

ΘΕΑΤΡΟ ΑΘΗΝΩΝ:
ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΟΘΩΝΑ

Η Ελλάδα του 1834 ήταν ένα κράτος εξαιρετικά περιορισμένο σε έκταση και η Αθήνα, η νέα του πρωτεύουσα μετά τον ερχομό του Όθωνα, μια πόλη ερειπωμένη, κατεστραμμένη από το μακροχρόνιο αγώνα. «Το πλείστον μέρος της νέας πόλεως», έγραφε ο Davidof, που την επισκέφθηκε τότε, «σύγκειται εκ κακώς εκτισμένων οικιών, μεταξύ των οποίων ούτε λεωφόροι υπάρχουν έτι, ούτε φανοί, ούτε άμαξαι εν ενί λόγω ουδέν δυνατόμενον να σ' ενθυμίση ότι ζης εν πρωτεύουση και τουλάχιστον εν απλή Ευρωπαϊκή πόλει»¹, χρειαζόταν επομένως μια συστηματική επιχείρηση ανοικοδόμησής της. Με γοργούς ρυθμούς κτίσθηκαν καινούρια σπίτια και σύγχρονα κτήρια για τις ανάγκες των δημόσιων υπηρεσιών μεταβάλλοντας, σε σύντομο χρονικό διάστημα, την ασήμαντη αυτή περιοχή σε διοικητικό κέντρο της χώρας. Παράλληλα η λειτουργία του Πανεπιστημίου και η ίδρυση του Πολυτεχνείου ξανάδωσαν στην πόλη την παλιά πνευματική της ακτινοβολία. Η Αθήνα δεν ήταν μόνο «η δόξα του αρχαίου κόσμου»² αλλά και μια σύγχρονη πόλη που μπορούσε πλέον να ενταχθεί στη δυναμική της ευρωπαϊκής πορείας.

Η Ελληνική πρωτεύουσα ωστόσο χώλανε σημαντικά στον πολιτιστικό τομέα. Τα σχέδια του Christian Hansen για τη δημιουργία Θεάτρου το 1834 δεν ολοκληρώθηκαν, οι θεατρικές προσπάθειες της ιδιωτικής πρωτοβουλίας απέτυχαν³, μουσικές εκδηλώσεις δεν γίνονταν και οι ερασιτεχνικές παραστάσεις των ανακτόρων ή οι συγκεντρώσεις στα κοσμικά σαλόνια δεν κάλυπταν το κενό. Η πολιτεία αδιαφορούσε για την κατάσταση αυτή αλλά η νέα κοινωνία, που διαμορφωνόταν στα αστικά κέντρα, δυσανασχετούσε και αναζητούσε θεάματα ανάλογα με αυτά των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων. Το βασιλικό περιβάλλον, οι εκπρόσωποι των ξένων δυνάμεων, η φαναριώτικη διανόηση, οι Έλληνες των παροικιών, που εγκαταστάθηκαν μόνιμα πλέον στην Αθήνα αναπτύσσοντας ποικίλες πολιτικές και οικονομικές δραστηριότητες, είχαν ως πρότυπο τις παραστάσεις όπερας των δυτικών σκηνών. Η οικονομική κατάσταση της χώρας βέβαια δεν επέτρεπε τη δημιουργία ενός λυρικού θεάτρου όπως η Scala του Μιλάνου ή το Covent Garden. Η κυβέρνηση, επιχειρώντας να επιβάλλει τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές τάσεις και να ικανοποιήσει τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, γνωρίζοντας όμως και την καχεξία του Δημόσιου Ταμείου, αναζητούσε ένα άτομο φερέγγυο για να του παραχωρήσει το αποκλειστικό προνόμιο για την ανέγερση του θεάτρου και ν' απαλλάξει η ίδια από το οικονομικό κόστος της επιχείρησης. Τελικά πίστεψε ότι το βρήκε στο πρόσωπο του Basilio Sansoni⁴, ελάσσονα ερμηνευτή ενός περιοδεύοντος ιταλικού θιάσου, ο οποίος α-

1. Βλ. ΔΑΒΙΔΟΒ: *Αι Αθήναι προ τεσσαράκοντα ετών στον τόμο Αττικών Ημερολόγιον του έτους 1879 υπό Ειρ. Ασωπίου*, έτος ΙΓ', Αθήναι, εκ του τυπογραφείου της Κορίνθης 1878, σ. 103.

2. Αλ. ΠΟΛΙΓΗ: *Ρομαντικά Χρόνια, Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Ε. Μ. Ν. Ε. Μνήμων 1993, σ. 76.

3. Για τα πρώτα χρόνια του Θεάτρου στην Αθήνα βλ. Δ. ΣΠΑΘΗ: «Οι πρώτες θεατρικές προσπάθειες στην Αθήνα το 1836 και 1837» στο *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 215-250.

4. Ο Β. Sansoni δεν ήταν η πρώτη επιλογή της κυβέρνησης. Για όσα προηγήθηκαν βλ. Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τ. Β', Αθήνα, 1938, Βασιλείου σ. 241 κε.

νέλαβε το βάρος της θεατρικής επιχείρησης. Με τη συνδρομή κάποιων εύπορων Αθηναίων, που προαγόρασαν τα θεωρεία και μικρή κρατική επιχορήγηση οι εργασίες ολοκληρώθηκαν⁵ και το θέατρο άνοιξε τις πύλες του στο κοινό στις 6 Ιανουαρίου 1840.

Στις σελίδες, που ακολουθούν, γίνεται μια προσπάθεια να συγκεντρωθούν όλες οι παραστάσεις, ελληνικές και ιταλικές, που ανέβηκαν στο θέατρο Αθηνών. Στη διάρκεια της οθωνικής περιόδου κριτικές και διαφημιστικές καταχωρήσεις το ανέφεραν απλά ως «ΘΕΑΤΡΟΝ», ή «ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΘΗΝΩΝ», ο ιταλόφωνος τύπος ως «TEATRO REALE DI ATENE», και ο γαλλόφωνος ως «THEATRE». Ως θέατρο Μπούκουρα, όπως συνηθίζουμε να το αποκαλούμε σήμερα, δεν συναντάται εκείνη την εποχή. Η ονομασία αυτή, που οφείλεται στο όνομα του ιδιοκτήτη του μετά το 1844, χρησιμοποιήθηκε από μεταγενέστερους αρθρογράφους για να διακριθεί από τα άλλα θέατρα, που δημιουργήθηκαν στην πρωτεύουσα. Επιλέγουμε την ονομασία «Θέατρο Αθηνών» γιατί αυτή συναντάται περισσότερες φορές στις εφημερίδες και στα οδοιπορικά των περιηγητών και ανταποκρίνεται καλύτερα στα ιστορικά δεδομένα της εποχής.

Η καταγραφή των παραστάσεων είναι εξαιρετικά δύσκολη γιατί οι πληροφορίες του τύπου συχνά δε μπορούν να ελεγχθούν. Αρκετές εφημερίδες έχουν καταστραφεί, αφίσες και προγράμματα με τους τίτλους των έργων και τους θιάσους έφθασαν ελάχιστα ως τις μέρες μας, ενώ προσωπικές μαρτυρίες θεατών, εξαιρετικά χρήσιμες αυτή την περίοδο, παρά τον υποκειμενικό χαρακτήρα τους, σώθηκαν ελάχιστα και αυτές συνήθως στα κείμενα των ευρωπαίων περιηγητών, που αγνοούν την ελληνική νοοτροπία. Ο Ν. Λάσκαρης στην «Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου» αλλά και σε άρθρα, που είχε κατά καιρούς δημοσιεύσει⁶, αναφέρθηκε σε πολλές ελληνικές παραστάσεις χωρίς όμως να σημειώσει τις πηγές του. Προσπαθήσαμε να διασταυρώσουμε, όπου ήταν δυνατόν, τα στοιχεία, συχνά όμως περιοριζόμεστε στην πληροφορηση ενός μόνον εντύπου. Πιστεύουμε ωστόσο ότι η εικόνα των παραστάσεων, χωρίς να είναι ολοκληρωμένη, ανταποκρίνεται στη θεατρική πραγματικότητα της εποχής.

Α. Ιταλικές Παραστάσεις

Οι πρώτες παραστάσεις του Θεάτρου Αθηνών, το πρώτο τρίμηνο της λειτουργίας του, ήταν ιταλικές. Την εναρκτήρια «*Lucia di Lamermoor*» του Donizetti (6.1.1840)⁷, ακολουθήσαν η «*Chiara di Rosemberg*» του Ricci, «*Il Barbiere di Siviglia*» του Rossini, και η «*Norma*» του Bellini. Το αθηναϊκό κοινό, οι καλλιεργημένοι ετερόχθονες των παροικιών αλλά και οι απλοί αυτοχθόνες αγωνιστές, γοητεύτηκαν από το καινούριο μουσικό εί-

5. Όλο το υλικό για το παρασκήνιο της θεατρικής επιχείρησης, όπως έχει καταγραφεί από τον τύπο της εποχής, έχει συγκεντρωθεί στην θεατρική διατριβή της υπογράφουσας με θέμα *Θέατρο και κρατική πολιτική την οθωνική περίοδο* (1997, αδημοσίευτη).

6. Για τις παραστάσεις της περιόδου αυτής βλ. Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ: «Το Νεοελληνικόν Θέατρον από το 1844-1854», *Παναθήναια*, έτος Θ' τ. 203-205, 15 Μαρτίου 1909-15 Απριλίου 1909, Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ: «Από την Ιστορίαν του Νεοελληνικού Θεάτρου. Τα εν Αθήναις κατά το 1856-57», *Ελληνική Επιθεώρησις*, τ. 247-255 (Μάιος 1928-Ιανουάριος 1929) και Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ: «Τα εν Αθήναις από το 1862-1875», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, όργανον Σωματείου Ηθοποιών, Δεκέμβριος 1933.

7. Λεπτομέρειες για την παράσταση αυτή, βλ. Κ. ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ, «*Lucia Di Lamermoor*», η πρώτη παράσταση στο Θέατρο Αθηνών, *Θ. Απρίλιος* 93, τ. 5, σ. 25-28.

δος, που κυριαρχούσε στα ευρωπαϊκά λυρικά θέατρα, και τις νεαρές ιταλίδες ερμηνεύτριες. Σε σύντομο χρονικό διάστημα ωστόσο, όπως θα δούμε στη συνέχεια, άρχισαν οι αντιδράσεις.

Η ελληνική κοινωνική πραγματικότητα της εποχής ταλαντευόταν ανάμεσα στο παλιό και το καινούριο: «δεν μπορούσε τότε η κοινωνία ούτε να μη φραγκέψει ούτε να εξευρωπαϊστεί εντελώς»⁸. Στη μία πλευρά υπήρχε μια σύγχρονη αστική τάξη με ευρωπαϊκά πρότυπα, με πολίτες ανερχόμενους πολιτικά και εύρωστους οικονομικά, που επιζητούσαν μέσω της όπερας, τη μύηση τους στα δρώμενα της γαλλικής και ιταλικής σκηνής, αδιαφορώντας για το ελληνικό θέατρο. Στην ουσία οι άνθρωποι αυτοί «μυμούνται ξένα πολιτιστικά υποδείγματα και είχαν έναν κοσμοπολίτικο προσανατολισμό» χωρίς να εστερνίζονται ουσιαστικά τις αστικές αξίες των αναπτυσσόμενων κοινωνιών της Δύσης⁹. Το ιδεολογικό τους αδιέξοδο σε έναν κατ' εξοχήν εθνοκεντρικό αιώνα, όπου το κάθε κράτος διαμόρφωνε τη δική του πολιτισμική ταυτότητα, και η επιμονή της πολιτείας σε καλλιτεχνικές εκφάνσεις χωρίς καθολική λειτουργικότητα επέτειναν την κρίση στην αθηναϊκή σκηνή.

Στην άλλη πλευρά αντίθετα βρίσκονταν άνθρωποι ταλαιπωρημένοι από τον αγώνα, με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο και περιορισμένα εισοδήματα, αυστηρά προσκολλημένοι στην παράδοση. Μετά τον ενθουσιασμό των πρώτων ημερών από το νέο θέαμα, αναθεώρησαν τη στάση τους απέναντι σ' αυτό έχοντας συχνά ως σύμμαχο τους τον τύπο. Τα πατροπαράδοτα ήθη της ελληνικής οικογένειας προσβάλλονταν, κατά τη γνώμη τους, από ορισμένες παραστάσεις: «Οι Έλληνες μη γνωρίζοντες προ της επαναστάσεως το ρουφιανλίκιον (προαγωγήν εντέχνως), ας υπάγωσιν εις τον Ιταλόν μπαμπέρην τον Θεάτρον (Ο Κουρέας της Σεβίλλης) να το μάθουν»¹⁰. Επειδή λοιπόν από τους ιταλικούς θιάσους «τι ιδόμεν; χρήματα δαπανώμενα αφειδώς εις τυχοδιώκτας και ηθικην διαφθοράν εις την νεολαίαν»¹¹, θεωρούσαν σωστό να απαγορευθούν οι παραστάσεις αυτές. Μολονότι οι κοινωνικές αυτές ομάδες εμφανίζονται θεωρητικά ως κύριοι εκφραστές της ξενοφοβίας και των εθνικιστικών τάσεων, που σφράγισαν το 19ο αιώνα δεν επηρέασαν το θεατρικό γίγνεσθαι γιατί δεν είχαν πολιτική εξουσία ούτε ικανούς πνευματικούς ηγέτες στις τάξεις τους. Η αντιπάθεια τους άλλωστε προς τους ξένους θιάσους, πέρα από ιδεολογικά πιστεύω, εξέφραζε και την αποστροφή τους για τα νέα κοινωνικά στρώματα, που πρωτοστάτησαν στη μετάκλησή τους και βρίσκονταν στο πολιτικό προσκήνιο. Η πικρία και η απογοήτευση των αγωνιστών, που βρέθηκαν στο περιθώριο μετά την ανεξαρτησία, μεταφέρθηκε και στο θέατρο. Γέμιζαν λοιπόν την αίθουσα όταν παρουσιάζονταν ελληνικά θεατρικά έργα και απομακρύνονταν από «τους μυραιοφρομένους και γυναικώδεις εκείνους γόητας της Ιταλίας»¹², που επέλεξαν οι ετερόχθονες για τη διασκέδασή τους.

