση του κλάδου.

Η αρθρογραφία της αναμόρφωσης, όλα αυτά τα χρόνια, θα εστιάζεται κυρίως στο ζήτημα της ανανέωσης του δραματολογίου των θιάσων, από τη μια μεριά, και της εκλέπτυνσης της υποκριτικής τέχνης των αυτοδίδακτων και αγροίκων θεατρίνων, από την άλλη. Ποτέ όμως δεν θα παραμελεί και το βασικότατο ζήτημα της βελτίωσης των χώρων της παράστασης, της δημιουργίας δηλαδή κτιριακών υποδομών αντάξιων των ευρωπαϊκών προσδοκιών και αξιώσεων του μικρού βαλκανικού βασιλείου. Το τελευταίο αυτό ζήτημα βρισκόταν σε εκκρεμότητα για μισό περίπου αιώνα, από την εποχή της ανάδειξης της Αθήνας σε πρωτεύουσα του κράτους. Και αποτελούσε ανοιχτή πληγή στη φιλοτιμία των αρχών και των πολιτών της. Όπως έχουμε σημειώ-

4 Ίδου πως αναλύει και κατηγοριοποιεί τη σύνθεση του κοινού κάποιου ελληνικού θιάσου της εποχής ένας αυτόπτης μάρτυρας, ο Χαράλαμπος Άννινος. Τα καθίσματα του θεάτρου, γράφει, «επληρούντο παρά του συμμιγούς ακροατηρίου του αποτελουμένου εκ πολυαριθμίων οικογενειών αστών, εξ υπαλλήλων, εξ αξιωματικών, εκ μειράκων μαθητών, εκ παρεπιδημούντων επαρχιωτών, εκ του κοινού τέλος, όπερ κατά προτίμησιν συρρέει εις τας παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου.», Χαράλαμπος Άννινος, «Η Βαβυλωνία», *Εστία*, 7 Αυγούστου 1888.

σει παλιότερα, τα πρώτα πολεοδομικά σχέδια της Αθήνας προέβλεπαν από τις αρχές της δεκαετίας του 1830 την ανέγερση μεγαλόπρεπου θεατρικού κτιρίου σε κεντρικό της σημείο, αλλά οι φιλοδοξίες εκείνες είχαν εγκαταλειφθεί ως παράκαιρες, σε πολύ πρώιμη εποχή. Και οι πρώτοι χώροι δημόσιων θεαμάτων είχαν αυτοσχεδιαστεί από κάποιους εγχώριους και ξένους περαστικούς επιχειρηματίες, που τους αντιλαμβάνονταν ως πρόχειρες σανιδένιες κατασκευές, υπαίθριες ή στεγασμένες, μιας και μόνο χρήσης. Το πρώτο κάπως μονιμότερο λιθόχτιστο θέατρο της πόλης είχε οικοδομηθεί, με τους ίδιους αυτούς πάνω κάτω όρους, το 1839, από έναν και πάλι περαστικό ιδιώτη επιχειρηματία, τον Ιταλό διακοσμητή οροφών και ερασιτέχνη τενόρο Μπαζιλιο Σανσόνι. Και, παρά την προχειρότητα και την ευτέλεια της κατασκευής του, παρέμεινε η μοναδική θεατρική στέγη της πρωτεύουσας για πολλές δεκαετίες.<sup>5</sup> Από το 1858, που ο Γρηγόριος Καμπούρογλου είχε αναλάβει με κρατική επιχορήγηση τη δημιουργία «Εθνικού Θεάτρου» στην Αθήνα, αναπτύχτηκε μια σειρά από ιδιωτικές και επίσημες πρωτοβουλίες αντικατάστασης του μισοερειπωμένου κτιρίου του Σανσόνι από μια περισσότερο φιλόδοξη κατασκευή. Αλλά οι δεκαετίες περνούσαν χωρίς να πραγματοποιούνται τα σχέδια. Και η πρωτεύουσα έμοιαζε να βολεύεται με ολιγοδάπανες επισκευές και ανακαινίσεις του σαραβαλιασμένου παλιού οικοδομήματος.<sup>6</sup>

Οι λόγοι που η ανέγερση ενός νέου και άρτιου θεατρικού κτιρίου παραμελήθηκε για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν ανάμεσα στα άλλα και το γεγονός ότι, από τις αρχές της δεκαετίας του 1870, η θεατρική ζωή της πρωτεύουσας εγκαταστάθηκε σε μια σειρά από υπαίθριους χώρους παραστάσεων που έμοιαζαν να ταιριάζουν καλύτερα στις ιδιαίτερες κλιματικές συνθήκες του τόπου. Το πρώτο λιγόζωο υπαίθριο θέατρο της βασιλείας του Γεώργιου Α΄ φαίνεται πως δημιουργήθηκε στην περιοχή της πλατείας της Ομόνοιας το 1871, σε απομίμηση των παταριών που είχαν αρχίσει να ξεφυτρώνουν, μετά το 1869, σε διάφορα καφενεία πρόθυμα να μετατρα-

5 Βλ. το κεφάλαιο «Το ξεκίνημα (1828-1940)», στον πρώτο τόμο της παρούσας εργασίας, ιδιαίτερα σσ. 83-89.

6 Η πιο εντυπωσιακή, αλλά επιδερμική και πάλι, ανακαίνιση πραγματοποιήθηκε το 1862, όταν, ύστερα από μια περίοδο δύο χρόνων κατά την οποία το κτίριο έμεινε κλειστό, παραδόθηκε και πάλι στους ιταλικούς λυρικούς θιάσους και στους ελληνικούς δραματικούς, με το φωτισμό του αεριόφωτος να έχει αντικαταστήσει τον πνιγηρό του πετρελαίου και με τους μαυρισμένους από την κάπνα του τελευταίου τοίχους να έχουν διακοσμηθεί με πολύχρωμες προσωπογραφίες Ευρωπαίων και αρχαίων Ελλήνων δραματουργών και μουσουργών. Το περιοδικό *Χρυσάλλης* πανηγυρίζει την επιφανειακή, έστω, αυτή ανανέωση, με ένα άρθρο που έχει συχνά αξιοποιηθεί στο παρελθόν από τον Ν. Ι. Λάσκαρη και άλλους ανεκδοτολόγους ιστορικούς, χωρίς να αποκαλύπτεται η πηγή τους με την απαραίτητη παραπομπή: «Ο χρόνος είχε μεταβάλει την αίθουσαν εις σύγχρονον αρχαιότητα· άλλοτε η αράχνη ύφαινε πανταχού τον ιστόν της, η βροχή δεν έχανε καμμίαν παράστασιν και ο άνεμος είχεν εισιτήριον δωρεάν. Αμυδρός τις πολυέλαιος, έλκων βεβαίως την καταγωγήν εκ της εποχής του Προμηθέως, του περιφήμου τούτου φανοποιού της αρχαιότητας, διέχεεν πανταχού λάμπιν λυκόφωτος, χρίων τους υπ' αυτόν βασιλείς, κατά το έθος των Ιουδαίων.» Η ανακαίνιση άλλαξε όλη αυτή την κατάσταση: «Απεδίωξεν της αιθούσης την βροχήν, έκλεισε την θύραν εις τον αυθάδη συριστήν, τον άνεμον, έστειλε τον πολυέλαιον αγνώ εις ποίον μουσείον, και αντικατέστησεν αυτόν διά του αερόφωτος, εν ενί λόγω πάντα μετέβαλε, πάντα ανεκαίνισεν από της σκηνής άχρι του υπερώου· έτι δε φρονιμώτερον φερομένη εξησφάλισε το θέατρον κατά παντός είδους καταστροφής, θέσασα αυτό υπό την προστασίαν μεγάλων ανδρών, ων τας εικόνας εξωγράφισε περί την αίθουσαν.» «Θέατρον. Μουσική επιθεώρησις», *Χρυσάλλης*, τμ. Α΄, τχ. 1 (1 Ιανουαρίου 1863), σσ. 23-25.