Οι ιταλικές παραστάσεις βέβαια δεν περιορίστηκαν επειδή ορισμένα κοινωνικά στρώματα τηρούσαν αρνητική στάση απέναντί τους. Συνήθως κάλυπταν το πρώτο τετράμηνο κάθε θεατρικής περιόδου (Οκτώβριος-Φεβρουάριος) με 7 ή 8 όπερες και μελο-

8. Αλ. ΠΟΛΙΤΗ: βλ. σημ. 2, σ. 21.

9. Β. ΦΙΛΙΑ: *Κοινωνία στην Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΓ', Εκδοτική Αθηνών, 1977, σ. 452.

10. Εφ. *Φήμη*, Δ' . 6.3.1840, φ. 301. Η θέση αυτή αντιγράφηκε από το περιοδικό *Πρόσδος* του ΣΟΦΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ, τ. Β', σ. 282.

11. Εφ. *Φήμη*, Δ' , 31.8.1840, φ. 33.

12. Εφ. *Φιλελεύθερος* Α' , 8. 10.1855, φ. 32, σ. 1.

δράματα. Συχνά ωστόσο το θέαμα, που παρουσίαζαν, ήταν απαράδεκτο και προκαλούσε την αγανάκτηση και των φιλικά προσκείμενων εφημεριδών:

«Ποτέ ελεεινότερον θέατρον δεν είδεν η πρωτεύουσα από το εφετερινόν. Αφ' ότου ήρξαστο η θεατρική σύννοδος μέχρι τηςήμερον ουδέν άλλο μελόδραμα παρεστάθη, εκτός των «Μασοναδιέρων» (Ληιστών) και τούτο ίσως δια να μας δείξουν εμπράκτως ότι ληστευόμεθα εν πλήρει μεσημβρία, πληρώνοντες δια τοιούτον ελεεινόν θέατρον, άνευ ορχήστρας, άνευ των απαιτουμένων πρωταγωνιστριών»¹³.

Η εκμετάλλευση των θεατών ήταν ιδιαίτερα αισθητή κάποιες περιόδους όταν, παρά την κρατική επιχορήγηση, δεν υπήρχαν όλα τα μουσικά όργανα στην ορχήστρα ή δεν υπήρχαν αντικαταστάτες για τους πρώτους ρόλους¹⁴. Εφόσον όμως το υπουργείο εσωτερικών, υπεύθυνο για τις μετακλήσεις, δεν επέριττε ευθύνες σε κανένα, ήταν φυσικό ο ιταλός συνήθως επιχειρηματίας ν' αποβλέπει στο μεγαλύτερο δυνατό κέρδος και να μη φροντίζει για την αριότητα του θεάματος.

Οι ιταλικοί θίασοι έρχονταν στην Ελλάδα από το 1840 μέχρι το 1846, με μια μικρή διακοπή το 1844. Στη συνέχεια από το 1850 μέχρι το 1860, οπότε ο πρόεδρος της επιτροπής του θεάτρου υποστήριξε «ότι είναι πλέον καιρός να παύσωμεν πιθηκίζοντας τους Ευρωπαίους, και να ζητώμεν μελοδράματα και μουσικάς γερμανικάς και ιταλικάς, δια να πηγαίνωσιν αι οικογένειάι μας εις το θέατρον και να σπουδάσωι τας περιπετείας του έρωτος και την ηθικήν του Μπαρμπέρη»¹⁵. Φυσικά η σκέψη αυτή δεν είχε συνέχεια και οι ιταλικοί θίασοι επανεμφανίστηκαν το 1862, αφού έχει προηγηθεί το προσωρινό κλείσιμο του θεάτρου για ανακαίνιση. Στη συνέχεια, θα εξετάσαμε αναλυτικά τις παραστάσεις αυτές και κάποιες αντιδράσεις των θεατών, όπως έχουν καταγραφεί από τον τύπο της εποχής.¹⁶

1. Ρεπερτόριο

Το λυρικό ρεπερτόριο του θεάτρου αναπαράγει το αντίστοιχο ρεπερτόριο των ευρωπαϊκών σκηνών. Κυριαρχούσαν οι ιταλικές όπερες γιατί οι μελωδίες τους ήταν πιο προσιτές στο ευρύ κοινό και οι θίασοι, λόγω καταγωγής, ήταν περισσότεροι εξοικειωμένοι με το είδος αυτό. Το μεγάλο θέαμα της grand opera απαιτούσε πληθώρα τεχνικών μέσων, ενώ οι ρηξικέλευστες γερμανικές όπερες, αγαπητές ίσως στη βασιλική αυλή από μνήμες του παρελθόντος, προϋπέθεταν ιδιαίτερες ερμηνευτικές ικανότητες από τους καλλιτέχνες και μουσική καλλιέργεια του κοινού, στοιχεία που δεν διέθετε το θέατρο Αθηνών. Αντίθετα το ιταλικό bel canto που είχε κατακτήσει και άλλα θέατρα της Δύσης, ήταν ευκολότερο να ακουσθεί στην αθηναϊκή σκηνή και να εκτιμηθεί από τους θεατές.

13. Εφ. Αυγή, 3.12.1859, φ. 536, σ. 2.

14. Λεπτομέρειες υπάρχουν στους πίνακες που ακολουθούν στο τέλος.

15. Εφ. Αυγή, Δ', 31.8.1860, φ. 689, σ. 2. Η «ανηθικότητα» του «Κουρέα της Σεβίλλης» κυριαρχεί στις αρνητικές κριτικές όλης της οθωνικής περιόδου.

16. Ο Ιταλός μουσικολόγος R. Celletti υποστηρίζει ότι «ο ιστορικός έχει όλο και λιγότερο το δικαίωμα να μιλά για την τέχνη του bel canto όταν αναφέρεται στα έργα των Β. Μπελλίνι και Γκ. Ντονιτσέτι, τα οποία εγκαταλείβουν την εποχή των ρομαντισμού στην ιταλική μουσική σκηνή» (Πρόγραμμα Μ. Μ. Α. «Ο Μότσαρτ στη Βιέννη», Περίοδος 1994-95, σ. 94).

Ο Donizetti και ο Bellini κυρίως, αλλά και ο Rossini ήταν οι αγαπημένοι συνθέτες του κοινού την πρώτη δεκαετία της λειτουργίας του Θεάτρου. Μετά το 1850 ο Verdi βρέθηκε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, χωρίς ωστόσο να βάλει στο περιθώριο τους άλλους δημιουργούς. Παράλληλα επιτυχία γνώριζαν και έργα των αδελφών Ricci, του Corrolla και του Paccini, που σήμερα πλέον δεν τα συναντάμε στο ρεπερτόριο των λυρικών θεάτρων.

Ο απολογισμός της πρώτης χρονιάς (1840) μας δίνει αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία για τις προτιμήσεις των Αθηναίων. Τις περισσότερες παραστάσεις έκανε η «*Lucia di Lamermoor*» του Donizetti (55) και ακολούθησαν η «*Norma*» με 30 και «*La Sonnambula*» του Bellini με 20, η «*Chiara di Rosemberg*» του Ricci με 8, η «*Nina*» του Corrolla με 7 ή 8, ο «*Belisario*» του Donizetti με 6 και «*Il Barbiere di Siviglia*» του Rossini με 4¹⁷. Η μεγάλη επιτυχία της «*Lucia*» οφειλόταν βέβαια και στην νεαρή πρωταγωνίστρια Rita Basso, που συγκίνησε ιδιαίτερα τους Αθηναίους. Τα επόμενα χρόνια το ρεπερτόριο των θιάσων περιλάμβανε επαναλήψεις αυτών των έργων και προστέθηκαν ο «*Roberto Devereux*», η «*Gemma di Vergy*», η «*Anna Bolena*» και «*L'elisir d'amore*» του Donizetti, «*Il Pirata*» και «*Beatrice di Tenda*» του Bellini.

Στη δεκαετία 1850-1860 διαφοροποιήθηκε σημαντικά το πρόγραμμα των θιάσων. Το ρεπερτόριο του 1850 περιλάμβανε τα έργα: «*Ernani*» και «*I Due Foscari*» του Verdi, «*Saffo*» του Paccini, «*Il Giuramento*» του Mercadante, «*I Puritani*» του Bellini, «*Il Barbiere di Siviglia*» του Rossini, «*I Falsi Monetari*» του Rossi και «*Il ventaglio*» του Raimondi¹⁸. Ο Donizetti, κυρίαρχος των προηγούμενων χρόνων παραχώρησε τα σκήπτρα στο Verdi, αλλά τα έργα του Bellini και του Rossini εξακολουθούσαν να γοητεύουν το κοινό. Ενώ όμως άλλα έργα του Rossini, όπως η «*Σεμίραμις*» και ο «*Γουλιέλμος Τέλλος*», δεν έχουν παιχθεί ποτέ, ο «*Κουρέας*» επαναλαμβανόταν κατά κόρον. Εκτός από κάποιες αλλαγές, που είναι γνωστές, -δεν παίχθηκε «*Il Giuramento*» αλλά το «*Chi dura vince*» του L. Ricci- δεν γνωρίζουμε αν τηρήθηκε κατά γράμμα το πρόγραμμα αυτό. Στη διάρκεια της δεκαετίας αυτής παίχθηκαν ακόμα ο «*Nabucco*», «*I Masnadieri*», «*Attila*», ο «*Rigoletto*», «*Il Trovatore*», «*Louisa Muller*», «*Aroldo*» και «*Traviata*» του Verdi, «*La Fille du regiment*» και «*Lucrecia Borgia*» του Donizetti, που παρέμενε στο προσκήνιο.

Ανάμεσα σε όλες αυτές τις ιταλικές όπερες, το ανέβασμα ενός ελληνικού μελοδράματος αποτελούσε αναμφισβήτητο καλλιτεχνικό γεγονός για τη χώρα. Αλλωστε «θέλει εισθαι αληθώς ασχήνη δια την πρωτεύουσαν της Ελλάδος, εάν αυτή δεν τύχη της τιμής όπως παρασταθή εν αυτή κατά πρώτον το πρώτον εθνικόν και παρ' Έλληνας συντεθέν μελόδραμα»¹⁹. Ο λόγος ήταν για τον «*Μάρκο Μπότσαρη*» του Παύλου Καρρέρ. Το έργο «θεωρηθέν αντιτουρκικόν»²⁰ κρίθηκε επικίνδυνο για τις ελληνοτουρκικές σχέσεις και θεωρήθηκε σκόπιμο να μην ανεβεί στη πρωτεύουσα. Έτσι η αθηναϊκή σκηνή στέρηθηκε την επιτυχία μας παγκόσμιας πρώτης.

17. Εφ. *Ελληνικός Ταχυδρόμος*, Δ', 4/16.8.1840, φ. 35, σ. 139. Ο απολογισμός της χρονιάς ήταν γραμμένος μόνο στη γαλλική γλώσσα, δείγμα ίσως του ότι απευθυνόταν σε παιδευμένους αναγνώστες, θεατές των ιταλικών παραστάσεων.

18. Εφ. *Courrier d'Athènes*, 7ème année, 8.2.1851, φ. 210, σ. 1.

19. Εφ. *Αιών*, Κ. 10.4.1859, φ. 1615, σ. 4.

20. Εφ. *Ηλιος*, έτος 5ο, 19.5.1859, φ. 213, σ. 3.

Στους πίνακες, που υπάρχουν στο τέλος της εργασίας, ο αναγνώστης μπορεί να δει αναλυτικά τα έργα, που παρουσιάστηκαν και τους ερμηνευτές τους, όπου βέβαια ήταν δυνατόν να γίνει ολοκληρωμένη παρουσίαση.

2. Ερμηνευτές

Οι πληροφορίες μας για τους ερμηνευτές στηρίζονται στον αθηναϊκό τύπο της εποχής, ελληνικό και ξενόγλωσσο και σε πληροφορίες ευρωπαίων περιηγητών, που παρακολούθησαν τις παραστάσεις. Παρά την υποκειμενικότητα των στοιχείων, που έφτασαν μέχρι τις μέρες μας, μπορούμε να εκτιμήσουμε τις τραγουδιστικές δυνατότητες των καλλιτεχνών.

Η RITA BASSO, γοιτευτική Lucia στην εναρκτήρια παράσταση, «επέτυχε εντελέστατα η χάρις, το άσμα και η υποκρισία της ανεδείχθησαν πάντοτε άξια της χάριτος του Αγγλικού μύθου και της λαμπρής μουσικής του Ιταλού μελοποιού»²¹, ενώ η GAETANA LUGLI, Rosina στον Κουρέα «όταν ετραγώδησε το μελόδραμα *una voce roco fa* ειλκνσε γενικόν ευφημισμόν η φωνή της είναι εις άκρον γλυκεία, εύτροφος και τεχνική»²². Ο B.SANSONI, όμως «ο εθελοντής, είναι απαραίτητον να συναισθανθή ότι μήτε η τέχνη του, μήτε η φωνή του δεν είναι άξια θεατρικής παραστάσεως»²³. Γενικότερα μπορούμε να πούμε ότι τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του θεάτρου η συγκρότηση του Θιάσου πρέπει να ήταν ικανοποιητική γιατί ελάχιστες επιφυλάξεις διατυπώθηκαν από την κριτική. Εκτός βέβαια αν υπήρξε μια περίοδος χάριτος, που έληξε άδοξα την επόμενη θεατρική περίοδο.

Το 1841 ο ιταλικός θιάσος δέχτηκε τους μύδρους της κριτικής. Στην παράσταση της «Norma»: «η κυρία ΜΑΓΗ εφόνευσεν εις το πρόσωπόν της την Αδαλγίσην, ο κύριος ΜΩΡΕΤΗΣ έπνιξε τον Οροβέζην, και η κυρά(sic) ΒΑΣΣΩ πιούσα τα ηδυπαθή ανατολίτικα ύδατα, δεν ηδυνήθη, ως πέρουσι, γλυκοφθόγγως να προσενηθή»²⁴. Πώς η R. Basso, που επαινήθηκε ιδιαίτερα για την ερμηνεία της την περυσινή χρονιά «ποτέ δεν ωνειρεύθημεν ποιητικώτερον ύμνον από τον ύμνον της αγνής θεάς (Casta Diva), τόσον εντέχνως τραγουδούμενον από την κ.Βάσσω»²⁵ δεν ικανοποίησε ένα χρόνο αργότερα; Ο κριτικός ήταν πιο αυστηρός και πιο αντικειμενικός μετά τον ενθουσιασμό της πρώτης χρονιάς ή άρχισε πλέον η αμφισβήτηση των ιταλικών θιάσων; Οι ερμηνευτές της δεύτερης χρονιάς ίσως ήταν κατώτεροι από την προηγούμενη -«οι ηθοποιοί είναι, και εκφράζομαι επεικώς, τόσον μέτριοι, ώστε απαιτείται πράγματι θάρρος δια να ακούσης τις αυτούς»²⁶, γράφει η Κυρία της τιμής Julie von Nordenpflucht- υπήρχε ωστόσο εντονότερη μια αρνητική τάση προς τους ξένους θιάσους, απόρροια ίσως και του πνεύματος του εθνικισμού της εποχής.

Η πλειοψηφία των λυρικών καλλιτεχνών τα επόμενα χρόνια, δεν ικανοποιούσε το κοινό. Οι επιχειρηματίες, αποβλέποντας στο μεγαλύτερο δυνατό κέρδος, μετακαλούσαν άτομα με μικρές οικονομικές απαιτήσεις. Ανάλογη όμως με την χρηματική αιμοιβή τους

21. Εφ. Ελληνικός Ταχυδρόμος, Δ', 18/30.1.1840, σ. 17-19, αναλυτική κριτική για την παράσταση.

22. Εφ. Φίλος του Λαού, 12.2.1840, φ. 32, σ. 124.

23. Εφ. Ελληνικός Ταχυδρόμος, Δ', 15/27.2.1840, φ. 11, σ. 39-42.

24. Εφ. Ταχύπτερος Φίλημ, έτος Ε', 5.2.1841, φ. 77, σ. 306.

25. Εφ. Ελληνικός Ταχυδρόμος, Δ', 21.3/2.4.1840, φ. 17, σ. 68.

26. «Επιστολαί Κυρίας της τιμής εν Αθήναις», Μτφ. Κ. ΤΣΑΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ, Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας τ. 8ος, Αθήνα 1922, Ελευθεροδράκη, σ. 542.

ήταν και η προσφορά τους στην σκηνή. Τα πρώτα ονόματα του χώρου δεν έρχονταν στην Αθήνα, γιατί δεν τους προσέφερε ούτε τη δόξα, εφόσον το θέατρο της ήταν ασημαντο στον ευρωπαϊκό χώρο, ούτε το χρήμα. Οι θεατές λοιπόν περιορίζονταν σε τραγουδιστές όπως η ΑΣΔΡΟΥΒΑΛΗ η οποία «έχει ατομικά προτερήματα χαρακτηριζόμενα δια της ευστοφού φωνής της και δια των μουσικών γνώσεων της. Αλλά κατά δυστυχίαν είναι ελλειπής εις τους μεσαιούς τόνους, και είναι τόσον αφηρημένη, ώστε συνεχώς αι χειρονομία της δεικνύουσιν αισθήματα αντίθετα των εκφραζομένων λόγων»²⁷ και τη STEFANINA DEL PINO, που σύμφωνα με τη γαλλόφωνη κριτική «a la malheureuse habitude de faire ce qu'on appelle des fioritures, nous pourrions citer plusieurs motifs ou elle dénature complètement la pensée du compositeur: entre autres celui de sopra il seno la man mi posa dans la Sonnambula»²⁸. Εφόσον οι φωνητικές και ερμηνευτικές δυνατότητες των μελών του θιάσου ήταν περιορισμένες και η σκηνική τους παρουσία αδιάφορη, δικαιολογείται η ερωνεία του Raoul de Malherbe, ο οποίος παρά το μικρό αριθμό των θεατών στην παράσταση, που παρακολούθησε, έκρινε ότι ήταν αρκετοί «eu égard au merite des acteurs, qui apres avoir hurlé je ne sais quel opera, terminèrent le spectacle par un farce pantomime»²⁹. Η παρακολούθηση των ιταλικών παραστάσεων με αυτές τις συνθήκες γινόταν πλέον.

Η προσωρινή διακοπή των παραστάσεων το 1844 και η πρόταση της κυβέρνησης για επιχορήγηση των ξένων θιάσων³⁰ επανέφερε στην επιφάνεια τις ενστάσεις μεγάλης ομάδας του τύπου για το ιταλικό μελόδραμα και τους ερμηνευτές του. Η όπερα ήταν προϊόν διαφθοράς, που προερχόταν από τα «σεσηπτότα μέλη της δούλης Ιταλικής κοινωνίας» ενώ οι ερμηνευτές ήταν «πόρνοι και μαστροποί»³¹ και επιδρούσαν αρνητικά στα έθιμα του τόπου γιατί μετέφεραν τον «ακόλαστο» τρόπο ζωής της Δύσης στην «αγνή» ελληνική πραγματικότητα και παρέσυραν τους νεαρούς θεατές σε άκριτες εκδηλώσεις ενθουσιασμού. Οι αντιλήψεις αυτές επαναλήφθηκαν και την επόμενη δεκαετία όταν η κυβέρνηση ενίσχυσε οικονομικά «τα αθλιότερα και ευνηθέστερα περιτρώμματα των στενωπών της δούλης Ιταλίας»³². Η κριτική εστιαζόταν συχνά και στο ήθος των καλλιτεχνών, ενώ ανάλογες επικρίσεις δεν αποδόθηκαν από τον τύπο σε έλληνες ηθοποιούς.

Η επανεμφάνιση των ιταλικών θιάσων το 1850 γίνεται με καλύτερους οиωνούς. Η σοπράνο VIRGINIE ALBERTINI-MARCHESINI, η Ελβίρα των Πουριτανών, έχει «une voix agréable et très douce les notes aigues ne sont point une difficulté pour elle, et sa methode est irreproachable» και ο τενόρος MEXAS, ο Αρθούρος στην ίδια παράσταση, «a une voix agréable et habilement conduite, sa methode est excellente»³³. Το 1853, στον Αττίλα «il Sig. ORTOLANI che da tenore sosteneva le parti di Foresto accompagno così felicemente LA FINETTI che die a conoscere il possesso dell' arte e con la sua simpatica voce fece

27. Εφ. Ελληνικός Παρατηρητής, Α', 28.12.1841/9.1.1842, φ. 7, σ. 1-4.

28. Εφ. Ελληνικός Παρατηρητής, Α', 7/19.4.1843, φ. 53, σ. 3.

29. Raul de MALHERBE, *L'orient (1718-1845) I*, Paris, Gide et Cie, 1846, σ. 101.

30. Για τις επιχορηγήσεις της πολιτείας στους ιταλικούς θιάσους βλ. Κ. ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ: «Η στάση της πολιτείας προς το ελληνικό Θέατρο (1833-1851)» στο *Γράμμα*, τ. 2, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1994, σ. 21-34.

31. Εφ. Η Νύχτ, Α', 26.11.1844, φ. 18, σ. 3-4.

32. Εφ. Η Νύχτ, βλ. σημ. 31.

33. Εφ. Courrier d' Athènes, βλ. σημ. 18, σ. 2-3.

sentire la melodia dell' opera del Verdi nella sua perfezione»³⁴. Είναι χαρακτηριστικό ό-
τι οι περισσότερες κριτικές αυτής της περιόδου προέρχονται από τον ξενόγλωσσο τύπο
της εποχής. Διατηρούμε τις επιφυλάξεις μας ωστόσο για τις ιταλικές κρίσεις επειδή πι-
στεύουμε ότι προέρχονταν από κάποιους συντελεστές της παράστασης ή άτομα της ιτα-
λικής παροικίας, που ήθελαν να προβάλλουν μια θετική εικόνα των ερμηνευτών.

Στο διάστημα αυτό η κυκλοφορία σατιρικών εντύπων στην πρωτεύουσα πρόσθεσε έ-
να νέο είδος κριτικής γραμμένο με χιουμοριστικό και συχνά δηκτικό ύφος. Για την πα-
ράσταση του «Nabucco» το 1851 η «Τρακατρούκα» σημείωνε: «Ναβούχος, ο κύριος Α-
ντίκος, βαρύτονος μηδέν! Εις κάθε θέσιν ή κίνημα, ή χειρονομίαν... μας εφάνη ως να ε-
τοιμάζετο εις πυγμαχίαν... Συμπρωταγωνίστρια η άλλη πρώτη κυρία Γαρόφαλη Βελλί-
νη, πολυμαρνανθέν γαρούφαλον και αρκετά χονδρόν, και ουδέν άλλον»³⁵. Στο ίδιο πνεύ-
μα έχουν συνταχθεί τα κριτικά σημειώματα του περιοδικού «Αβδηρίτης». Για τις ερμη-
νείες στο Buondelmonte το 1857 έγραφε:

«Η Βεατρίτση (DELFINA DEMORO) είναι ωραία ως πρώτη κυρία, και δεν
τραγουδεί άτεχνα, αν και ψευδίζη τρομερά, δηλαδή αν επρόκειτο να ειπή
σε δοξάζω Θεέ μου, θα έλεγε- θε δοκθάδω Θεέ μου-και όταν υψώσει την
φωνήν της εις την διαπασών, το άνοιγμα του στόματός της την ασχημίζει
πολύ, μια πάρα πολύ! μολαταύτα περνά διότι τα αγάλματα τώρα είναι του
συρμού να στήνονται επί της θεατρικής σκηνής και ουχί εις τα μουσεία.
Αλλ' εκείνο το πετεινόν, η δευτέρα Κυρία (altera donna), είναι άλλον εί-
δους πετεινόν· νομίζεις, ότι κρατείς ανά χείρας σου εν στρουθίον, το οποί-
ον δια να εκβάλη και τον ελάχιστον φθόγγον, είναι ανάγκη να τον μαδάς,
πετρών προς πετρών, την κεφαλήν· αλλά τότε παραμορφώνεται όχι κοιμη-
κά αλλ' αειδέστατα η φυσιογνωμία της· εξογκούται ο δεξιός αυτής ρώθων
ανασπάται το άνω χέλιος, και καθώς είναι λεπτόν ως φλοιός χρομίου,
κρύπτεται υπό την άκραν της οξείας ρινός της, της οποίας η σκιά καλύπτει
την έλλειψιν των οδόντων της...»³⁶.

Σε ανάλογο ύφος ήταν την ίδια χρονιά και η κριτική για την Τραβιάτα: «ο βαρύτο-
νος δεν πρέπει να πτύη επί της σκηνής τόσον συχνά, διότι απαρέσκει μέχρι αηδίας, και
επειδή δεν γοιτηύει ούτε η φωνή του, διόλου παράδοξον να τον πτύση και το κοινόν
μιαν εσπέραν»³⁷. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι είναι δύσκολο να εξαχθούν ασφα-
λή συμπεράσματα για τις ικανότητες των ερμηνευτών όταν η κριτική, υπερβολική ίσως,
έριχνε το βάρος της σε φυσικά ελαττώματα, διόγκωνε κάποια ασημίματα συμβάντα ή έ-
κανε λογοπαίγνια με τα ονόματα των καλλιτεχνών και δεν ενδιαφερόταν για την συνο-
λική εικόνα της παράστασης.

Μετά το 1862, αντίθετα οι κριτικές για τους ιταλούς ερμηνευτές ήταν πιο ολοκληρω-
μένες. Στην παράσταση του Aroldo, ο PELAGALLI στον ομώνυμο ρόλο δεν ικανοποίησε
απόλυτα.

34. Εφ. Η Αθηνά, ΚΒ', 12.2.1853, φ. 1949, σ. 3.

35. Εφ. Τρακατρούκα, ΚΕ' Νοεμβρίου 1851, φ. 111-1112, σ. 6-8.

36. Περ. Αβδηρίτης του Δ. Βρατσάνου τ. 24, 1857, σ. 337-338.

37. Περ. Αβδηρίτης, τ. 28, 1857, σ. 393-394.

«Η φωνή του, φωνή υψιφώνου, δεν στερείται διανυγείας αλλά τη λείπει η λεπτότης και η ευλιγισία: ηξέρει να αρέσκη, να κινή το ενδιαφέρον, να προκαλή χειροκροτήσεις, αλλά δεν δύναται να το μαγεύση (το κοινό) και να μαγνητίση. Άλλο ελάττωμα του κ. Pelagalli και όλων σχεδόν των υποκριτών μας είναι τ' άτρομον μεθ' ου ορμά κατά των οξέων εκείνων τόνων, οίτινες δεικνύνουν πολύ μεν θάρρος εκ μέρους των, αλλά και ουχί πολύν οίκτον δια τα νεύρα του αξιοσεβάστου κοινού των προκηρύξεων»³⁸.

Όσον αφορά την ADELA MARIO CELLI «φανεύσα κατά την πρώτην παράστασιν υπό την στολήν της Μίνα... η υπόκρισίς της έχει πάθος, αλλά πολλάκις δεν δύναται να οικονομήση τους βραχιόνιας της και επαναφέρει αυτούς βιαίως και ακόμψως προς το στήθος. Η φωνή της δεν ανταποκρίνεται ουδέ προς την τέχνην της ουδέ προς την καλήν της θέλησιν»³⁹. Εκτός από τα φωνητικά προσόντα των τραγουδιστών, σημαντικό ρόλο έπαιζε, για τον κριτικό της εποχής, και η σκηνική παρουσία τους, ενώ τα προηγούμενα χρόνια δεν ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα γι' αυτήν. Έτσι όμως είναι ευκολότερο να σχηματισθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα για την ποιότητα του προσφερομένου θέματος μετά από είκοσι περίπου χρόνια παρουσίας ιταλικών θιάσων στην αθηναϊκή σκηνή.

3. Σκηινικά - κοστούμια

Ο 19ος αιώνας διακρίνεται για την «υπερβολική αναζήτηση σκηνικών όλο και πιο πλούσιων, όλο και πιο τελειοποιημένων»⁴⁰. Το Θέατρο Αθηνών βέβαια δε δέχεται πολλά τεχνικά μέσα για ένα άρτιο αισθητικά αποτέλεσμα. Τα σκηινικά και τα κοστούμια μεταφέρονταν μάλλον από την Ιταλία. Επειδή όμως οι επιχειρηματίες φρόντιζαν για το λιγότερο δυνατό κόστος, αδιαφορώντας για το θέαμα, δεν πιστεύουμε ότι υπήρχαν 7 ή 8 διαφορετικά σκηινικά για τις 7 ή 8 όπερες, που παίζονταν κάθε θεατρική περίοδο. Μόνον έτσι εξηγείται η έκπληξη του Ed. About, που βρέθηκε στην Αθήνα το 1853: «παίζουν το Ναμπούκο σε μια σκηνογραφία του Ερνάνη, που έχει ολογράφως την επιγραφή του τάφου του Καρλομάγνου»⁴¹. Οι έλληνες θεατές, που εξακολουθούσαν να παρακολουθούν τις παραστάσεις, δεν ενοχλούνταν από το θέαμα, γιατί οι γνώσεις και οι εμπειρίες τους ήταν ελάχιστες, δεν μπορούσαν επομένως να αντιληφθούν τους αναχρονισμούς ή το συνούλευμα σκηνικών, που έβλεπαν στη σκηνή.