πούν σε «ωδικά», δηλαδή σε καφέ σαντάν. Και φιλοξένησε Ευρωπαϊές τραγουδίστριες του ελαφρού θεάτρου, κάτω από τη διεύθυνση του εγχώριου θιασάρχη κι επιχειρηματία Μιχαήλ Αρνιωτάκη. Από το 1873 όμως, τρία άλλα εξοχικά καφενεία της περιοχής του Ιλισού ποταμού απόκτησαν σκηνές-πατάρια, για τη φιλοξενία παραπλήσιων θεαμάτων και ακροαμάτων. Και αμέσως μετά, το ξενοδοχείο της Εταιρείας Σιδηροδρόμου Αθηνών-Πειραιώς δημιούργησε μια ακόμη πιο φιλόδοξη υπαίθρια σκηνή για την αριστοκρατική πελατεία του, στην ακτή του Νέου Φαλήρου. Με τις εξελίξεις αυτές, οι θίασοι των Ευρωπαίων καλλιτεχνών που έφταναν στο λιμάνι του Πειραιά δεν είχαν πλέον ανάγκη να ζητούν στέγη στο αφιλόξενο και κακογερασμένο χειμερινό θέατρο της πρωτεύουσας. Από την εποχή αυτή και μετά, οι Γαλλίδες και Ιταλίδες πριμαντόνες που περιπλανούνταν στην ανατολική Μεσόγειο, οι θίασοι ποικιλιών και κάθε άλλου είδους θεαμάτων, οι ζογκλέρ και οι σχοινοβάτες, οι παλιάτσοι κι οι ισορροπιστές, οι πνευματιστές κι οι ταχυδακτυλουργοί, έδειχναν προτίμηση στους καλοκαιρινούς μήνες του χρόνου για τις επισκέψεις τους. Και ξενίζονταν επικερδέστατα στα ευάερα παραποτάμια κηποθέατρα του Ιλισού ή στο παραθαλάσσιο του Φαλήρου.<sup>7</sup>

Όταν την άνοιξη του 1876 επέστρεψαν οι εξόριστοι Έλληνες ηθοποιοί στην ελληνική πρωτεύουσα, βρήκαν να τους περιμένουν εδώ, πέρα από το γνώριμό τους «αιθαλέον μέλαθρον» των κληρονόμων του Μπούκουρα, περισσότερες από τρεις ανύπαρκτες παλιότερα μάντρες, πρόθυμες να θέσουν στην υπηρεσία τους τις ιταλικού τύπου στεγασμένες ξύλινες σκηνές τους, με την είσπραξη του κατάλληλου μισθώματος. Αν εξαιρέσουμε το θέατρο του Φαλήρου που είχε σαφή προτίμηση προς τα γαλλικά κι ιταλικά μουσικά θεάματα για χάρη της αριστοκρατικότερης πελατείας του, στις όχθες του Ιλισού, λίγο πιο πέρα από τους στήλους του Ολυμπίου Διός και κάτω από τον ίσκιο του λόφου του Αρδηττού, επικρατούσε μια δημοκρατικότερη ατμόσφαιρα. Τρεις μεγάλοι κήποι, ικανοί να εξυπηρετήσουν κάθε βράδυ χιλιάδες θεατές, τρία διαφορετικά ψυχαγωγικά συγκροτήματα, με το αναψυκτήριο και το εστιατόριό του το καθένα, συναγωνίζονταν όλο το καλοκαίρι να προσελκύσουν το πλατύ κοινό. Στην πέρα όχθη βρισκόταν το αρχαιότερο από τα τρία, το Άντρον των Νυμφών, στο πλευρό του Κήπου των Ιλισίδων Μουσών. Απέναντι ακριβώς βρισκόταν ο ευρύχωρος Απόλλων, με τα χίλια διακόσια καθίσματα της πλατείας του, τα τριακόσια από τα οποία πωλούνταν αριθμημένα σε ακριβότερη τιμή, ενώ τα άλλα εννιακόσια διαθέτονταν χωρίς αρίθμηση, σε όσους προλάβαιναν να φτάσουν πρώτοι στην πύλη του.<sup>8</sup> Γύρω τους ανθούσε μέχρι το πρωί το παραεμπόριο του ποδαριού, οι

7 Οι πρώτες απόπειρες περιγραφής του φαινομένου των υπαίθριων θεάτρων πραγματοποιήθηκαν από δύο αυτόπτες μάρτυρες, με νοσταλγική κι ανεκδοτολογική κατά κύριο λόγο διάθεση: (α) Χαράλάμης Άννινος, «Τα θερινά θέατρα», περιοδικό *Εστία*, 23 Οκτωβρίου 1888, σσ. 689-693, και 30 Οκτωβρίου 1888, σσ. 705-709· (β) Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών. Ανεκδοτολογική επισκόπησης», *Νέα Εστία*, τμ. 24, τχ. 277-285 (1 Ιουλίου - 1 Νοεμβρίου 1938), σσ. 837-1476. Πιο συστηματική και οικονομική καταγραφή προσφέρεται στη διδακτορική διατριβή της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, που ενδιαφέρεται όμως, όπως είναι φυσικό σε εργασία ενός αρχιτέκτονα, περισσότερο για τη μορφολογία και λιγότερο για την ιστορία και τη λειτουργία των θεάτρων: *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, 1720-1940*, Αθήνα 1994, τμ. Α', κεφάλαιο «Τα υπαίθρια θέατρα της Αθήνας», σσ. 245-273.

8 «Θέατρον Απόλλων», εφημ. *Εθνικόν Πνεύμα*, 8 Ιουνίου 1877.

πλανόδιοι πωλητές κουλουριών, κολοκυθόσπορων και ψημένων αραπόσταρων, όλο εκείνο το γνωστό αλισβερίσι που δημιουργεί την ατμόσφαιρα ενός πραγματικού λαϊκού πανηγυριού.<sup>9</sup>

Όπως γίνεται συχνά, οι αρχές ανταποκρίθηκαν με κάποια καθυστέρηση σ' αυτή την αυθόρμητη και χωρίς κεντρικό σχεδιασμό ανάπτυξη της περιοχής. Το 1876 αποφασίστηκε η χάραξη αμαξιτής οδού από το καφενείο των Ολυμπίων για την προσέγγιση των τριών εξοχικών θεάτρων. Αλλά και πάλι, όπως γίνεται συνήθως, τα έργα άρχισαν αφού είχε ήδη ξεκινήσει η καλοκαιρινή θεατρική περίοδος και, αντί να διευκολύνουν την εκεί κίνηση, δημιούργησαν εμπόδια και προβλήματα.<sup>10</sup> Χρειάστηκε να συμβούν ατυχήματα, να ανατραπούν άμαξες, για να αποφασιστεί τελικά η απαλλοτρίωση μέρους του κήπου του Απόλλωνα για τη διαπλάτυνση του δρόμου.<sup>11</sup> Αλλά και στην περίπτωση αυτή δεν προβλέφτηκε η φωταγώγηση της αρτηρίας με αερίοφως. Κι έτσι οι θεατρώνες αναγκάζονταν να καίνε τη νύχτα ρετσίνες στα πλάγια της, για να μπορούν οι θεατές να κυκλοφορούν με κάποια σιγουριά, μόλις έπεφτε το σκοτάδι.<sup>12</sup> Μόνον όταν η εταιρεία του ιπποσιδηροδρόμου της πρωτεύουσας προγραμμάτισε ταχτικά δρομολόγια προς τις όχθες του Ιλισού, η θεατρική ψυχαγωγία του κοινού έπαψε να είναι μια ευχάριστη αλλά κάπως περιπετειώδης εκδρομή.

Τα υπαίθρια θέατρα ανακαινίστηκαν κατ' επανάληψη στα επόμενα χρόνια, καθώς μάλιστα άλλαζαν συχνά διαχειριστές ή ακόμη και ιδιοκτήτες. Απόκτησαν πλουσιότερη διακόσμηση κι επιβλητικότερο οικοδόμημα της στεγασμένης σκηνής τους. Στην ουσία όμως παρέμειναν λαϊκές πανηγυριώτικες μάντρες, με μακριούς και σκληρούς ξύλινους πάγκους, χωρίς στηρίγματα της πλάτης στο χώρο των καθισμάτων, ακόμη και στην περίπτωση του αριστοκρατικότερου Φαλήρου.<sup>13</sup> Η πρώτη προσπάθεια βελτίωσης της κατάστασης αυτής σημειώθηκε το 1880, όταν ο πολύ δραστήριος ζυθοπώλης Αναστάσιος Τσόχας, διαχειριστής κατά καιρούς του Απόλλωνα, προσέλαβε τον εγκατεστημένο στην Αθήνα περιώνυμο Γερμανό αρχιτέκτονα Ερνέστο Τσίλλερ, για να σχεδιάσει ένα νέο μνημειακό και πολυτελές θερινό θέατρο δίπλα στο καφενείο της πλατείας των Ολυμπίων, ανάλογο με τα επιβλητικά κλασικίζοντα χειμερινά δημοτικά θέατρα που είχε ήδη κατασκευάσει στην Πάτρα και στη Ζάκυνθο. Εφοδια-

9 «Ανθοπώλαι και πωληταί κουλουριών και καπνού και στραγαλίων περιήρχοντο ανά μέσον των θεατών, κάποτε δε και στρατιωτική τις περιπολία ερευνώσα και συλλαμβάνουσα στρατιώτην τινά μένοντα άνευ αδείας εκτός του στρατώνος ή φέροντα παρανόμως πολιτικήν ενδυμασίαν. Οι αλέκτορες προ πολλού είχαν φωνήσει και η παράστασις εξηκολούθει, έληγε δε ενίστε αύτη με την ανατολήν του ηλίου και πολλοί των θεατών έσπευδον αμέσως μετά την πανύχιον διασκέδασιν ν' αναλάβωσι το χειρωνακτικόν των έργων, χωρίς να μεσολαβήση ο απαραίτητος εις το επάγγελμά των λυσίπονος ύπνος.» Άννινος, «Τα θερινά θέατρα», ό.π., σσ. 707-708.