Τα στοιχεία, που διαθέτουμε για την πρώτη χρονιά είναι ελάχιστα. Ο σκηνογράφος του Θιάσου, ο FARNARO, επαινέθηκε ιδιαίτερα για τη δουλειά του. Στη «Lucia» «αι σκηναί (τα σκηινικά) είναι με φιλοκαλίαν και τέχνην μεγίστην προετοιμασμέναι και ο μιαισιμός λαμπρότατος»⁴². Ιδιαίτερα θαυμάστηκε το κοστούμι της πρωταγωνίστριας στη δεύτερη πράξη: «uno sfarzoso e completo abito di nozze, cui s' univa gemmato monile, tal quale richiedonlo le splendide joggie del secondo atto della Lucia di Lamermoor»⁴³, το ο-

38. Περ. Χρυσαιλός, τ. Α', φ. Β', 15.1.1863, σ. 61.

39. Περ. Χρυσαιλός, βλ. σημ. 38.

40. Δ. ΤΣΟΥΧΛΟΥ: Σύνομη αναδρομή στην ιστορία της σκηνογραφίας του Ευρωπαϊκού Θεάτρου στον τόμο Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο, Άποψη, σ. 15.

41. Εν. ΑΜΠΟΥ: Η Ελλάδα του Όθωνος, Η σύγχρονη Ελλάδα 1854, Μτφ. Α. ΣΠΗΛΙΟΥ, Πρόλογος, επιμέλεια Τ. ΒΟΥΡΝΑ, Εκδ. Αφών Τολίδη, σ. 272.

42. Εφ. Ελληνικός Ταχυδρόμος Δ', 10/23.1.1840, φ. 3, σ. 9.

43. Εφ. Φίλος του λαού, 4.3.1840, φ. 35, σ. 134.

ποίο όμως αποτελούσε προσφορά γνωστής οικογένειας και δεν ήταν έργο του Fornaro.

Στην παράσταση του Belisario, η Julie von Nordenflycht σημείωνε: «μεταξύ των σκηνογραφιών ήτο ιδιαιζόντως ωραία η σκηνή του Ιουστινιανού, ετέρα πάλιν σκηνογραφία ιδιαίτεραν προξένησεν εις ημάς ευχαρίστησιν. Παρίστα αύτη ορεινήν τοποθεσίαν μετά γεφυράς συνδεούσας τους δύο βράχους «...Η απομίμησης ήτο τόσον τελεία... ώστε προς στιγμήν ενόμιζον ότι ευρισκόμην πάλιν μεταξύ των αγρίας καλλονής εκείνων τοποθεσιών»⁴⁴. Εφόσον το σκηνικό εκτιμήθηκε από τους έμπειρους θεατές - η γερμανίδα κυρία της τιμής είχε προφανώς αρκετές εμπειρίες από αντίστοιχες παραστάσεις στη χώρα της - ο σκηνογράφος απέδωσε, με τη ζωγραφική του, ικανοποιητικά τον περιβάλλοντα χώρο.

Την επόμενη χρονιά ωστόσο τα σκηνικά του θεάτρου δεν ικανοποίησαν:

«Καθόσον δε αφορά τον σκηνογράφο, τον οποίον ευαρεστούμεθα να περιποιηθώμεν τόσον ευνοϊκώς, αποσιωπώντες το όνομά του - η ευνοϊκή αυτή μεταχείριση αποτέλεσε ωστόσο εμπόδιο στην έρευνα των μεταγενέστερων ερευνητών-λέγομεν ότι έχει μεγίστην ανάγκην να επιστρέψη να σπουδάση τη σύνθεσιν, τον χρωματισμόν και τας τάξεις της αρχιτεκτονικής, εν ενί λόγω, την σκηνογραφικήν. Διατί η διεύθυνσις δεν επροσπάθησε να ανακαλέση τον προκάτοχόν του, τον άριστον σκηνογράφον Κύριον Φορνάρην εις τον οποίον χρεωστώμεν όλας τας σκηνογραφίας του θεάτρου μας»⁴⁵.

Ίσως στα πλαίσια των περιορισμένων εξόδων, που επεδίωκαν οι επιχειρηματίες, επέλεξαν κάποιον άπειρο νεαρό σκηνογράφο -αν πράγματι ήταν σκηνογράφος και όχι απλώς ερασιτέχνης, που ζωγράφιζε σκηνικά- και τον επέβαλλαν στη σκηνή, αδιαφορώντας για το αποτέλεσμα και τις πιθανές αντιδράσεις.

Μετά το 1850 αντλούμε περισσότερες πληροφορίες από το γαλλόφωνο τύπο, που δε φαίνεται ωστόσο να ικανοποιείται από το σκηνικό αποτέλεσμα. Στις παραστάσεις των Πουριτανών και του Ερνάνη:

«quant aux nouvelles décorations nous n'en avons vu jusqu' à present que deux d'un effet passable, la vue du château dans le premier acte des Puritains et celle des caveaux souterrains dans le troisième acte d' Ernani, et encore sont-elles si maladroitement éclairées, qu'il n'y a ni reflets ni ombres et que toute illusion disparaît presque entièrement: ajoutez à cela que les règles de la perspective ont été singulièrement violées. Mais que dire de la malheureuse decoration du quatrième acte dans l' Ernani? Serons-nous toujours condamnés à regretter la première année de l' ouverture du théâtre, meme sous le rapport des peintures? Nous croyons que l' administration pourrait obvier à cet inconvenient: il y a à Athenes un artiste, propriétaire d'un panorama, capable, à notre avis, de suffire pour le moment aux besoins du théâtre»⁴⁶.

44. «Επιστολαί κυρίας της τιμής», βλ. σημ. 26, σ. 514.

45. Εφ. Ελληνικός Παρατηρητής, Α', 28.12.1841/9.1.1842, φ. 7. σ. 4.

46. Εφ. Courrier d' Athènes, 7ème année, 18.2.1851, φ. 211, σ. 1-4.

Οι ενστάσεις του κριτικού εντοπίζονταν σε δύο σημεία:

- α) στους φωτισμούς. Όταν ήδη από το 1820 «όλα τα θέατρα παντού είχαν αντικαταστήσει ήδη τα κεριά και τις λάμπες λαδιού με φωτισμό γκαζιού»⁴⁷ στην Αθήνα, το 1851, ο κριτικός του *Courrier d' Athènes* ζητούσε από τη διοίκηση του Θεάτρου «faire mieux éclairer le théâtre. Nous ne demandons pas le gaz, nous désirons simplement que l' on ajoute quelques becs de lustre»⁴⁸. Με τις λάμπες, είδος εν α-νεπαρξεία, και τα υποτυπώδη μέσα, που διέθετε η αίθουσα, ακούγεται ίσως ως υπερβολή η αναφορά σε υποβλητικούς φωτισμούς. Ήταν αδύνατον κάτω από αυτές τις συνθήκες να δημιουργηθεί κατάλληλη ατμόσφαιρα για να συγκινήσει τους θεατές.
- β) στην απουσία των κανόνων της προοπτικής. Η αναφορά στο πανόραμα, προσφι-λές λαϊκό θέαμα, που υπήρχε προφανώς στην πρωτεύουσα, αγνοούμε εάν θα έ-λυνε το πρόβλημα. Το «μαγικό κουτί», που με τη βοήθεια κάποιων φακών επιτρέ-πει στο θεατή ν' απολαμβάνει το τοπίο σε όλες του τις διαστάσεις, δεν ήταν εύκο-λο να μεταφερθεί ως σύλληψη σε μια σκηνή μη κυκλική, με έντονο πρόβλημα φω-τισμού. Ίσως όμως η εμπειρία του κριτικού από αντίστοιχες σκηνές της Δύσης, να ήταν θετική, γι' αυτό πρότεινε τη μεταφορά τους στο Θέατρο Αθηνών.

Πολλές επιφυλάξεις για τα σκηνικά και τα κοστούμια διατυπώνονται και την επόμε-νη χρονιά για την παράσταση του Nabucco (σκηνογράφος ο C.POGGI): «Ερωτώμεν τον κ.Σκηνογράφων, τι ενόησεν να μας παραστήση με την πρώτην σκηνήν, διότι ημείς ομο-λογοῦμεν ότι δεν εννοήσαμεν τίποτε. Ενδυμασία!... τίς ενδυμασία!... ποίας εποχής; ποίας εθνικότητος;»⁴⁹. Η οικονομική δυσπραγία αλλά και το εύκολο κέρδος, που αναζητού-σαν οι επιχειρηματίες, τους ωθούσε προφανώς σε επιλογές ασήμαντων σκηνογράφων. Προσπαθούσαν επομένως με περιορισμένα έξοδα και με ελάχιστες προσθήκες στα σκη-νικά της προηγούμενης χρονιάς να στήσουν μια νέα σκηνογραφία. Το αποτέλεσμα βέ-βαια ήταν φαιδρό- χαρακτηριστική ήταν η αντίδραση του About- και προκαλούσε αρ-νητικά σχόλια.

Μετά το 1855 βρίσκομε στον τύπο τα ονόματα δύο επιτυχημένων, καθώς φαίνεται, σκηνογράφων. Πρόκειται για τον έμπειρο ROTTA,⁵⁰ που εργάστηκε την περίοδο 1855-56 και άφησε εξαιρετικές εντυπώσεις και τον LANZA, που τον διαδέχτηκε την επόμενη χρο-νιά. Για την παράσταση του *Trovatore* ειδικότερα το σκηνικό, που έστησε ο Lanza, θε-ωρήθηκε εξαιρετικό: «il y a là un pont d' un seul arc monumental qui semble être suspendu en l' air et surgir de derrière les montagnes, qui forment le fond de la scène (η περιγραφή αφορά μάλλον το σκηνικό του τσιγγάνικου καταυλισμού στη δεύτερη πρά-ξη) au dessous de ce pont il y a, comme de raison, un torrent des plus violents qui menace à chaque instant de déborder et d' inonder le théâtre»⁵¹. Ο ρεαλιστικός τρόπος, με τον ο-ποίο παρουσίασε το χώρο ο Lanza, συγκίνησε προφανώς τον κριτικό της Εφημερίδας *Le*

47. Φ. ΧΑΡΤΝΟΛ, *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφ. Ρούλα Πατεράκη, Υποδομή, Αθήνα, σ. 201.

48. Εφ. *Courrier d' Athènes*, 8.2.1851, φ. 210, σ. 2.

49. Εφ. *Τρακαρούκα*, ΚΕ' Νοεμ. 1851, φ. 111-112, σ. 8.

50. Εφ. *Le Moniteur grec*, 12.2.1856, φ. 11, σ. 42.

51. Ο. π. 20.1.1857, φ. 46, σ. 186.

Moniteur grec, γι' αυτό και τον κατέγραψε με κάθε λεπτομέρεια, προσφέροντας στους νεώτερους ερευνητές μια μοναδική πηγή για τα σκηινικά της εποχής.

Οι πληροφορίες μας για τα επόμενα χρόνια είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Δεν μπορεί ωστόσο να γίνει αναφορά στα σκηινικά όταν μέσα στο θέατρο «η αράχνη ύφαινε παταχού τον ιστόν της, η βροχή δεν έκανε καμμίαν παράστασιν και ο άνεμος είχε εισιτήριον δωρεάν»⁵². Το 1859 στη διάρκεια της ευεργετικής παράστασης της «κ. *Del Moro*, ενώ χρυσή βροχή έπιπτεν επί της σκηνης προς τιμήν της εγκαταλελειμμένης μνηστής του *Buondelmonte*, η αληθής βροχή ενέσκηψε ραγδαία επί της κεφαλής του κοινού, όπερ ηναγκάσθη να κρυβή υπό αλεξιβρόχια»⁵³. Η κατάσταση αυτή επικρατούσε στο «ετοιμόρροπον θέατρον μας» μέχρι το 1861: «όταν εισήλθαμεν, το πρώτον, όπερ προσέβαλε τους οφθαλμούς μας ήτο κονιορτός, τον οποίον ετίνασσον από 4 δεξιόθεν και αριστερόθεν θεωρεία, τα μόνα εις α εφάνησαν άνθρωποι, κονιορτός τοιούτος και τοσούτος, ώστε τα φώτα ήρχισαν να χάνωσι την λάμψιν των. Κατά γης ήτον ασκούπιστα και εις τα καπέλλα και τους ώμους όλων ελεύκαζον αι αράχναι, τας οποίας εσύναζον οι εισερχόμενοι»⁵⁴.

Μετά το 1862 το θέατρο ανακαινίστηκε. «Η επιτροπή απεδίωξεν... της αιθούσης την βροχήν, έκλεισε την θύραν εις τον αυθάδη συριστήν, τον άνεμον, έστειλε τον πολυέλαιον αγνώ εις ποίον μουσείον, και αντικατέστησεν αυτόν δια του αεριοφώτος»⁵⁵. Οι προοπτικές για τη δουλειά των σκηνογράφων ήταν πλέον ευνοϊκότερες. Εξωτερικοί παράγοντες δεν επηρέαζαν τα σκηινικά, ενώ ο φωτισμός με το γκάζι επέτρεπε την δημιουργία καλύτερων συνθηκών.

4. Η Κριτική

Η αναφορά μας στις παραστάσεις των ιταλικών θιάσων συχνά δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη συνδρομή των κριτικών του αθηναϊκού, ελληνικού και ξενόγλωσσου, τύπου της εποχής. Αντικείμενο της κριτικής ωστόσο δεν αποτελεί η αναλυτική παρουσίαση του έργου και η αιτιολόγηση των επαίνων ή των επιφυλάξεων για τη σκηνοθετική γραμμή, τις ερμηνείες και την επάρκεια των μουσικών της ορχήστρας. Τις περισσότερες φορές περιορίζεται σε μια γενικόλογη, αρνητική συνήθως, κρίση για τους ιταλικούς θιάσους, που απηχεί και τα γενικότερα αισθήματα της εποχής για τη δυτική κουλτούρα.