10 «Ειδήσεις», *Εφημερίς*, 3 Ιουνίου 1876· «Διάφορα», *Νεολόγος* Αθηνών, 15 Ιουνίου 1876.

11 «Ειδήσεις Αθηνών και Πειραιώς», *Ποσειδών* Πειραιώς, 4 Ιουνίου 1876· «Ειδήσεις», *Εφημερίς*, 25 Ιουνίου 1877· «Διάφορα», *Παλιγγενεσία*, 7 Μαρτίου 1879.

12 *Ποσειδών*, ό.π.

13 Το θέατρο του Φαλήρου ανακαινίστηκε για πρώτη φορά την άνοιξη του 1881, με σχέδια του αρχιτέκτονα Ιωάννη Δέδε, ύστερα από την καταστροφή του λόγω πυρκαγιάς. Ο Κήπος των Ιλισίων Μουσών πήρε το όνομα Παράδεισος, ύστερα από ριζική ανακαίνιση το 1883. Ενώ ο Απόλλων κατεδαφίστηκε το φθινόπωρο του 1885. Το 1893 το Άντρον των Νυμφών κινδύνεψε με κατεδάφιση, αλλά επέζησε και μετονομάστηκε το 1895 σε Ζάππειον από την επιτροπή των Ολυμπίων που το αγόρασε.

σμένη με βασιλικό θεωρείο και διακοσμημένη με επίχρυσα αρχαιοελληνικής έμπνευσης αγάλματα και ανάγλυφα, με σιντριβάνια και με «στοά καθρεπτών», η χωρητικότητας χιλίων πεντακοσίων θεατών αυτή αρχοντική μάντρα απέβλεπε σαφώς στην εγκατάλειψη του αγροτικού προτύπου των εξοχικών κήπων για την προσέλκυση μεγαλοαστικότερου κοινού.<sup>14</sup> Και την τάση αυτή της διασταύρωσης υπαίθριων θεάτρων και αστικών αξιών ήρθε να ενισχύσει προς το τέλος της δεκαετίας του 1880 η σταδιακή μεταφορά του χώρου θερινής ψυχαγωγίας σε κεντρικότερα σημεία της πρωτεύουσας. Το 1887, η ασφαλιστική εταιρεία Φοίνιξ δημιούργησε στην καρδιά της πόλης το υπαίθριο θέατρο της πλατείας Ομονοίας, έναν στενόχωρο και ασφυκτικό, κατά τη μαρτυρία των δημοσιογράφων της εποχής, χώρο παραστάσεων, που γνώρισε όμως εντυπωσιακή οικονομική επιτυχία και μακροβιότητα, αποκλειστικά και μόνο λόγω της θέσης του.<sup>15</sup> Ενώ το 1893 ο Αναστάσιος Τσόχας θα αντικαταστήσει τα Ολύμπια, που είχαν κατεδαφιστεί το 1887, για να ελευθερωθεί ο χώρος γύρω από το νεότευκτο μέγαρο του Ζαππείου, με ένα νέο πολυτελές υπαίθριο θέατρο, σε μη οικοδομημένο οικόπεδο της οδού Σταδίου.<sup>16</sup> Ο γειτονικός προς την πλατεία Ομονοίας σταθμός του σιδηροδρόμου Αττικής (ο σταθμός Λαυρίου, όπως αποκαλούνταν) είχε μετατραπεί σε κέντρο λαϊκών θεαμάτων, με την εμφάνιση ποικίλων παταριών στα καφενεία του, σχεδόν ταυτόχρονα με την εγκαινίαση της μάντρας της εταιρείας Φοίνιξ. Και σε παρόμοιο κέντρο δεν άργησε να μετατραπεί και η πλατεία της Μουνιχίας στον Πειραιά.

Η πολύ εντυπωσιακή αύξηση των υπαίθριων χώρων παραστάσεων και η ικανοποίηση, μέσα από αυτούς, των απαιτήσεων των ελληνικών και ευρωπαϊκών θιάσων, στις δεκαετίες του 1870 και του 1880, δεν περιόρισε το κύμα διαμαρτυριών για την ανεπάρκεια του χειμερινού θεάτρου Μπούκουρα. Οι Αθηναίοι, βέβαια, είχαν αποδείξει κατ' επανάληψη πως δεν χρειάζονταν πραγματικά στεγασμένο θεατρικό κτίριο, για τον απλό λόγο ότι δεν ήταν διατεθειμένοι να υποστηρίξουν τη χειμερινή θεατρική κίνηση με τον ενθουσιασμό που έδειχναν στη στήριξη της θερινής. Αλλά η απόκτηση ενός μεγάλοπρεπου ή έστω αξιοπρεπούς χειμερινού θεατρικού κτιρίου τούς είχε γίνει έμμονη ιδέα, για λόγους συμβολικούς και όχι χρηστικούς. Η ανέγερση, σε κάποιο κεντρικό σημείο της πόλης, ενός αρχιτεκτονικά φιλόδοξου θεατρικού οικοδομήματος ήταν ζήτημα γοήτρου κι όχι λειτουργικής ανάγκης. Από τη στιγμή που η Σύρος, η Πάτρα και η Ζάκυνθος είχαν προπορευτεί στον συγκεκριμένο τομέα κι είχαν αποκτήσει δημοτικά θέατρα πριν από το 1876, δεν μπορούσε η πρωτεύουσα του Βασιλείου να εκπροσωπείται κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα από το ευτελές κι άχαρο κατασκεύασμα του 1839. Το δημοτικό θέατρο της Σύρου είχε οικοδομηθεί ακριβώς για να μεταβάλει την Ερμούπολη, σαν με μαγικό ραβδί, σε ευρωπαϊκή πόλη.<sup>17</sup> Και η Αθήνα των χρόνων του ευρωπαϊστή πρωθυπουρ-

14 Λεπτομερής περιγραφή της πολυτελούς διακόσμησης των Ολυμπίων υπάρχει σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά. Βλ. π.χ. *Εφημερίς*, 5 Απριλίου 1881 και *Νέαι Ιδέαι*, 6 Απριλίου 1881.

15 «Θέατρον Ομονοίας», *Ακρόπολις*, 23 Ιουλίου 1891.

16 Περιγραφή, με έμφαση στην πολυτέλεια του εξοπλισμού του: «Το νέον θέατρον», *Το Άστυ*, 5 Μαΐου 1893.

17 Ιδού πώς αξιολογεί το γεγονός Συριανός δημοσιογράφος που στέλνει γεμάτος καμάρι σχετική ανταπόκριση σε εφημερίδα της Αθήνας: «Η πόλις μας εντός ολίγου αποκτά περικαλές

γού Χαρίλαου Τρικούπη δεν μπορούσε να μένει πίσω, καθώς πολλοί κάτοικοί της ήταν έτοιμοι να διακηρύξουν πως αποστολή ενός θεατρικού κτιρίου δεν είναι μόνο να φιλοξενήσει καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αλλά «και να ανυψώσει ουσιαστικά την θέσιν της πόλεως».<sup>18</sup>

Δεν έχει νόημα να παρακολουθήσουμε, στο σημείο αυτό, μία προς μία τις περιπλοκές λεπτομέρειες της μακρόσυρτης οικοδόμησης του Δημοτικού Θεάτρου της πρωτεύουσας. Φτάνει μονάχα να επισημάνουμε κάποιους βασικούς σταθμούς μιας τεθλασμένης και γεμάτης αρρυθμίες και παύσεις πορείας τριάντα περίπου χρόνων. Το έργο είχε εγκαταλειφθεί από τον Γρηγόριο Καμπούρογλου, ύστερα από την επίσημη θεμελίωσή του στον κήπο του Λαού της πλατείας Λουδοβίκου (σημερινής Κοτζιά, μπροστά στο Δημαρχείο) το 1858, για να αρχίσει να απασχολεί επίμονα το Δημοτικό Συμβούλιο της πόλης από το καλοκαίρι του 1860. Επειδή όμως ο εκάστοτε προϋπολογισμός του Δήμου αδυνατούσε να καλύψει μια τόσο μεγάλη δαπάνη, δημιουργήθηκε με Βασιλικό Διάταγμα τον Απρίλη του 1872 μια ανώνυμη εταιρεία ιδιωτών, που επιχείρησε να συγκεντρώσει το απαιτούμενο ποσό με την πώληση μετοχών, σύμφωνα με το πρότυπο της οικοδόμησης του Δημοτικού Θεάτρου της Πάτρας. Η εταιρεία κατάφερε να ξεκινήσει το χτίσιμο τον Ιούλιο, πάνω στην παλιά θεμελίωση του Καμπούρογλου, αλλά ανέστειλε τη δράση της τον Νοέμβρη του επόμενου χρόνου, καθώς δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει τελικά το τραπεζικό δάνειο που απαιτούνταν για τη συνέχισή της. Δέκα ολόκληρα χρόνια αργότερα, την άνοιξη του 1882, το σχήμα διαλύθηκε επίσημα και ο Δήμος αποζημίωσε τους μετόχους και απόκτησε το γαιώδες, μαζί με το οικοπέδο, προκειμένου να συνεχίσει ο ίδιος το έργο. Όταν όμως, το 1886, έγινε αντιληπτό ότι και η νέα αυτή προσπάθεια οδηγούνταν σε διαχειριστικό αδιέξοδο, κλήθηκε και πάλι να αναλάβει την αποπεράτωση με δικά του κεφάλαια ένας επιχειρηματίας ιδιώτης, ο ομογενής μεγαλοτραπεζίτης Ανδρέας Συγγρός, που είχε πρόσφατα μεταφέρει τα συμφέροντά του από την Κωνσταντινούπολη στην Αθήνα. Η συμφωνία που υπέγραψε με το Δήμο προέβλεπε την επί είκοσι πέντε χρόνια εμπορική εκμετάλλευση του θεάτρου από τον ίδιο, πριν εκχωρήσει την πλήρη κυριότητα στη δημοτική αρχή.<sup>19</sup>

Ο Συγγρός ανήκε βέβαια στο ιερατείο του Κερδώου κι όχι του Λόγιου Ερμή. Ήταν άνθρωπος του χρήματος κι όχι της τέχνης. Το πρώτο ζήτημα που φρόντισε να διευθετήσει, μόλις ανάλαβε τα ηνία, ήταν να δώσει εντολές στον αρχιτέκτονα Τσίλλερ να αυξήσει τις εμπορικές χρήσεις του οικοδομήματος, σε βάρος των καλλιτεχνικών

---

θέατρον, μεγαλοπρεπή και ευρύχωρον λέσχην, συμπεριλαμβάνουσαν εις εν τας δύο υπάρχουσας, ως και χρηματιστήριον. Τα μεγαλοπρεπή ταύτα οικοδομήματα εγερθήσονται εν τη πλατεία Όθωνος, η δε πόλις μας εν βραχυτάτω χρόνω, ως διά μαγικής ράβδου πληχθείσα, μεταβληθήσεται εις αληθώς ευρωπαϊκήν.» «Επαρχιακά. Σύρος», εφημ. *Φως Αθηνών*, 10 Νοεμβρίου 1861.

18 «Το Θέατρον Αθηνών», *Ακρόπολις*, 23 Σεπτεμβρίου 1887.

19 Με τον τίτλο «Η ιστορία του θεάτρου», δημοσιεύεται στην εφημ. *Εστία*, 2 Απριλίου 1916, ένα συνοπτικό χρονικό της μακρόσυρτης αυτής οικοδομικής διαδικασίας, βασισμένο σε μελέτη του Δημοτικού Συμβούλου Παπαγεωργίου. Το δημοσίευμα είναι χρήσιμο επειδή παραπέμπει με ακρίβεια σε συμβόλαια, αποφάσεις και πράξεις αντλημένες από το αρχείο του Δήμου. Μερικές όμως από τις ημερομηνίες του δεν συμπίπτουν με εκείνες που εμφανίζονται στην ειδησεογραφία του καθημερινού Τύπου, επομένως η έρευνα έχει χρέος να ελέγξει στο μέλλον τις ασυμφωνίες αυτές.



και των κοινωνικών. Το βάθος της σκηνης περιορίστηκε από τα είκοσι στα δωδεκάμισι μόλις μέτρα, καταστρέφοντας εντελώς τη λειτουργικότητά της, προκειμένου να εξασφαλιστεί χώρος για τη δημιουργία ενός αριθμού καταστημάτων και γραφείων, η ενοικίαση των οποίων θα του απέφερε σημαντικά έσοδα. Και τα κλιμακοστάσια αριστερά και δεξιά της κύριας εισόδου καταργήθηκαν, για να εγκατασταθεί στο ένα η τράπεζα του Συγγρού και στο άλλο ένα προσοδοφόρο καφενείο.<sup>20</sup> Χωρίς επομένως να συμβάλει ουσιαστικά στον εκσυγχρονισμό των όρων των εγχώριων παραστάσεων, το νέο χειμερινό θέατρο συνέβαλε, με την έναρξη της λειτουργίας του, στην παραπέρα υποτίμηση των ελληνικών θιάσων, με το να δείξει σαφέστατη προτίμηση προς τους ευρωπαϊκούς, ανεξάρτητα από την πραγματική τους ποιότητα. Ο Συγγρός δεν είχε ούτε την υπομονή ούτε το ενδιαφέρον να ασχοληθεί με την εκμετάλλευση του καθαρά θεατρικού μέρους τού πολλαπλών χρήσεων κτιρίου. Κράτησε απλώς για τον εαυτό του την αξιοποίηση των καταστημάτων και των γραφείων, ενώ εκχώρησε την αξιοποίηση της αίθουσας παραστάσεων στο νοσοκομείο του Ευαγγελισμού, που είχε πρόσφατα ιδρυθεί από τη βασίλισσα Όλγα. Χωρίς εμπειρία στην εργολαβία θεαμάτων και ακροαμάτων, το διοικητικό συμβούλιο του ανακτορικού ιδρύματος αρκέστηκε στην επανεπιβεβαίωση των προκαταλήψεων της εγχώριας μεγαλοαστικής τάξης, την οποία και εκπροσωπούσε. Παρά τις διαμαρτυρίες των ντόπιων ηθοποιών και πολλών διανοουμένων, το νέο χειμερινό θέατρο εγκαινιάστηκε, τον Οκτώβρη του 1888, από ένα γαλλικό συγκρότημα μουσικού θεάτρου, το θίασο Λασσάλ-Σαρλέ, που, με την καλλιτεχνική μετριότητα και την ωμή κερδοσκοπική του διάθεση, έμοιαζε να συνεχίζει τη θλιβερή παράδοση του θιάσου του Παπά Λαβέρν, δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα.<sup>21</sup>

20 Στον πρώτο τόμο της διατριβής της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, ό.π., σσ. 286-291, δημοσιεύεται σειρά σχεδίων (τομές και κατόψεις) που κάνουν πολύ ξεκάθαρο τον περιορισμό της σκηνης για χάρη των καταστημάτων. Σχέδια του κτιρίου υπάρχουν επίσης, πλαισιωμένα με ένα περιεκτικό κείμενο της ίδιας, και στον κατάλογο σχετικής έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη: *Έρνεστ Τσίλλερ αρχιτέκτων (1837-1923)*, επιμέλεια Μαριλένας Ζ. Κασμάτη, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2010, σσ. 134-141. Πολλά δημοσιεύματα της εποχής της αποπεράτωσης του έργου, πάντως, αποτυπώνουν μια ακόμη ζοφερότερη εικόνα. Σε μεγάλο π.χ. άρθρο με τίτλο «Το Θέατρον Αθηνών», η εφημ. *Ακρόπολις*, 23 Σεπτεμβρίου 1887, επισημαίνει ότι η περιμετρική ανάπτυξη καταστημάτων περιόρισε πολύ τη δημιουργία εξόδων για την περίπτωση πυρκαγιάς, καθώς και ότι η συρρίκνωση της σκηνης κατάληξε να θέτει πραγματικά στη διάθεση των ηθοποιών ένα βάθος μικρότερο ακόμη κι από τα εφτάμισι μέτρα, έναν όρο απαράδεκτο για άρτιες σύγχρονες παραστάσεις.