Η σχηματική παρουσίαση των παραστάσεων και οι επιγραμματικές αναφορές για τους συντελεστές τους δεν αποτελούν μόνο ελληνικό φαινόμενο: «une faible part seulement de la production critique du XIX^e siècle atteint le stade de la théorisation des problèmes théâtraux, même les meilleurs, comme Gautier, sont souvent acculés à l'anecdotique par la mediocrité de ce qu'ils voient»⁵⁶. Η αδυναμία άρθρωσης του κριτικού λόγου, η πνευματική νωθρότητα των κριτικών και η ανεπάρκεια του αναγνωστικού κοι-

52. Περ. Χρυσολίς, τ. Α', φυλ. Α', 1.1.1863, σ. 24.

53. Περ. Χρυσολίς, ο. π.

54. Εφ. Φως, Β', 20.12.1861, φ. 363, σ. 2.

55. Περ. Χρυσολίς, βλ. σημ. 52. Η πληροφορία αυτή ανατρέπει την άποψη του Σιδέρη ότι «του Μπούκουρα θα το δει [το φωταέριο] πολύ αργά (1883)». Γ. Σιδέρη: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 1990 σ. 205.

56. Patr. BERTHIER: *Le théâtre au XIX^e siècle*, P. U. F., 1986, p. 22.

νού ευθύνονται για την κατάσταση αυτή. Για τα ελληνικά δεδομένα το τελικό αποτέλεσμα είναι συνάρτηση και των τριών αυτών παραγόντων. Η άγνοια στοιχειωδών κανόνων του λυρικού θεάτρου είχε ως αποτέλεσμα μια επίπεδη, άνευρη κριτική παρουσίαση της παράστασης χωρίς ουσιαστικές επισημάνσεις για τους συντελεστές της. Το ενδιαφέρον επικεντρωνόταν στις ερμηνείες, όπως είδαμε, ίσως γιατί αυτό μόνο είλκυε το ενδιαφέρον των αναγνωστών.

Τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του θεάτρου η κριτική ήταν αρκετά θετική, όπως είδαμε, για την εναρκτήρια παράσταση της «*Lucia di Lamermoor*» και τους συντελεστές της. Ακόμα όμως και όταν διατηρούσε τις επιφυλάξεις της, όπως στην περίπτωση της *Chiara di Rosemberg*, έγραφε:

«Γνωρίζοντες ότι πολλάκις απέτυχον εις τα σημαντικώτερα θέατρα της Ευρώπης τα καλήτερα μελοδράματα κατά την πρώτην των παραστάσεων απέχομεν εωστί να δώσωμεν ως οριστικήν την αποτυχίαν ταύτην. Όπως όμως και αν υποτεθή το πράγμα, το σφάλμα δεν είναι εις τους αξιολόγους υποκριτάς, οίτινες έχουν προτερήματα σημαντικά, αλλ' εις το είδος του μελοδράματος»⁵⁷.

Η παρουσία ενός ιταλικού θιάσου για πρώτη φορά στην ελληνική πρωτεύουσα ενθουσίασε προφανώς τους αθηναίους κριτικούς, και περιορίσε τις αντιδράσεις τους. Οι αποτυχημένες επilogές στο ρεπερτόριο αντιμετώπιστηκαν με αρκετή μετριοπάθεια.

Η περίοδος χάριτος ωστόσο έληξε πολύ σύντομα. Το 1841 στην παράσταση της «*Norma*» «η συρροή των θεατών δεν ήταν ευκαταφρόνητος, καθότι επερίμεναν ν' ακούσωσι και εφέτος καθαράν και εις όλην της την δόξαν την θελκτικωτάτην μουσικήν του αθανάτου Βελλίνη, ως πέρουν, αλλά δυστυχώς η εφετεινή σύνθεσις του προσωπικού των τραγουδιστών ήτον αθλιεστάτη»⁵⁸. Μόνον οι ερμηνευτές ήταν υπεύθυνοι, κατά τους κριτικούς, για το κακό θέαμα, που παρουσιαζόταν στην σκηνή. Επειδή όμως, μέρος της ευθύνης έφεραν και οι άλλοι συντελεστές της παράστασης, ο γαλλόφωνος τύπος ιδιαίτερα αφιέρωνε αρκετές γραμμές, σε αυτούς. Την περίοδο 1842-1843 ο κριτικός της εφημερίδας *L' observateur grec* σημείωνε για τη χορωδία:

«*mais ce que le public ne semble pas apprécier et qu' il devrait encourager, ce sont les choeurs: dans le chœur a fosco cielo de la SONNAMBULA et dans celui si difficile et si original du PIRATE bevi bevi, toca toca ils recueillent des applaudissements mérités...*»⁵⁹.

Οι έπαινοι για τη χορωδία παραχώρησαν τη θέση τους σε κάποιες επιφυλάξεις για την ορχήστρα:

57. Εφ. *Ο Φίλος του Λαού*, 25.1.1840, φ. 30, σ. 118.

58. Εφ. *Ταχύπτερος Φήμη*, Ε', 5.2.1841, φ. 77, σ. 306.

59. Εφ. *Ο ελληνικός παρατηρητής/L' observateur grec*, β', 7/19.4.1843, φ. 53, σ. 3. Και σ' αυτήν την περίπτωση η κριτική έχει γραφεί μόνο στα γαλλικά γιατί απευθύνεται προφανώς σε μια κοινωνική elite και στους κύκλους των ανακτόρων.

«*l'orchestre, quoique bien dirigée par M. Ang. Lambertini, est composé de deux éléments qui parfois ne vont pas d'accord. On ne saurait trop recommander aux instruments en cuivre de ne pas couvrir les instruments à corde, et à l'orchestre de ne pas couvrir la voix de chanteur*»⁶⁰.

Ο ανώνυμος κριτικός επισημαίνει τα προβλήματα, που δημιουργούνταν από την έγταση της μουσικής, η οποία συχνά κάλυπτε τις φωνές των ερμηνευτών ή από τον ήχο των πνευστών, που δεν επέτρεπε στα έγχορδα ν' ακουστούν. Όμως τα πληροφοριακά στοιχεία για το ορχηστρικό σύνολο είναι από τα ελάχιστα, που υπάρχουν για την περίοδο αυτή και μας δίνουν μια πλήρη εικόνα των ιταλικών παραστάσεων.

Μετά το 1850 οι κριτικές αυξάνονται και όσοι ασκούν το επάγγελμα φαίνεται ότι κατέχουν το αντικείμενό τους. Την περίοδο 1850-51 ειδικότερα γράφτηκαν ολοκληρωμένες κριτικές για τα έργα «*I Puritani*» του Bellini και «*Ernani*» του Verdi. Μέσα από αυτές διακρίνουμε όλα τα χαρακτηριστικά των παραστάσεων της εποχής. Ειδικότερα:

- α) την προχειρότητα και περιορισμένη προετοιμασία των ερμηνευτών των Πουριτανών με αποτέλεσμα «*les deux premières représentations et même la troisième n'ont été véritablement que des répétitions faites devant le public... Ce n'est qu'à la quatrième répétition que nous avons pu trouver quelque ensemble et reconnaître les beautés de la musique de Bellini*»⁶¹.
- β) τις αδυναμίες ορισμένων μελών της ορχήστρας. Η έλλειψη πείρας των ελληνικών μουσικών δημιουργούσε κάποια ανομοιογένεια στο σύνολο, γι' αυτό και προτεινόταν η μετάκληση ευρωπαίων μουσικών για ένα άρτιο αποτέλεσμα: «*c'est en complétant l'orchestre du théâtre par des musiciens étrangers que l'on parviendrait, selon nous, à avoir un ensemble parfait*».⁶² Συνέπεια της ακατάλληλότητας ορισμένων μουσικών ήταν και η αντικατάσταση ενός μουσικού οργάνου, που αναγραφόταν στην παρτιτούρα και υπήρχε στην ορχήστρα, από κάποιο άλλο: «*Nous demandons à M. le Directeur (M. Parisini), dont nous nous plaignons encore une fois à reconnaître les excellentes dispositions jusqu'à quel point il est permis de faire remplacer, dans les solo, un instrument par un autre, quand surtout celui indiqué dans la partition existe dans l'orchestre. Cette substitution a eu lieu dans les Puritains, où l'on a remplacé le cor de chasse par une trompette*»⁶³.
- δ) την έλλειψη γυναικείας χορωδίας. Η απουσία έγινε ιδιαίτερα αισθητή και στα δύο έργα και προφανώς οφειλόταν στην έλλειψη των αναγκαίων οικονομικών πόρων για την πρόσληψη καλλιτεχνικού δυναμικού. Αλλά και η χορωδία των ανδρών, που μετακλήθηκε από την Ιταλία δεν συγκίνησε ιδιαίτερα: «*puisque, cette fois, l'on a fait venir exprès de choristes d'Italie, les choeurs ne devraient-ils pas être supérieurs à ce que nous avons eu jusqu'à présent! Pourquoi aussi le chef des choeurs est-il toujours absent? Son devoir ne se borne pas seulement à instruire, il*

60. Εφ. *Ο Ελληνικός παρατηρητής*, βλ. σημ. 59.

61. Εφ. *Le Courier d'Athènes*, 8.2.1851, φ. 210, σ. 2-3.

62. Εφ. *Le Courier d'Athènes*, βλ. σημ. 61.

63. Εφ. *Le Courier d'Athènes*, 18.2.1851, φ. 211, σ. 1-4.

*doit être présent sur la scène, se costumer, se placer à la tête de ses subordonnées et les diriger avec art et patience*⁶⁴. Η απουσία του διευθυντή της χορωδίας από τη σκηνή, συνηθισμένο φαινόμενο στις μέρες μας, δεν ήταν προφανώς ο λόγος των αδιάφορων εμφανίσεων της χορωδίας. Στις περιορισμένες φωνητικές ικανότητες του συνόλου - η ιταλική καταγωγή τους δεν αποτελούσε εγγύηση για τα προσόντα τους- και στην πλημμελή προετοιμασία, υπεύθυνος για την οποία ήταν ο διευθυντής, οφειλόταν μάλλον η αποτυχία της χορωδίας.

Ο ελληνικός τύπος, ακολουθώντας το παράδειγμα του ξενόγλωσσου, επιχειρούσε και αυτός μια πιο εμπεριστατωμένη παρουσίαση των παραστάσεων, με σατιρική όμως διάθεση:

«Οι χοροί (η χορωδία) έκαμαν ό, τι τοιούτοι χορίσται ηδύναντο να κάμω-σιν» δηλ. να φωνάζωσιν και να κινώσι μηχανικώς πως την μίαν χείραν (η αναφορά για την παράσταση του «Nabucco» το 1851). Ο δε διευθυντής της σκηνής (ο σκηνοθέτης;) με πολύ πνεύμα, προς τους άλλους, και προς χάριν της ποικιλίας έθεσεν εις την μίαν πτέρυγα τον υψηλότερον και ισχνότερον και εις την άλλην τον παχύτερον και κοντύτερον προγιάστωρα»⁶⁵.

Αντιλαμβανόμαστε, από το σύντομο αυτό απόσπασμα, πόσο υποτυπώδεις ήταν οι σκηνικές οδηγίες για τη χορωδία. Το ύψος ή η σωματική διάπλαση των χορωδών αποτελούσαν το μοναδικό στοιχείο, -σαν να επρόκειτο για παρέλαση- που έκρινε απαραίτητο ο σκηνοθέτης για το στήσιμο τους στην σκηνή. Το ακρόαμα μάλλον δεν ενδιέφερε κανένα.

Η αδυναμία όχι μόνον των χορωδών αλλά και των ερμηνευτών να έχουν ικανοποιητική σκηνική παρουσία επισημάνθηκε και τα μεταγενέστερα χρόνια από τον ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Στο «*Elisir d' amore*», το 1862, η Giulia Gianelli-Pallotta «είναι τόσον θελκτική Adina, ώστε θα ήτο άτοπον εκ μέρους της κριτικής να μη το ομολογήσωμεν μεγαλοφώνως. Το ωραίον ένδυμα χωρικής Ιταλίδος, το πεισματωμένον της ύψος, η χαρίεσσα και κομψή υπόκρισις της»⁶⁶ γοήτευσαν τους θεατές. Το πρόβλημα της υποκριτικής ικανότητας των τραγουδιστών της όπερας απασχολεί μέχρι σήμερα τους σκηνοθέτες. Η αδυναμία τους να χρησιμοποιήσουν σωστά τα μέλη του σώματος μπορεί βέβαια να ελαχιστοποιηθεί με τις απαραίτητες σκηνοθετικές συμβουλές. Ο Ιταλός «σκηνοθέτης» (αν υπήρχε) προφανώς αδυνατούσε να κατευθύνει τους ερμηνευτές και οι ατομικές επιδόσεις ορισμένων φείλονταν στην προσωπική τους προσπάθεια.

Πιστεύουμε ότι με τα αποσπάσματα των κριτικών για τους ερμηνευτές, τα σκηνικά και τους άλλους συντελεστές των ιταλικών παραστάσεων δώσαμε μια εικόνα του τρόπου προσέγγισης της όπερας στο Θέατρο Αθηνών. Χωρίς τη βοήθεια τους, θα ήταν εξαιρετικά δύσκολο να ανασυντεθεί η -έστω και ελλειπής- εικόνα των λυρικών παραστάσεων στην ελληνική πρωτεύουσα.

64. Εφ. *Le Courier d' Athènes*, βλ. σημ. 63.

65. Εφ. *Τρακατρούκα*, βλ. σημ. 49.

66. Περ. *Χρυσσαλίδς*, βλ. σημ. 38, σ. 61.

5. Κοινό

Μια θεατρική παράσταση δεν μπορεί να λειτουργήσει ερήμην του κοινού. Η έμφυτη ανάγκη της μμησέως (υποκριτική) μένει αναπόδοτη χωρίς το *χαίρειν τοις μμημασι* (θέαση), σημειώνει ο Τ.Λιγνάδης⁶⁷. Η σχέση σκηνής και πλατείας, η επιδοκιμασία και η συμμετοχή στα δρώμενα, η αδιαφορία ή η πλήξη των θεατών καθορίζει συχνά μια θεατρική παράσταση.

Το 1840 η γοητεία του πρωτόγνωρου, του ξενόφερτου, του ευρωπαϊκού αλλά και η περιέργεια για τις νεαρές ιταλίδες ερμηνεύτριες, που κυριαρχούσαν στη σκηνή, οδήγησε την πλειοψηφία των κατοίκων της πρωτεύουσας στο θέατρο. Το θέαμα της πλατείας εξέπληξε τον περιηγητή Edgar Garston: «*The medley of costumes among the audience, the mixture of fezis with hats, of capotes with palletots, of fustanella with pantaloons, etc produces an effet almost grotesque, and to an old Philhellene has in it something disagreeable and heterodox*»⁶⁸, απεικονίζει ωστόσο ανάγλυφα την εικόνα μιας αντιφατικής ελληνικής κοινωνίας, που αναζητούσε την ταυτότητά της ανάμεσα στην ελληνική κληρονομιά και τον ευρωπαϊκό εκσυγχρονισμό.