21 Για την αντίδραση των Ελλήνων ηθοποιών στον αποκλεισμό τους από τα εγκαίνια του νέου θεάτρου, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του», *Το Κωμειδύλλιο*, Αθήνα: Ερμής, 1981, τμ. Α', σσ. 219-220. Με τις παραστάσεις του θιάσου Λασσάλ-Σαρλέ γενικά ασχολείται η Αύρα Ξεπαπαδάκου, σε άρθρο της με τίτλο «Bon pour l'Orient I. Ο γαλλικός μελοδραματικός θίασος Lassalle-Charlet στην Αθήνα. Μια πρώτη καταγραφή», που δημοσιεύτηκε στον τόμο *Στέφανος, τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα: Εκδόσεις Ergo, 2007, σσ. 929-945. Ο τόνος ωστόσο του δημοσιεύματος δεν είναι νηφάλιος, καθώς μεταφέρονται άκριτα εδώ όλες οι αρνητικές υπερβολές και ευφυολογίες των σατιρικών φύλλων της εποχής, ενώ αποσιωπούνται συστηματικά κάποιοι έπαινοι. Τελικά, η ωμή κερδοσκοπία κι η καλλιτεχνική μετριότητα των δύο Γάλλων θιασαρχών δεν ήταν κάτι το ξεχωριστό και σπάνιο. Αποτελούσαν τυπική περίπτωση Ευρωπαίων περιπλανώμενων θεατρίνων, που φρόντιζαν επί δεκαετίες να εκμεταλλευονται τη λαχτάρα των νεοαστικών στρωμάτων της χώρας για ευρωπαϊκή καλλιτεχνική ζωή.

Εξίσου αποκαλυπτική για τη σχέση της εγχώριας κοινωνίας με την τέχνη του θεάτρου εμφανίζεται και η παράλληλη ιστορία της ανέγερσης του Δημοτικού Θεάτρου του Πειραιά. Το λιμάνι της πρωτεύουσας συναισθάνθηκε τη μειονεκτική του θέση σε ζητήματα πολιτισμού το 1882, ακριβώς την εποχή που ο Δήμος της Αθήνας ανάλαβε δραστήρια την ολοκλήρωση του επί δεκαετίες μισοχτισμένου θεάτρου της πόλης. Ο δήμαρχος Τρύφων Μουτζόπουλος ανάθεσε στο μηχανικό του Δήμου Ιωάννη Λαζαρίμο τη σχεδίαση ενός μεγάλου μνημειακού κτιρίου, που θα γινόταν το κόσμημα της κεντρικής πλατείας Κοραή. Και τον Ιούνιο του 1884, κατατέθηκε από το διάδοχο του Αριστείδη Σκυλίτση ο θεμέλιος λίθος. Το Δημοτικό Συμβούλιο όμως του «ελληνικού Μάντσεστερ» (όπως αποκαλούνταν από τους θαυμαστές του ο Πειραιάς) αποτελούνταν από πρακτικούς ανθρώπους του εμπορίου και των επιχειρήσεων. Επομένως, έθεσε από την αρχή ως όρο στον Λαζαρίμο τον εφοδιασμό του κτιρίου με μια σειρά από εμπορικά καταστήματα, η ενοικίαση των οποίων θα εξασφάλιζε στο Δήμο ένα εισόδημα που δεν ήταν διόλου βέβαιο πως μπορούσαν να του εξασφαλίσουν οι θεατρικές παραστάσεις. Ειδοποιημένος από νωρίς, ο μηχανικός δεν χρειάστηκε να περιορίσει ξαφνικά το βάθος της σκηνης για να ικανοποιήσει τις πεζές αυτές απαιτήσεις.<sup>22</sup> Με υπόγειο χώρο ίσο προς το ύψος της αψίδας του προσκηνίου και με πρόβλεψη άλλου τόσου χώρου πάνω από την αψίδα, για την εναέρια αποθήκευση του σκηνογραφικού του εξοπλισμού, η σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου του Πειραιά υπήρξε η πρώτη στη χώρα που ανταποκρινόταν στα κριτήρια των σύγχρονων ευρωπαϊκών αιθουσών παραστάσεων. Το πρόβλημα βρισκόταν αλλού. Βρισκόταν στο γεγονός ότι η δημοτική αρχή έσπευδε να εγκαταστήσει μια καλά εξοπλισμένη σύγχρονη ευρωπαϊκή σκηνή στην καρδιά μιας κοινωνίας που δεν αισθανόταν ακόμη την ανάγκη της. Που δεν τη χρειαζόταν και που μπορούσε να εξυπηρετηθεί οργανικά από τα πρόχειρα και χωρίς τεχνικό εξοπλισμό υπαίθρια κηποθέατρα. Η αποκαρδιωτική εγκαινίαση του κτιρίου, την άνοιξη του 1895, μπροστά σε μια πλατεία σχεδόν χωρίς θεατές, μαρτυρά του λόγου το αληθές.<sup>23</sup>

Τα δύο επιβλητικά δημοτικά θέατρα της περιοχής της πρωτεύουσας υπολειτούργησαν συστηματικά στις επόμενες δεκαετίες, ενώ γύρω τους η θεατρική ζωή του τόπου αναπτυσσόταν με πολύ εντυπωσιακούς ρυθμούς στα υπαίθρια πατάρια κάποιων καφενείων, στις πλατείες και στους εξοχικούς κήπους. Έμειναν κλειστά για μεγάλα χρονικά διαστήματα, ερειπώθηκαν και λεηλατήθηκαν κατά περιόδους, ως τις παραμονές του Β' Παγκόσμιου Πολέμου που πάρθηκε η απόφαση της κατεδάφισης εκείνου του Συγγρού. Και παραπλήσια τύχη είχαν και τα σύγχρονα αντίστοιχα κτίρια της επαρχίας, τα δημοτικά θέατρα της Σύρου, του Πύργου, του Βόλου, της Τρίπολης... Η εγχώρια θεατρική τέχνη δεν τα είχε ανάγκη, αποτελούσαν και αυτά μια ακόμη μηχανική κι απροβληματίστη εισαγωγή ευρωπαϊκών πολιτισμικών αγαθών

22 Σχέδια του θεάτρου και σχολιασμός τους, Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, ό.π., σσ. 322-345. Βλ. επίσης: *Ο Πειραιάς και το Δημοτικό Θέατρο*, Πρακτικά της Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Πανεπιστήμιο Πειραιά 13 Απρίλη 2003, επιμ. Νίκος Αζαρλής – Κατερίνα Μπρεντάνου, Πειραιάς: Εκδόσεις Τσαμαντάκη, 2008.

23 Βλ. εδώ, τόμος Β2, αρ. 431. Σε άρθρο με τίτλο «Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς», η εφημ. *Εφημερίς*, 24 Απριλίου 1895, αποκαλύπτει ότι μόνο πενήντα άτομα παρακολούθησαν τη δεύτερη παράσταση των εγκαινίων, μέσα σε μια αίθουσα χιλίων πεντακοσίων περίπου καθισμάτων.

και θεσμών, σε μια χώρα που βρισκόταν σε διαφορετικό από της Δυτικής Ευρώπης στάδιο αστικής ανάπτυξης. Αυτό δεν σημαίνει πως δεν επιτέλεσαν τον προορισμό τους, που δεν ήταν άλλος από το να στολίσουν την πόλη, όπως έχουμε πει, να συμβάλουν στη δημιουργία ενός εγχώριου δημόσιου τομέα με ευρωπαϊκή κατατομή και με κάποιους νοσταλγικούς αρχαιοελληνικούς τόνους. Να συμβάλουν, ως ένα βαθμό, στη σφυρηλάτηση της νεοαστικής ταυτότητας των ψηφοφόρων ενός Χαρίλαου Τρικούπη και αργότερα ενός Ελευθέριου Βενιζέλου. Μαζί με ένα σωρό άλλα κτίρια και μνημεία συμβολικής κυρίως σημασίας, μαζί με τη χωρίς ακαδημαϊκούς κλασικίζουσα Ακαδημία του Σίμωνα Σίνα και το χωρίς αθλητές Παναθηναϊκό Στάδιο του Γεώργιου Αβέρωφ, δημιουργούσαν μια πολύ πειστική σκηνογραφία, που ήταν σχεδιασμένη να φιλοξενήσει στο απροσδιόριστο μέλλον μια ανύπαρκτη προς το παρόν, αλλά πολύ επιθυμητή, σκηνική δράση. Δημιουργούσαν ένα πολεοδομικό κέλυφος κενό λειτουργιών και χρήσεων, που ωστόσο έστελνε τα σωστά μηνύματα προς πολλούς αποδέχτες του εσωτερικού και του εξωτερικού. Οι Έλληνες, έγραψε τις μέρες εκείνες ο τελευταίος εκπρόσωπος της γενιάς των εγχώριων διαφωτιστών Ισιδωρίδης Σκυλίτσης, είμαστε ένας λαός που δεν έχει παρόν, αλλά μόνο πλούσιο παρελθόν και μέλλον.<sup>24</sup> Με την αρχιτεκτονική τους μορφή, ευρωπαϊκή και ψευτοκλασικίζουσα ταυτόχρονα, τα πρώτα θεατρικά κτίρια της πρωτεύουσας και των επαρχιών, κατά το 19ο αιώνα, επικαλούνταν το εγχώριο τρισένδοξο αρχαίο παρελθόν και προμάντευαν το ακόμη λαμπρότερο ευρωπαϊκό μέλλον.

Το μοναδικό από τα κτίρια των τελευταίων χρόνων του αιώνα που επιβίωσε, για να υποδεχτεί κάποια στιγμή ορθό το μέλλον του τόπου, ήταν εκείνο που κατασκεύασε και πάλι ο Ερνέστος Τσίλλερ στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου, ανάμεσα στο 1892 και στο 1896, με εντολή των βασιλικών ανακτόρων. Αντιδρώντας θετικά στο διάχυτο αίτημα των ημερών, ο ανώτατος άρχοντας είχε ανακοινώσει τελικά το 1887 ότι είχε στο ταμείο του ένα μεγάλο χρηματικό ποσό από δωρεές πλούσιων ομογενών του εξωτερικού, που σκόπευε να το διαθέσει για τη βελτίωση της εθνικής θεατρικής τέχνης.<sup>25</sup> Πρώτη ενέργειά του στην παρέμβασή του αυτή θα ήταν η ανέγερση ενός θεάτρου αντάξιου του μεγάλου του στόχου. Ενώ, σε ένα επόμενο στάδιο, το κτίριο θα επανδρωνόταν και με το κατάλληλο προσωπικό ηθοποιών και τεχνικών. Το ξεκίνημα του έργου αργοπόρησε λίγο, επειδή η πλατεία Κάνιγγος, που είχε επιλεγεί αρχικά ως τόπος θεμελίωσης του κτιρίου, παρουσίαζε αξεπέραστα νομικά προβλήματα ιδιοκτησίας, με πολλούς ιδιώτες να αμφισβητούν την κυριότητά της από το Δήμο και να

24 «Οι Έλληνες δεν είμεθα ενεστώς· ευρισκόμενοι εις μεταβατικήν κατάστασιν, την χειρίστην πασών εν παντί, είμεθα παρελθόν και μέλλον.», Ισιδωρίδης Ι. Σκυλίτσης, «Η παρ' ημίν κοσμηματογραφία», περ. *Εστία*, 16 Σεπτεμβρίου 1879, σ. 586.

25 Μια πρώτη εξαιρετικά πρώιμη αποκάλυψη του σχεδίου εμφανίζεται στην *Εφημερίδα*, «Ο βασιλεύς και το Εθνικόν Θέατρον», 19 Απριλίου 1884, ένα δημοσίευμα που προκαλεί κάποιες θετικές (*Νέα Σύμωρη* Σύμωρης, 20 Απριλίου 1884) και κάποιες αρνητικές (*Ακρόπολις*, 20 Απριλίου 1884) αντιδράσεις. Στα τέλη του 1887 όμως, η είδηση κυριαρχεί πλέον στις σελίδες του Τύπου, προφανώς με πρωτοβουλία των ίδιων των ανακτόρων. Βλ. *Νέα Εφημερίς*, «Ειδήσεις», 8 Δεκεμβρίου 1887, «Το Εθνικόν Θέατρον», 15 Δεκεμβρίου 1887, και «Ειδήσεις», 24 Δεκεμβρίου 1887· *Εφημερίς*, «Περί θεάτρου», 20 Οκτωβρίου 1887, «Ειδήσεις», 6 Δεκεμβρίου 1887, «Πινακίδες», 8 Δεκεμβρίου 1887, «Δημοτικόν Συμβούλιον», 9 Δεκεμβρίου 1887· *Σφαίρα* Πειραιώς, «Εθνικόν Θέατρον», 16 Δεκεμβρίου 1887.

έχουν καταφύγει στα δικαστήρια.<sup>26</sup> Η οδός Αγίου Κωνσταντίνου, που προκρίθηκε ως εναλλακτική λύση, παρουσίαζε κάποια άλλα μειονεκτήματα, αλλά από τη στιγμή που τοποθετήθηκε ο θεμέλιος λίθος τον Ιούλιο του 1892, οι εργασίες προχώρησαν κανονικά, χωρίς τις ατέλειωτες καθυστερήσεις και καθηλώσεις που είχαν παρατηρηθεί στην περίπτωση των δημοτικών θεάτρων.<sup>27</sup> Ύστερα και από την τοποθέτηση της πρωτοποριακής μεταλλικής στέγης, που ήρθε ετοιμοπαράδοτη απ' το Βέλγιο, το κτίριο έμοιαζε να έχει εξωτερικά τουλάχιστον ολοκληρωθεί ως το χειμώνα του 1895-96 και να είναι πλέον έτοιμο να λειτουργήσει.<sup>28</sup> Κι ο θεατρικός κόσμος πείστηκε με μεγάλη συγκίνηση ότι θα καλούνταν από στιγμή σε στιγμή να το επανδρώσει.

Το Εθνικό Θέατρο κατασκευάστηκε πραγματικά από την αρχή σαν ένας λειτουργικός χώρος παραστάσεων, χωρίς την παρεμβολή αιθουσών για καταστήματα, γραφεία, τράπεζες και άλλες άσχετες αλλά κερδοφόρες χρήσεις. Μπορεί η πλατεία του να ήταν μικρή, λόγω της στενότητας του οικοπέδου, αλλά η εμπειρία του Δημοτικού Θεάτρου του Πειραιά είχε δείξει πως η πελατεία του, έτσι κι αλλιώς, δεν θα ήταν μεγάλη. Το σημαντικό είναι πως ήταν εφοδιασμένο με μια σκηνή εξοπλισμένη με όλους τους μηχανισμούς ενός τεχνολογικά πρωτοποριακού σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου. Κι αυτό του άνοιγε προοπτικές για μελλοντική αξιοποίηση, όταν η εγχώρια τέχνη θα περνούσε σε μια επόμενη φάση εξέλιξης. Το Εθνικό Θέατρο τελικά δεν σχεδιάστηκε για να χρησιμοποιηθεί από τους ηθοποιούς που παρακολουθούσαν με καρδιοχτύπι τη σταδιακή του ανέγερση στη δεκαετία του 1890. Δεν χτίστηκε για να

26 Βλ. επιλεκτικά, ανάμεσα σε πολλά άλλα σχετικά δημοσιεύματα: *Καθημερινή*, «Ειδήσεις», 30 Οκτωβρίου 1887, και «Εθνικόν Θέατρον», 8 Δεκεμβρίου 1887· *Νέα Εφημερίς*, «Πλατεία Κάνιγγος», 6 Φεβρουαρίου 1888, «Το Εθνικόν Θέατρον», 17 Νοεμβρίου 1888. Στο τελευταίο δημοσιεύεται επιστολή του Δημήτριου Κορομηλά, που αποκαλύπτει ότι ο βασιλιάς τού έχει αναθέσει την αναζήτηση νέου οικοπέδου, επειδή έχει εγκαταλειφθεί πλέον η ιδέα της αξιοποίησης της πλατείας Κάνιγγος.