Ο τύπος, απογοητευμένος και αυτός με τη σειρά του από τη συρροή στο θέατρο, του οποίου η πλατεία «κατά τινας ημέρας γέμει από νέους, προ παντων από υπαλληλίσκους, και, τις ήθελε το πιστεύσει! από τους φοιτητάς του Πανεπιστημίου ακόμη και μαθητάς του Γυμνασίου εκ των οποίων τινές, κοντά εις τα άλλα, απέκτησαν και συμπαθείας» και αντιπαθείας προς τας πρώτας υποκριτριάς όθεν όχι μόνον μέσα εις το θέατρον παραφέρονται, αλλά και εκτός δεν ακούει τις σχεδόν άλλο τι μεταξύ των ευφυνών τούτων, ει μί λογομαχίας περί της υπεροχής της μιας ή της άλλης»⁶⁹ επιχειρούσε να τη συνδύασει με την κατάρρευση των ηθικών αξιών και των αρχών του παρελθόντος. Θεωρούμε ωστόσο ότι η Αθηνά, η φιλελεύθερη εφημερίδα, που πρωτοστατούσε στον αγώνα εναντίον των θεάτρων γιατί «ταύτα εξεθίλυναν τόσον τους Έλληνες, και μάλιστα τους Αθηναίους, ώστε ευρών αυτούς ο πονηρός Φίλιππος προδιατεθειμένους ως εκ τούτων εις την διαφθοράν, και μεταχειρισθείς και άλλα παρόμοια μέσα τους διέφθειρε τόσον, ώστε, αφού εκυρίευσε τας πλειότερας συμμαχικάς πόλεις των, κατήντησε να νικήση και αυτούς τους νικητάς του Μαραθώνος, της Σαλαμίνας, των Πλαταιών...»⁷⁰ παραπληροφορούσε συχνά την κοινή γνώμη στην προσπάθεια της ν' αποδείξει ότι η κυβέρνηση με το θέατρο αποπροσανατόλιζε τους θεατές και επεδίωκε τη δημιουργία μαλθακών πολιτών, ανίκανων ν' ανταποκριθούν στα ζωικά προβλήματα του τόπου και πρόθυμων να υποκύψουν στη δυτική διαφθορά. Ανάλογες ιδέες όμως είχε και ο γυμνασιάρχης Γ. Γεννάδιος, ο οποίος ενοχλημένος από την παρουσία των μαθητών στην πλατεία προσπαθούσε με την πειθώ να τους απομακρύνει από την αίθουσα⁷¹. Οι σκοταδιστικές και παραταλιντικές αυτές αντιλήψεις για τις «βλαβερές συνέπειες του θεάτρου» και την καταστροφική επίδρασή του στην Αθήνα του παρελθόντος, χωρίς ν' αναφέρονται στο ουσιαστικό πρόβλημα της ιδε-

67. Τ. ΛΙΓΝΑΔΗΣ, «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και το κοινό του» στον τόμο *Θεατρολογικά*, Αθήνα 1978, σ. 187.

68. Ed. GARSTON, *Greece revisited and sketches in lower Egypt in 1840*, London, Saunders and Othley, 1842, σ. 28.

69. Εφ. Αθηνά, 10.2.1840, φ. 692, σ. 1726.

70. Εφ. Αθηνά, ο. π. σ. 1727.

71. Εφ. Φήμη, 10.2.1840, φ. 295.

ολογικής κηδεμονίας της Δύσης μέσω των πολιτισμικών προϊόντων της, δεν βοηθούσαν στη δημιουργία πρόσφορου εδάφους για την πρόοδό του στην ελληνική πρωτεύουσα.

Οι Αθηναίοι ωστόσο δεν επηρεάζονταν από τις αρνητικές αυτές τοποθετήσεις, πήγαιναν στο θέατρο και χωρίζονταν σε αντίπαλα στρατόπεδα υποστηρίζοντας διαφορετική ερμηνεύτρια - «*συνέβη σύγχυσις εις το θέατρον μεταξύ των δύο κομμάτων Βασιστών και Μαρκετιστών*⁷²»- και εκδηλώναν ποικιλότροπα τον θαυμασμό τους στις ιταλίδες ερμηνεύτριες. Ο Μακρυγιάννης, μάλιστα, οργισμένος από τις ακραίες αυτές εκδηλώσεις θαυμασμού, δεν δίστασε να καταγγείλει τον Λόντο: «*τον γέρο Λόντο, όπου δεν έχει ούτε ένα δόντι, τον παλάβωσε η Ρίτα Μπάσσο του Θεάτρου και τον αφάνησε τόσα τάλλαρα δίνοντας και άλλα ψεσκέσια*»⁷³. Τα χρόνια, που ακολούθησαν, και είχε κοπάσει ο θαυμασμός των πρώτων ημερών, δεν έλειπαν οι ένθερμοι υποστηρικτές των πρωταγωνιστριών. Έτσι το 1859, όταν η Κλημεντίνα Νοέλ γοήτευσε από το κοινό, στην ευεργετική της «*το συρρεύσαν πλήθος εμαρτύρει δια των ζωηρών χειροκροτήσεων του και ενθουσιωδών ανευφημιών του την υπόληψιν, ην δικαίως παρά του κοινού εκτήσατο. Ανθοδέσμαι, στέφανοι, περιστεραί και χρυσαί βροχαί εκάλυπτον το έδαφος της σκηνής*»⁷⁴. Την επόμενη χρονιά ωστόσο ανάλογες εκδηλώσεις προς την Στεφανίνα Καζιμίρ αποδοκιμάστηκαν έντονα από τον τύπο: «*ενθουσιώμεν και τιμώμεν μιαν γυναίκα, ως αν ήτο η ελευθερία μας, γυναίκα ήτις ήλθε να μας γυμνώση και να φύγη. Μη χειρότερα*»⁷⁵. Ο τύπος δυστυχώς δεν ξεπέρασε τις αρνητικές θέσεις των πρώτων χρόνων της λειτουργίας του θεάτρου και εξακολουθούσε να ταντίζει τους ιταλικούς θιάσους με κοινούς λωποδύτες που έρχονταν στην Ελλάδα για ν' απομυζήσουν το δημόσιο χρήμα, να διαβρώσουν τα ιδανικά των κατοίκων και να επιστρέψουν ανενόχλητοι στην πατρίδα του. Το κοινό όμως δεν συμεριζόταν πάντα τις αντιδράσεις αυτές, τους ανατιμωπίζε με φιλική διάθεση, αναγνώριζε την καλλιτεχνική τους αξία και με τον τρόπο του, απλόϊκο και κρανγαλέο συχνά, -σε ευεργετική παράσταση ρίτπου- «*εις τον δίσκον της Κυρίας άλλοι χρήματα, άλλοι χαρτονομίσματα, και τινες βραχιόλια χρυσά, φουστάνια μεταξωτά και τα παρόμοια*»⁷⁶ - αλλά ειλικρινή, προσπαθούσε να τους ευχαριστήσει.

Σε ορισμένες περιπτώσεις βέβαια δημιουργούνταν και επεισόδια στη διάρκεια της παράστασης, που απαιτούσαν την παρέμβαση των οργάνων της τάξης. Έτσι:

«ο κ.Διευθυντής της Αστυνομίας απέκλεισε της εισόδου του θεάτρου τους ταραξίες και διεφθαρμένους εκείνους, οίτινες, δια των γελιοωδών χειροκροτήσεων και ευφημιών εν τω θεάτρω και τας παραστάσεις διαφθείρουσι και τους θεατάς ενοχλούσι μη αφήνοντες την εν ηουχία θέαν και εκτίμησιν των

72. Εφ. *Ο Ζέφυρος*, Α', 6.3.1841, σ. 8. Η Αδελαΐδα Μαρκέτι ήταν η καινούρια prima donna του ιταλικού θιάσου. Οι θαυμαστές της συγκρούονται με τους θαυμαστές της Ρ. Μπάσσο, που τραγουδούσε, όπως είδαμε, από την προηγούμενη χρονιά στο Θέατρο Αθηνών.

73. Στρατηγού ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ: *Απομνημονεύματα*, τ. Β' εκδόσεις Βαγιονάκη, Β' έκδοση, σ. 343. Βλ. επίσης Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ: *Ιστορία...*, σ. 264.

74. Εφ. *Φιλελεύθερος*, Ε', 25.1.1860, φ. 198, σ. 3.

75. Εφ. *Φως*, Α', 14.2.1860, φ. 12, σ. 1-2. Ο Σ. Καρύδης, εκδότης της εφημερίδας, ήταν ένας από τους πιο αξιόλογους συγγραφείς της περιόδου αυτής. Δεν γνωρίζομε επομένως αν η στάση του οφειλόταν στην επιτυχία μιας αλλοδαπής πρωταγωνίστριας ή αντικειμενικά είχε υπερεκτιμηθεί η προσφορά της.

76. Εφ. *Ηώς*, 1.1.1856, σ. 3. Το απόσπασμα προέρχεται από την ομιλία του Χουρμούζη στη Βουλή με αφορμή τις επιχορηγήσεις στους ιταλικούς θιάσους.

δραματιζομένων, και το χείριστον δυσφημούσι την κοινωνίαν της πρωτευούσης και προστρίβουσι μόνον και εις την σπουδάζουσαν νεολαίαν (διότι δυστυχώς ανήκουσι τινές τούτων εις την ιεράν ταύτην κλάσιν) δια των ασχημοσυνών και της επονειδίστου προς τας ιταλίδας παραφοράς των»⁷⁷.

Η γοητεία των νεαρών ιταλίδων δεν άφηνε βέβαια αδιάφορους τους νεαρούς θεατές, που προσπαθούσαν με ανόητες ίσως εκδηλώσεις μέσα στην αίθουσα να προσελκύσουν την προσοχή τους ή ακόμα και το ερωτικό τους ενδιαφέρον. Οι ερμηνευτικές τους ικανότητες μάλλον δεν φαίνεται να απασχολούσαν ιδιαίτερα το κοινό.

Τις επευφημίες των θεατών οι οποίες ήταν συχνά κατευθυνόμενες, - ο Λέων Ιαπετός, ο ήρωας του «Θάνου Βλέκα» του Π.Καλλιγά ήταν «ο εν τω ιταλικώ μελοδράματι διευθύνων την αισθητικήν κρίσιν του κοινού, πρώτος χειροκροτών τους αριστεύοντας και πρώτος διασυρίζον τ' απροσιδύνουσα»⁷⁸ - διαδέχονταν συχνά έντονες αποδοκιμασίες. Στην «Κόρη του συντάγματος» «η εμφάνισις της πριμαδόνας και χθές και προχθές δια συριγμών υπεδέχθη υπό του κοινού» ενώ στον «Arnoldo» «άμα η γυνή αύτη ήνοιγε το στόμα απεδοκιμάζετο· γενικώς δια συριγμών και άλλων εκφράσεων, εν μέσω των οποίων ελνίγετο κανέν χειροκρότημα του πρέσβεως της Βαυαρίας και τινων ιταλών γραφέων». Οι αντιδράσεις αυτές οφείλονταν στην κακή προετοιμασία και στις ανεπαρκείς φωνητικά τραγουδίστριες, οι οποίες, παρά την ακαταλληλότητά τους, είχαν πρωταγωνιστικούς ρόλους. Στις περιπτώσεις αυτές η συμπεριφορά των θεατών ήταν απόλυτα δικαιολογημένη. Οι επιλογές των επιχειρηματιών περιορίζονταν σε ασήμαντους ερμηνευτές, με περιορισμένες οικονομικά απαιτήσεις, αδύναμους ν' ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των ρόλων.⁷⁹ Τα ασθενικά χειροκροτήματα κάποιων ευρωπαίων, ίσως αντιπροσώπευαν το δόγμα «noblesse oblige» γιατί προφανώς, από την εμπειρία τους, αντιλαμβάνονταν τα προβλήματα.

Οι γνώσεις των ελλήνων θεατών για τα μελοδράματα δεν ήταν βέβαια ικανοποιητικές. Το συμβάν όμως που ακολουθεί, μαρτυρεί την πλήρη σύγχυση, που επικρατούσε για τους ερμηνευτές. Σε μια παράσταση του «*Chi dura vince*» του Ricci «κυρία τις εκ των επισήμων, αλλ' ή τις έβλεπε κατά πρώτον ίσως μελόδραμα ιταλικόν, ακούσασα τον μεν μεσόφωνον μικράν εκβάλλοντα φωνήν, μόλις ακονομένην, το δε βαρύφωνον μεγάλην και βροντώδη, - Ο τενόρος ούτος, λέγει μετ' αφελείας εις τι μέλος της επιτροπής, δεν αξίζει· διατί δεν κάμινετε τον βαρύφωνον τενόρον;»⁸⁰. Δεν ήταν φυσικά το μοναδικό άτομο, που αγνοούσε τη διαφορά ανάμεσα στις μουσικές οκτάβες και τις φωνητικές δυνατότητες των λυρικών καλλιτεχνών, η αφέλεια και ο αυθορμητισμός του ωστόσο έφεραν στην επιφάνεια κάτι ήδη γνωστό. Η πλειοψηφία των θεατών αγνοούσε τις ιδιαιτερότητες της όπερας.

Ο αυθορμητισμός των θεατών εκδηλωνόταν συχνά και στη διάρκεια των παραστάσεων. Η ενδόμυχη επιθυμία τους για την ανασύσταση της βυζαντινής αυτοκρατορίας, το όραμα της μεγάλης ιδέας πραγματωνόταν μέσα από την παράσταση του «Βελισσάριου».

77. Εφ. Φιλόπατρις, Γ', 8.2.1857, φ. 93, σ. 4.

78. Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, «Θάναος Βλέκας», Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 105. Οι κλακαδόροι ήταν σύνηθες φαινόμενο και στα ευρωπαϊκά θέατρα.

79. Εφ. Εθνοφύλαξ, Α', 8.10.1862, φ. 119, σ. 3.

80. Περ. Εντέρηη, τ. Δ', 1.3.1851, φ. 85, σ. 311.