27 Βασικό μειονέκτημα ήταν η στενότητα του οικοπέδου, αλλά υπήρχαν και κάποια κοινωνικά προβλήματα. Η *Παλιγγενεσία*, στο άρθρο της «Η συνοικία του Αγίου Κωνσταντίνου», 5 Δεκεμβρίου 1891, υπογραμμίζει το ανάρμοστο της ανέγερσης του κτιρίου ανάμεσα σε άφθονους οίκους ανοχής. Ενώ ταυτόχρονα πολλοί κάτοικοι της περιοχής θεωρούσαν ακόμη περισσότερο ανάρμοστη την οικοδόμηση θεάτρου απέναντι ακριβώς από τον ιερό ναό του Αγίου Κωνσταντίνου και άρχισαν να μαζεύουν υπογραφές για να τη ματαιώσουν. Βλ. *Το Άστυ*, «Το Εθνικόν Θέατρον», 3 Ιανουαρίου 1892, και «Η κοινωνία και το θέατρον», 5 Ιανουαρίου 1892· *Παλιγγενεσία*, «Ειδήσεις της ημέρας. Το Εθνικόν Θέατρον», 3 Ιανουαρίου 1892· *Εφημερίς*, «Απ' Αθηνών εις Αθήνας», 4 Ιανουαρίου 1892· *Νεολόγος Κωνσταντινιούπολεως*, «Εξ Ελλάδος», 10 Ιανουαρίου 1892.

28 Για το ζήτημα της κάπως αργοπορημένης άφιξης της στέγης, βλ. *Εφημερίς*, «Η στέγη του Εθνικού Θεάτρου», 3 Νοεμβρίου 1893, και «Και πάλιν η στέγη του Εθνικού Θεάτρου», 4 Νοεμβρίου 1893. Επίσης, *Ακρόπολις*, «Η στέγη του Εθνικού Θεάτρου», 13 Δεκεμβρίου 1893. Η φαινομενική όμως αναστολή κάθε οικοδομικής δραστηριότητας έφερε το 1896 ένα νέο κύκλο απαισιόδοξων δημοσιευμάτων. «Από πολλού χρόνου δεν εγένετο λόγος περί του Εθνικού Θεάτρου», έγραφε η *Παλιγγενεσία*, «Ανάλεκτα», 13 Φεβρουαρίου 1896. «Τι γίνεται, ετελείωσεν ή όχι το κτίριον; Εργάται δεν φαίνονται πλέον εργαζόμενοι ή καταγίνονται εις τον εσωτερικόν διάκοσμον;» Και λίγους μήνες αργότερα, 13 Μαΐου 1896, η ίδια εφημερίδα προέβλεπε ότι το θέατρο «θα έχει παρομοίαν τύχην με του Σίνα το οικοδόμημα», δηλαδή με το κτίριο της χωρίς ακαδημαϊκούς Ακαδημίας. Μόνο η *Νέα Εφημερίς* του Ιωάννη Καμπούρογλου, «Διάφορα κοινωνικά», 8 Ιουνίου 1896, φαίνεται να έχει εσωτερική πληροφόρηση: «Το Εθνικόν Θέατρον παρά τον Άγιον Κωνσταντίνον ετελείωσε καθ' όλα... μόνον η σκηνή του παραμένει χάος από στέγης μέχρι βάθους απροσμετρήτου.»

στεγάσει τη γενιά των μαθητών του Παντελή Σούτσα και των κληρονόμων τους. Δεν χτίστηκε για την εγχώρια θεατρική τέχνη του 19ου αλλά για εκείνη του 20ού αιώνα. Αυτό το νόημα είχε και η καθυστέρηση των εγκαινίων του ως το Νοέμβριο του 1901, οπότε και είχε πλέον στελεχωθεί ο οργανισμός του με νέους και άφθαρτους βασικά καλλιτέχνες – ένας οργανισμός θεμελιωμένος, κατά την επιθυμία και αντίληψη των σχεδιαστών του, σε αμιγείς ευρωπαϊκές αρχές. Το γεγονός ότι το ίδρυμα διαλύθηκε, ύστερα από επτά όλα κι όλα χρόνια λειτουργίας, και το θέατρο έκλεισε τις πύλες του το 1908, λόγω έλλειψης θεατών, αποκαλύπτει πως οι άνθρωποι που σχεδίαζαν το μέλλον του τόπου είχαν πέσει έξω σε ένα βασικό σημείο των υπολογισμών τους. Είχαν σίγουρα κατανοήσει ότι τα εξελιγμένα κτίρια χρειάζονται εξελιγμένους επίσης καλλιτέχνες. Αλλά δεν έφτασαν να συνειδητοποιήσουν ότι χρειάζονται κυρίως εξελιγμένο κοινό. Ο Άγγελος Βλάχος είχε θίξει το ζήτημα από το 1876, όταν δημοσίευσε το λιβερό του ενάντια στο γαλλικό θέατρο της Αθήνας. Η εκπαίδευση του κοινού στο καλό θέατρο είναι το υπ' αριθμόν ένα ζητούμενο, είχε γράψει τότε στην *Εστία*.<sup>29</sup> Βέβαια είχε αμελήσει να εξηγήσει τότε πώς πραγματικά εκπαιδεύεται το θεατρικό κοινό με συνοπτικές διαδικασίες. Πώς μπορεί μια κοινωνία να προαχθεί εσπευσμένα στο μεθεπόμενο στάδιο της εξέλιξής της, χωρίς να περάσει από τα ενδιάμεσα. Με ποιον ακριβώς τρόπο θα μπορούσε μια αγροτική κοινωνία να ασπαστεί τους θεσμούς της ώριμης βιομηχανικής, χωρίς τα μέλη της να μαθητεύσουν πρώτα σε εκείνους της πρώιμης αστικής.

Τελικά, η κεντρική αυτή διένεξη της ιδέας των υπαίθριων και των στεγασμένων θεάτρων, που σημάδεψε την εγχώρια θεατρική ζωή επί μισό και παραπάνω αιώνα, ανάμεσα στο 1870 και στο 1920, θα μπορούσε να πει κανείς πως διέθετε μια ακόμη πτυχή, η οποία καλό θα ήταν να μη μείνει ασχολίαστη. Πέρα από τις κλιματικές συνθήκες της χώρας, οι υπέρμαχοι των υπαίθριων παραστάσεων θα μπορούσαν να είχαν επικαλεστεί ως επιχειρήματα της επιλογής τους και την ιστορία της, αφού η αρχαιολογική σκαπάνη αποκάλυπτε καθημερινά σχεδόν, όλα αυτά τα χρόνια, ισχυρότατα ίχνη της επί πολλούς αιώνες φιλοξενίας της εγχώριας δραματικής παραγωγής σε κτίσματα χωρίς στέγη. Η λογιότερη μερίδα των θεατρόφιλων έμπαινε συχνά στον πειρασμό να αντιπαραβάλει τα αρχαία με τα σύγχρονα θέατρα της Αθήνας, κάποιες φορές ακόμη και με σκωπτική μόνο διάθεση, όπως συνέβη, ας πούμε, το 1862, που η εφημερίδα *Εθνοφύλαξ* επισήμανε ότι το θέατρο του Μπούκουρα κινδυνεύει με κατάρρευση, την ίδια στιγμή που η αρχαιολογία έφερνε στο φως τον ενδοξότερο χώρο παραστάσεων της αρχαιότητας, το θέατρο του Διονύσου.<sup>30</sup> Κι όταν μερικές δεκαετίες αργότερα άρχισαν να συγκεντρώνουν πάνω τους τα φώτα της δημοσιότητας οι ανασκαφές στο θέατρο της Επιδαύρου, η επιτροπή του κληροδοτήματος του Ευαγγέλη Ζάππα, που διαχειριζόταν την υπόθεση της οργάνωσης των πριν από τον Πιέρ ντε Κουμπερτέν εγχώριων Ολυμπιακών Αγώνων, σκέφτηκε για μια στιγμή να αναθέσει στο διευθυντή της γερμανικής αρχαιολογικής σχολής Βίλχελμ Ντέρπφελντ τη σχεδίαση ενός θεάτρου δύο χιλιάδων θέσεων, πάνω στο πρότυπο εκείνου της Επι-

29 «Εν χώρα, όπου το κοινόν δεν δύναται να επηρεάση και μορφώση το θέατρον, το θέατρον αναγκαιώς πρέπει να μορφώση το κοινόν. Προς τούτο όμως πρέπει εξ ανωτέρας και αρμοδίας μερίμνης να επιβληθή το πρέπον θέατρον εις τας Αθήνας...» «Το γαλλικόν θέατρον εν Αθήναις», *Εστία*, ό.π., σ. 253.

30 *Εθνοφύλαξ*, 27 Απριλίου 1862.

δαύρου, για να το εγκαταστήσει στο χώρο των Ολυμπίων, κοντά στο Ζάππειο μέγαρο.<sup>31</sup> Τα σχέδια όμως έμειναν τελικά στα χαρτιά.

Ακόμη και το 1896, που, μέσα στο μεθύσι της θριαμβευτικής αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα, με διεθνή συμμετοχή και αναγνώριση, ο καθηγητής του Πανεπιστημίου Γεώργιος Μιστριώτης οραματίστηκε την καθιέρωση μιας παράλληλης μεγάλης σειράς αρχαιόγλωσσων παραστάσεων τραγωδιών, σε ετήσια βάση, η ερμηνεία της *Αντιγόνης* που επιλέχτηκε να εγκαινιάσει το θεσμό δεν παρουσιάστηκε στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, όπως είχε προταθεί αρχικά, ούτε στη σφενδόνη του αναμαρμαρωμένου από τον Γεώργιο Αβέρωφ Παναθηναϊκού Σταδίου, όπως αντέτεινε ο πολύς Ντέρπφελντ. Παρουσιάστηκε τελικά στο στεγασμένο θέατρο του Συγγρού, προφανώς για να περιβληθεί το κύρος ενός ευρωπαϊκών προδιαγραφών μνημειακού θεατρικού κτιρίου. Μπορεί η σκηνή του θεάτρου να ήταν στενόχωρη κι εντελώς ανεπαρκής για να φιλοξενήσει το Χορό. Τα βαθυκόκκινα όμως βελούδινα καθίσματα της πλατείας χάριζαν στην εκδήλωση μια αστική επισημότητα κι αρχοντιά που δεν διέθεταν οι γυμνές ηλιοκαμένες πέτρες του αρχαίου θεάτρου και του Σταδίου. Τελικά, παρά την επίμονη επίκληση των αρχαίων προγόνων στην ονομασία των εγχώριων αιθουσών παραστάσεων (Απόλλων, Ορφεύς, Κέφαλος, Ολύμπια) και στην ονομασία των εγχώριων θιάσων (Μένανδρος, Θέσπις, Αριστοφάνης, Ευριπίδης), το ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα είχε ως μοναδικό πρότυπο κι οδηγό του εκείνο του Παρισιού και της Βιέννης, της Βενετίας και του Βερολίνου. Όχι της αρχαίας Αθήνας. Και το πρότυπο αυτό γινόταν ιδιαίτερα φανερό στην ανυπόμονη οικοδόμηση χειμερινών θεάτρων, σε μια χώρα που, ως το 1919, διατηρούσε ουσιαστικά θερινή μόνο θεατρική κίνηση.

31 *Νέα Εφημερίς*, «Διάφορα κοινωνικά», 22 και 24 Δεκεμβρίου 1887. Με το ζήτημα ασχολείται και ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο οποίος αποκαλύπτει παραπέρα ότι η αρχική επιθυμία του Ευ. Ζάππα ήταν να έχει το κτίριο της ολυμπιακής έκθεσης, αυτό που χτίστηκε ύστερα από το θάνατό του και πήρε το όνομά του, το σχήμα αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβής, «Περί του Ζαππειού ιδρύματος», περ. *Εστία*, 10 Ιανουαρίου 1888, σσ. 17-20. Και Α. Ρ. Ραγκαβής, «Επίλογος επί της άρτι ληξάσης εκθέσεως», *Εστία*, τμ. ΚΖ', αρ. 680 (8 Ιανουαρίου 1889), σσ. 17-22.











[ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΕΣ ΣΕΛΙΔΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ]

10/1878	<b>120. Χειμερινή θεατρική κίνηση στην Αθήνα κατά τους τελευταίους μήνες του 1878</b> <b>α. Θίασος Παναγιώτη Σταματόπουλου στο θέατρο Ευτέρπη</b>			Αρχική σύνθεση: Αικατερίνη Δρακοπούλου (Σάιλερ), Αικατερίνη Δρακάκη, Ιωάννης Δρακάκης, Παναγιώτης Σταματόπουλος, Νικόλαος Κυριακός, Στυλιανός Βασιλειάδης. Κατοπινή σύνθεση: Ελένη Οικονομίδου (Βεκερέλη), Αικατερίνη Μπάρκα, Σοφία Σαμιώτου, Παναγιώτης Σταματόπουλος, Μιλτιάδης Στεφανίδης, Στυλιανός Βασιλειάδης, Σωτήριος Βασιλειάδης, Σωτήριος Σφαιρίδης, Πολυκράτης Μπάρκας, Δημ. Πέτρου, Β. Καραβιάς, Σπυρίδων Παπαλεξόπουλος	Εφημερίς, 21/9, 14, 19/11/78, 4/1/79	Συγκρότημα με ρευστή σύνθεση που δίνει παραστάσεις κατά τους τελευταίους μήνες του 1878 στο χειμερινό θέατρο Ευτέρπη των Χαυτείων. Η στελέχωσή του ποικίλλει, καθώς αντλεί το δυναμικό του από τους εκάστοτε άνεργους ηθοποιούς που βρίσκονται την εποχή αυτή στην πρωτεύουσα.
21/10/1878	Αρματωλοί και κλέπται	Σαμαρτζίδης, Χριστόφορος			Εφημερίς, Ωρα Αθηνών, Ποσειδών Πειραιώς, 21/10	Εναρκτήρια παράσταση συγκροτήματος. Δεν μνημονεύονται ονόματα στελεχών στις εφημερίδες.
4/11/1878	Αθανάσιος Διάκος				Ωρα, 4/11	
7/11/1878	Ο πύργος του Νελ	[Dumas, Alexandre, père]			Εφημερίς, 7/11	Ευεργετική παράσταση υπέρ του Παναγιώτη Σταματόπουλου.
7/11/1878	Η τύχη ενός ποιητού				Εφημερίς, 7/11	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τον Πύργου του Νελ.
12/11/1878	Καραϊσκάκης	Ζαμπέλιος, Ιωάννης			Εφημερίς, 12/11	Ευεργετική παράσταση υπέρ του ζεύγους Δρακάκη.
12/11/1878	Ο δικηγόρος και οι ηθοποιοί				Εφημερίς, 12/11	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τον Καραϊσκάκη.
18/11/1878	Η Χίος δούλη	Ορφανίδης, Θεόδωρος			Εφημερίς, 19/11	Πρώτη παράσταση ύστερα από την αλλαγή της σύνθεσης του θιάσου.
18/11/1878	Ο Μουτζούρης [=Η ζηλοτυπία του Μουτζούρη]	Molière			Εφημερίς, 19/11	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τη Χίον δούλην.
19/11/1878	Γαλάτεια	Βασιλειάδης, Σπυρίδων			Εφημερίς, Στοά, 19/11	
19/11/1878	Ο πεινασμένος ποιητής				Εφημερίς, Στοά, 19/11	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τη Γαλάτεια.
21/11/1878	Γαλάτεια	Βασιλειάδης, Σπυρίδων			Εφημερίς, Ωρα, 21/11	Επανάληψη.
21/11/1878	Ο πεινασμένος ποιητής				Εφημερίς, Ωρα, 21/11	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τη Γαλάτεια.
24/11/1878	Οι χαρτοπαίκτηι [=Η τριακονταετής ζωή ενός χαρτοπαίκτης;]	[Ducange & Din-aux;]	[Σταματιάδης, Αλέξανδρος;]		Εφημερίς, 24/11	
24/11/1878	Η κόρη του παντοπώλου	Βλάχος, Άγγελος			Εφημερίς, 24/11	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τους Χαρτοπαίκτης.
26/11/1878	Ο ακούσιος ιατρός	Molière			Εφημερίς, Ωρα, 25/11	
26/11/1878	Πώς θα τελειώσει				Εφημερίς, Ωρα, 25/11	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τον Ιατρό.
10/12/1878	Οι δύο λοχία	[Daubigny, Boudoin & Maillard]			Εφημερίς, 10/12	
10/12/1878	Η σύζυγος του Λουλουδάκη	[Thiboust, Lambert & Barrière, Théodore]	[Βλάχος, Άγγελος]		Εφημερίς, 10/12	Μονόπρακτη κωμωδία που συνοδεύει τους Δύο λοχίας.