Ο H.Reynald, που παρακολούθησε το θέαμα έγραφε:

«un tenor, dont les cris faisaient la joie des Athéniens, chantait un air de Belisaire. Arrivé au vers: Trema Byzantio il est interrompu par les applaudissements des spectateurs qui demandent bis. L'acteur obéit et les applaudissements redoublent. Tout à coup le fond de la scène s'ouvre, une statue s'avance tenant à la main une couronne impériale et la place sur un piédestal surmonte des armes du roi de Grece. Toute la salle se lève et de tous côtés retentissent, au milieu des marques du plus vif enthousiasme, les cris de Vive l'empereur, vive l'imperatrice, et pendant que le roi, enveloppe dans son manteau et retire au fond de sa loge, affecte de rester étranger à cette scène compromettante, la reine, le sourire sur les lèvres, remercie les Grecs de leur ardeur et des victoires qu'elle semble promettre»⁸¹.

Το θέαμα προφανώς ξένισε τον Γάλλο περιηγητή, που αδυνατούσε να συλλάβει τη δημοτικότητα του έργου και να τη συνδυάσει με τις εθνικές διεκδικήσεις τις Μεγάλης Ιδέας. Το όραμα και τα ουτοπικά σχέδια των θεατών για μια μεγάλη αυτοκρατορία με έδρα την Κωνσταντινούπολη γίνονταν πραγματικότητα μέσα από τους ήρωες της όπερας. Και οι θεατές ταυτίζονταν απόλυτα αυτές τις στιγμές με τους ήρωες.

Η απειρία του κοινού, που οδηγούσε συχνά στη σύγχυση της πραγματικότητας με τη σκηνική δράση δεν ήταν εμφανής μόνο στο Βελισσάριο. Στην παράσταση των «Λομβαρδών» του Verdi, ο Carlisle, άλλος περιηγητής, που βρισκόταν στην Αθήνα, απόρησε όταν *«in the course of the piece, some Turks or Saracens appear, and they were so much hissed that they walked off the stage, but subsequently, one actor threw down his turban and trampled upon it, which was of course vociferously cheered»⁸²*. Το κοινό ταύτιζε τους ηθοποιούς με τους ρόλους τους και στη συγκεκριμένη περίπτωση με τους Τούρκους. Τα σφυρίγματα αποδοκιμασίας δεν αφορούσαν επομένως την ερμηνεία αλλά τα πρόσωπα, που υποδύονταν και αναζωπύρωναν τα πάθη του παρελθόντος.

Στην διάρκεια της εικασιαστικής δεν υπήρξαν θεαματικές αλλαγές στη στάση του κοινού. Η έλλειψη στοιχειώδους παιδείας ήταν εμφανής στη συμπεριφορά του, η αθωότητα και οι απρόβλεπτες αντιδράσεις ωστόσο είναι στοιχεία, που εξαφανίζονται στο πέρας των χρόνων.

Β. Ελληνικές Παραστάσεις

Μετά από ένα τρίμηνο κυριαρχίας του ιταλικού μελοδράματος στην αθηναϊκή σκηνή, το θέατρο παραχωρήθηκε στο θιασάρχη Κωνσταντίνο Καστόρχη για ν' ανεβάσει ελληνικές παραστάσεις. Ενώ όμως η προεμέρα ορίστηκε για τις 25 Μαρτίου - συμβολικά ίσως για να τιμηθεί η επέτειος του απελευθερωτικού αγώνα - η λογοκριτική παρέμβαση της αστυνομίας δεν επέτρεψε την παρουσίαση του «Τιμολέοντα» του Ι.Ζαμπέλιου⁸³. Τελικά η εναρ-

81. Hermile REYNALD, «Les Grecs modernes», στο *Revue contemporaine*, τ. XXIX, 15.12.1856, σ. 62-63.

82. GARLISLE, *Diary in Turkish and Greek Waters*, London, εκδ. Δ', 1854, σ. 282. Το απόσπασμα υπάγεται στη Συλλογή Γ. Βλαχογιάννη, ΓΑΚ, κντ. Δ. 5.

83. Εσφαλμένα ο Ν. Λάσκαρης υποστηρίζει ότι ο «Ρήγας Φερραίος» του Ζαμπέλιου «εγένετο αφορμή να

κτήρια παράσταση ήταν ο «Γεώργιος Καστριώτης» του ίδιου συγγραφέα (5 Απριλίου).

Η παράλληλη παρουσία ιταλικών και ελληνικών θιάσων στο θέατρο Αθηνών έφερε στο προσκήνιο τις αντιφάσεις και τα αδιέξοδα της ελληνικής κοινωνίας. Η χώρα έπρεπε να γίνει ένα σύγχρονο ευρωπαϊκό βασίλειο σύμφωνα με τα πρότυπα των δυτικών κρατών, επομένως έπρεπε να προσαρμοσθεί στα ευρωπαϊκά δεδομένα, ν' ακολουθήσει τη δική τους κοινωνική και πολιτισμική πολιτική, να παρακολουθήσει παραστάσεις της ιταλικής όπερας, που δέσποζαν στις σκηνές της γηραιάς ηπείρου, και να εκτιμήσει την καλλιτεχνική τους αξία. Αναγκαία ήταν όμως και η επιστροφή στις ρίζες, η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας, των παραδόσεων και του εγχώριου θεατρικού πλούτου. Για την υλοποίηση των στόχων αυτών δημιουργήθηκε το 1840 η «Φιλοδραματική Εταιρεία»⁸⁴, η οποία ζήτησε από τον Κωνσταντίνο Κυριακό Αριστία, ηθοποιό με έντονη δραστηριότητα στις σκηνές της Ρουμανίας, «να μείνη και να μορφώση εις την Ελλάδα το Ελληνικόν Θέατρον, να διδάξη νέους φιλοτέχνους, αξίους του ονόματος, ηθοποιούς»⁸⁵. Δυστυχώς ο Αριστίας, μετά από δύο παραστάσεις του «Αριστόδημου» του Μοντιέ⁸⁶, αποχώρησε και η προσπάθεια της εταιρίας δεν καρποφόρησε. Δύο χρόνια αργότερα, η σύσταση της «Εταιρίας του εν Αθήναις Θεάτρου»⁸⁷ αναπτέρωσε τις ελπίδες για την πρόοδο των ελληνικών παραστάσεων. Παρά τις μεγαλόπνοες ιδέες, όπως «το ελληνικόν Θέατρον» ν' ανεγερθή πάλιν υπό την ζωογόνο της ελευθερίας επιροήν και ο περιηγούμενος σήμερον την Ελλάδα ν' ακούη την ελληνικήν γλώσσαν από «σκηνής»⁸⁸ δεν παρατηρήθηκαν σημαντικές μεταβολές στο ρεπερτόριο και την ερμηνεία των ελλήνων ηθοποιών.

Σε μια εθνοκεντρική εποχή ωστόσο, όπου το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν επιηρέαζε τον τρόπο σκέψης των ελλήνων και το ανεδραφικό όραμα της Μεγάλης Ιδέας κέρδιζε συνεχώς έδαφος, δεν ήταν δυνατόν να μείνουν στο περιθώριο οι ελληνικές παραστάσεις. Αλλιώς «τις η ωφέλεια εν γένει εκ του Ιταλικού μελοδράματος; Τις εκ του λαού, τις εκ της νεολαίας μας εννοεί τί γίνεται επί της σκηνής;... ο Έλλην ηθοποιός παριστών πράξεις ηρώων βασιλέων, λαών, διατραγωδών την ιστορίαν του Ελληνικού αγώνος επί παρουσία αυτών των αγωνιστών ή των τέκνων και συγγενών των, ανηψίοι τον νουν, μεγαλύνει την καρδίαν, ανεγείρει αισθήματα οίκτου προς την δυστυχίαν, ... επιθυμίας μιμήσεως έργων ηρωϊκών και αθανάτων»⁸⁹. Το ελληνικό θέατρο επομένως όφειλε να έχει παιδευτικό χαρακτήρα για να προετοιμάσει τη νέα γενιά στην πραγματοποίηση δύο μεγαλειόβωλων σχεδίων: την εδαφική επέκταση της χώρας και την πνευματική αναγέννηση της Ανατολής. Το σύνθημα που κυριάρχησε, «η Ανατολή δια της Ανατολής», ότι δηλαδή ο ελληνισμός ήταν αρκετά δυνατός και αρκετά λόγιος ώστε χωρίς την προσφορά της Δύσεως να μπορεί να φωτίσει την Ανατολή⁹⁰ δεν ήταν εύκολο ωστόσο να ισχύσει στο θέατρο. Η απαλλαγή από

εγκαθιδρυθή εν Ελλάδι και επί των Θεατρικών έργων λογοκρισία», *Ιστορία ...*, τ. Β., σ. 259. Βλέπε επίσης Εφ. Αιών, 30. 3. 1840, φ. 149-150, σ. 4.

84. Για τη Φιλοδραματική Εταιρεία βλ. Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ, *Ιστορία...*, ο. π., σ. 268-279.

85. «Η πρόσκλησις περί ελληνικού θεάτρου» της φιλοδραματικής εταιρείας δημοσιεύθηκε ολόκληρη στο περ. *Παρασκήνα*, 15.6.1924 (τ. 8).

86. Εφ. Αιών, 15.12.1840, φ. 218, σ. 4.

87. Φ.Ε.Κ. 22/29.9.1842 σ. 66-67.

88. Εφ. Αιών, 26.11.1842, φ. 900, σ. 3.

89. Εφ. Φίλελεύθερος, Α', 8.10.1855, φ. 32, σ. 1.

90. Κ. ΔΗΜΑΡΑ: «Ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους» στην *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*, τ. ΙΓ', σ. 466.

την πνευματική κηδεμονία της Δύσης απαιτούσε μακροχρόνια και επίπονη προσπάθεια. Αλλά η «κύρια αδυναμία της ελληνικής κοινωνίας... να σταθμίση ακριβώς ποιοί ήταν οι πραγματοποιήσιμοι στόχοι ή έστω ποιά ήταν η ιεραρχία των στόχων»⁹¹ επηρέασε και την θεατρική γένεση. Τα θετικά στοιχεία των ιταλικών παραστάσεων, ο επαγγελματισμός και η εμπειρία ορισμένων ερμηνευτών δεν εκτιμήθηκαν αρκετά. Αντίθετα με τη θέληση αυταρκειας που διαγραφόταν, με την συναισθηματική φρότιση και την άκριτη απόρριψη όλων των ξένων θιάσων, τη δεδομένη απειρία των ελλήνων ηθοποιών αλλά και την ανύπαρκτη οικονομική ενίσχυση από το κράτος, το ελληνικό θέατρο δεν ήταν δυνατό να κυριαρχήσει όχι στην ανατολή αλλά ούτε στην σκηνή του Θεάτρου Αθηνών.

Η ψήφιση του Νόμου Τ Ζ «περί συστάσεως Εθνικού Θεάτρου»⁹² το 1856, αντανάκλυνε τους καινούργιους θεατρικούς προσανατολισμούς της πολιτείας, και απηχούσε το γενικότερο ιδεολογικό κλίμα της εποχής, δεν αποτελούσε όμως πανάκεια για το μέλλον του ελληνικού θεάτρου. Οι επιφυλάξεις, που διατυπώθηκαν, για τις αδιαφανείς διαδικασίες στην επιλογή του Γρηγορίου Καμπούρογλου του ανθρώπου, που θα επωμιζόταν το βάρος όλης αυτής της προσπάθειας αλλά και η στείρα αντιπολίτευση των βουλευτών: «ενόσω στερούμεθα την προς ανάπτυξιν της γεωργίας και βιομηχανίας πρωτίστως και αναγκαιωτέρων μέσων, ενόσω βουλευτήριον και άλλα δημόσια καταστήματα δεν ανεγείρονται, πας πόρος του κράτους περισσένων είναι επ'ανάγκαις αποκλειστικώς ν' αφιερούται προς απόκτησιν τούτων· επομένως θεωρούμεν ότι αι τριακόσια εξήκοντα χιλιάδες δραχμές (36.000 Χ 10 χρόνια) αίτινες χορηγούνται εις τον εργολάβον Γ. Καμπούρογλου δύνανται να λάβωσι κατά πολύ ωφελιμότερον προσδιορισμόν»⁹³ δεν ευνοούσαν την δημιουργία κατ'άλληλων προϋποθέσεων για το μέλλον της προσπάθειας αυτής. Οι θεατρικές δαπάνες άλλωστε αποτελούσαν περιττά έξοδα για τον ήδη βεβαρυσμένο προϋπολογισμό από τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας⁹⁴, γι' αυτό και δεν ευδοκίμησε όλο αυτό το διάστημα το θέατρο στην ελληνική πρωτεύουσα. Τελικά η αδυναμία της κυβέρνησης να εφαρμόσει το νόμο, η οικονομική δυσπραγία του εκλεκτού της αλλά και προσωπικές εμπάθειες διέψευσαν τις ελπίδες για μια αλλαγή στη θεατρική ζωή του τόπου και οδήγησαν σε ναυάγιο την επιχείρησή⁹⁵.

Τα επόμενα χρόνια οι ελληνικές παραστάσεις δεν παρουσίασαν καμία ιδιαίτερη πρόοδο και οι έλληνες ηθοποιοί αναζητούσαν τρόπους για την προσέλευση των θεατών. Οι δυο σημαντικότεροι από αυτούς, ο Π. ΣΟΥΤΣΑΣ και ο ΑΘ. ΣΙΣΥΦΟΣ, αποφάσισαν να ενώσουν τις δυνάμεις τους για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού⁹⁶. Η προσπάθειά τους όμως αυτή δεν είχε θετικό αποτέλεσμα⁹⁷. Μονο το 1863, οι θεατές ξαναγέμισαν την

91. Αλ. ΠΟΛΙΤΗΣ: *Τα ρομαντικά χρόνια*, βλ. σημ. 2, σ. 136.

92. Φ.Ε.Κ. 84/13.12.1856, σ. 101-103.

93. *Πρακτικά συνεδριάσεων Βουλής 1856-31.8.1856*, τ. Β' σ. 721-722.

94. Βλ. Δημ. ΣΠΑΘΗ, ό.π., σ. 217-218.

95. Ο γιος του Γρ. Καμπούρογλου, Δημήτριος, προσπάθη με δύο άρθρα του να αποδώσει τις αποτυχίες σε κρατικούς παράγοντες. Βλ. *Εβδομάς*, Περίοδος δεύτερη, 16.1.1888, φ. 3, σ. 1-2 και 23. 1. 1888, φ. 4, 1-2.

96. Στην εφ. *Αυγή*, Ε', φ. 1045, 18.5.1862, σ. 4 υπάρχει ανακοίνωση των δυο ερμηνευτών, οι οποίοι παρακαλούν «τους φιλομούσους κατοίκους των Αθηνών όπως ενταχιστούν σ'ενα συνδράμησι χρηματικώς έκαστος κατ' αρέσκειαν».

97. Η σύμπραξη των δυο ηθοποιών απέτυχε, οι θεατές δεν παρακολουθούσαν τις παραστάσεις, τα έξοδα δεν καλύπτονται «τα εσπερινά έξοδα αναβαίνοντα εις δρχ. 140 δεν είχαν εισπραχθεί ούτε κατά το ήμισυ» και η εταιρία διαλύεται (εφ. *Εθνοφύλαξ*, Α', 12.3.1863 φ. 220, σ. 4.).

αίθουσα στην παράσταση της «Παραμονής» του Α. Ρ. Ραγκαβή «Τα θεωρεία κατά γράμμα εξεχειλίζουν, εις δε την πλατείαν ελύθη νικηφόρος το μαθηματικόν πρόβλημα, καθ' ο δὲν δύναται το περιέχον να είναι μεγαλύτερον του περιεχομένου»⁹⁸. Το τέλος της οθωνικής περιόδου τελειώνει με αισιόδοξα μηνύματα για το μέλλον, το θέατρο ξανακέρδιζε το κοινό του ή ήταν απλά μία σύμπτωση; Ίσως το ότι οι εισπράξεις της βραδιάς ήταν «υπὲρ της εθνοφυλακής», ίσως η παρουσία ερασιτεχνών φοιτητῶν στη σκηνή ή ακόμα και το ίδιο το κείμενο να συγκίνησαν ιδιαίτερα. Γενικότερα όμως οι συντελεστές των ελληνικών παραστάσεων, το ρεπερτόριο αλλά και η ποιότητα του προσφερομένου θεάματος δεν είχαν σημαντικές αλλαγές για να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του κοινού και να το ελκύσουν στην αίθουσα.

1. Το Ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο του ελληνικού θιάσου τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του «θεάτρου Αθηνών» αποτελούσε μονότονη επανάληψη των προεπαναστατικών προτάσεων στις παραδουνάβιες ηγεμονίες και των ηθικοδιδασκικών αντιλήψεων του διαφωτισμού για τη θεατρική πράξη. Το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε επειδή «ένα σημαντικό μέρος του ελληνισμού της διασποράς, είτε θα διαδραματίσει ηγετικό ρόλο στα πνευματικά πράγματα στην ελεύθερη επικράτεια, είτε θα αποτελέσει απλώς μία μερίδα του θεατρικού κοινού αλλά μερίδα συμπαγή και με αποφασιστική ψήφο, με βάση την προπαίδια που απέκτησε»⁹⁹. Η ιδεολογική σύγχυση, που επικρατούσε στο ανεξάρτητο κράτος δεν αφήνει πολλά περιθώρια ανανέωσης και αναπροσαρμογής του ρεπερτορίου στις σύγχρονες απαιτήσεις.

Από την ελληνική θεατρική παραγωγή ο «Τιμολέων», ο «Ρήγας Φερραίος», ή ο «Μάρκος Μπότσαρης» του Ι. Ζαμπέλιου. Ο «Γάμος άνευ νύμφης» και η «Παραμονή» του Α. Ρ. Ραγκαβή, ο «Οδοιπόρος» του Π. Σούτσου, ο «Δημήτρης Λέκκας» του Ι. Ε. Γιαννόπουλου και «Αι ελευθερωμένα Αθήναι» του Γ. Πραντούνα, κυριαρχούσαν στην σκηνή όλη τη διάρκεια της εικοσαετίας. Επίσης παίζτηκαν ο «Αριστόδημος» του Montī, ο «Φίλιππος Β'» του Alfieri, τα «Ολύμπια» του Metastasio και η «Ζαΐρα» του Βολταίρου. Όταν το ίδιο περίπου ρεπερτόριο επαναλαμβάνόταν μονότονα από τα προεπαναστατικά χρόνια, ήταν δύσκολο να συγκινήσει και να ελκύσει την προσοχή του κοινού. Η εξέλιξη της υπόθεσης, το φινάλε του έργου, τα σκηνικά αλλά και ο τρόπος ερμηνείας ήταν γνωστά στους θεατές από προηγούμενες παραστάσεις. Δεν υπήρχε επομένως κανένας λόγος να παρακολουθήσουν μια παράσταση ρουτίνας.

Στις κωμωδίες, τα ηθικοδιδασκικά κείμενα του Μολιέρου «Κοιμνυόμεναι Κερααίσαι», ο «Βίαιος Γάμος», ο «Ασυλλόγιστος» και η περίφημη διασκευή του «Φιλάργουρου» από τον Κ. Οικονόμου, ο «Εξηγταβελόνης», επαναλαμβάνονταν συχνά. Οι μεταφραστές των κειμένων αυτών διασκεύαζαν το πρωτότυπο επί το ελληνικότερο, χωρίς να υπάσχουν αρνητικές αντιδράσεις. Έτσι έργο του Μολιέρου «*Les précieuses ridicules*», να προσαρμόσει λοιπόν την κωμωδία του Μολιέρου όσον τω ήτον εφικτόν εις την κοινωνίαν μας, αυτός ήτον ο σκοπός του μεταφραστού, και προς τούτο χωρίς ν' απομακρυνθή πολύ του κειμένου, αλλά και χωρίς ν' ακολουθήση τυφλώς όμμασι το γράμμα του, επήνεγκε μεταβολάς τινάς, και σκηνήν όλην δεν εδίστασε να προσθήη την της εξομολογήσε-

98. Εφ. Εθνοσυνέλευσις, 26.1.1863, φ. 50, σ. 2.

99. Δ. ΣΠΑΘΗ, Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο, ό.π., σ. 68.

ως των δύο εξ αποκαλύψεων ερωμένων κυριών»¹⁰⁰. Ο μεταφραστής αυτοσχεδίαζε ανεξέλεγκτος προσθαφαιρώντας σκηνές, ο αθηναϊκός τύπος δεν επισήμαινε τις αλλαγές, το ελληνικό κοινό, έχοντας προφανώς πλήρη άγνοια του κειμένου δεν αντέδρασε από το αποτέλεσμα αλλά ο «ανταποκριτής της γαλλικής εφημερίδος της Κωνσταντινουπόλεως, γνώστης του πρωτότυπου, «εκάκισε τον μεταφραστήν κ. Δημήτριον Λάκωνα, λέγων ότι μετέδωκεν εις αυτάς *de son esprit*»¹⁰¹. Οι μεταφράσεις πρόδιναν σε μεγάλο ίσως βαθμό το πνεύμα του συγγραφέα, γεγονός, που δεν είναι άγνωστο ούτε στις μέρες μας, δεν υπήρχε όμως κανένας τρόπος να κατοχυρωθούν τα κλασικά κείμενα από συχνά αυθαίρετες παρεμβάσεις.

Συχνά μετά το τέλος των ελληνικών παραστάσεων παιζόταν και μια μονόπρακτη κωμωδία «για να φεύγουν οι θεατές ευχαριστημένοι» έτσι ερμηνευαν, με αφέλεια, τον αριστοτελικό όρο «κάθαρσις»¹⁰². Οι γνωστότερες από αυτές, «Τα δικηγορικά γελοία», ή «Αι από δικηγόρον ζητούμενα γελοία συμβολαί», η «Σκιά του Ρινάλδου», «Τα κόκκινα μαλλιά», «ο Γάμος των τρελλών», τα «Δύο Αγάλλματα», συμπλήρωναν συχνά το δραματικό ρεπερτόριο του θιάσου.

Τα έργα του ελληνικού ρεπερτορίου είναι αρκετά περιορισμένα αν και η ελληνική θεατρική παραγωγή, έχει να παρουσιάσει σημαντικό αριθμό αξιόλογων έργων την περίοδο αυτή. Δεν ανεβαίνουν οι κωμωδίες του Χουριμούζη. Δεν παίζονται συχνά η «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου, «του Κουτρούλη ο Γάμος» του Α. Ρ. Ραγκαβή. Αποκλειστική προσήλωση στο δραματικό ελληνικό έργο ή αδυναμία των σύγχρονων κωμωδιογράφων να επιβάλλουν τα έργα τους στη σκηνή; Το κλίμα των εθνικών διεκδικήσεων, που επικρατούσε στην αθηναϊκή κοινωνία, επέβαλλε την παρουσίαση των έργων «εν οίς διαλάμπει η φιλοπατρία, η αρετή, η αυταπάρνησις, η γενναϊότης, ο ηρωϊσμός και παν άξιον του Ελληνος»¹⁰³. Με τα στοιχεία αυτά ήταν εύκολο να προωθηθεί η ουτοπική Μεγάλη Ιδέα, τη δύσκολη αυτή στιγμή επομένως δεν υπήρχε λόγος να θιγούν τα κακώς κείμενα των Ελλήνων ούτε να γελοιοποιηθούν κάποιες κοινωνικές ομάδες. Η εθνική ομοψυχία για την επίτευξη του μεγάλου στόχου, της επέκτασης των συνόρων, δεν επέτρεπε την παρουσίαση έργων που «υπονόμευαν» την ενωτική ατμόσφαιρα. Το ελληνικό θέατρο παρασυρόταν σ' ένα ιδεολογικό αδιέξοδο και δεν μπορούσε να βρει το δικό του στίγμα.

2. Ηθοποιοί-Κριτική

Τα ονόματα των ελληνών ηθοποιών έφθασαν μέχρι τις μέρες μας μέσα από τα προγράμματα των παραστάσεων, την κριτική του αθηναϊκού τύπου και την αρθρογραφία του Νικολάου Λάσκαρη. Την πρώτη δεκαετία (1840-1850) όμως είναι εξαιρετικά δύσκολο να διασταυρωθούν τα στοιχεία, που παραθέτει ο Λάσκαρης, γιατί οι σωζόμενες πηγές είναι ελάχιστες και ο τύπος, εκτός από γενικόλογες αναφορές στην αναγκαιότητα του ελληνικού θεάτρου, δεν κατέγραψε αναλυτικά τους συντελεστές ούτε έκανε κριτική παρουσίαση των παραστάσεων.

Οι πρώτες κριτικές των ελληνικών παραστάσεων ήταν αρνητικές. Ο θίασος του Κ. ΚΑΣΤΟΡΧΗ δέχτηκε τα πυρά του αθηναϊκού τύπου για την παράσταση του Γεωργίου

100. Εφ. Μέρμινια, φ. 54, 22.3.1858, σ. 2.

101. Εφ. Μέρμινια, ό. π.

102. Γ. ΣΙΔΕΡΗ, Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, ό. π., σ. 97.

103. Εφ. Φιλελεύθερος, Γ' 16.1.1858, φ. 122, σ. 3.

Καστριώτη του Ζαμπέλιου. «Χρωστούμεν όμως να παρατηρήσωμεν εις τον Κ.Καστόρ-χην ότι του λοιπού είναι καλόν να προσέχη εις την εκλογήν των υποκριτών, δια να μη γίνε-ται χασμωδία: ήτον εν γένει ακατάλληλον το υποκείμενον (sic) το οποίον υπεκρίνετο το πρόσωπον της Ελένης»¹⁰⁴. Σε εντονότερο ύφος η εφημερίδα Αθηνά υπογράμμισε «Αλλ' επέπρωτο φαίνεται, εις την παραστάσιν ταύτην να φέρη εις κόρον την αηδیان και ο υποκρινόμενος την αδελφήν του Καστριώτου, Ελένην, ήτις, αν όχι άλλο, είχαν όμως όλα τα χαρακτηριστικά Αθιγάννου γυναικός»¹⁰⁵. Η απειρία, η ελλιπής προετοιμασία, η δυσκολία προσαρμογής στα χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου - το πρώτο διάστημα δεν υπήρχαν γυναίκες ηθοποιοί- δεν επέτρεπαν μία άρτια παρουσίαση των έργων. Δεν ήταν εύκολο άλλωστε οι ερασιτέχνες να έχουν ίδια απόδοση με τους επαγγελματίες ερμηνευτές του ιταλικού θιάσου, με τους οποίους μοιραία γίνονταν συγκρίσεις, αφού οι ελληνικές παραστάσεις διαδέχθηκαν τις ιταλικές στη σκηνή του Θεάτρου Αθηνών.

Οι επόμενες παραστάσεις ήταν πιο ικανοποιητικές, αλλά δεν συγκίνησαν τους θεα-τές. «Αλλά μ' όλον τον μεγάλον των Κυρίων τουτων ζήλον, μ' όλην την προσπάθειαν των διευθυντών οίτινες, ουδέ χρημάτων ουδ' άλλου πινός των συντεινόντων εις την λα-μπρότητα των παραστάσεων εφείσθησαν, οι συμπολίται μας ολίγην έχουσιν φιλοτιμίαν, εις το να εμψυχώσωσι τα ελληνικά πράγματα»¹⁰⁶. Ο ενθουσιασμός από την όπερα δεν είχε κοπάσει, και το κοινό, κορεσμένο από τις πολλαπλές επαναλήψεις του ελληνικού ρε-περτορίου, προτιμούσε κάτι καινούργιο, πρωτότυπο, που δεν είχε γνωρίσει έως τότε. Παράσταση σταθμός στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου ήταν ο Αριστόδημος του Μοντι σε μετάφραση Κ. Κ. Αριστία, με τον ίδιο στον επώνυμο ρόλο. Ο Αριστίας ήταν αρκετά έμπειρος και η άφιξή του στην ελληνική πρωτεύουσα χαρετίστηκε με ενθουσια-σμό από τον ελληνικό τύπο. Ο κ. Αριστίας, «ο νέος Θέσπις της Ελλάδος»¹⁰⁷ είχε την ι-κανότητα ν' αναδιοργανώσει το ελληνικό θέατρο. Οι δυο παραστάσεις που έδωσε γνώ-ρισαν τεράστια επιτυχία, αλλά τον έφεραν σε σύγκρουση με τους έλληνες ηθοποιούς.

Ο Θ. Ορφανίδης, πρωταγωνιστής των παραστάσεων τα προηγούμενα χρόνια, βρέ-θηκε ξαφνικά στο περιθώριο, ενώ ο ετερόχθων Αριστίας ήταν πλέον το μέλλον του ελ-ληνικού θεάτρου. Την θετική εικόνα του νέου πρωταγωνιστή ο Ορφανίδης αμφισβήτη-σε έντονα στο περιοδικό, που εξέδιδε, τον Τοξότη. «Αλλ' ο κύριος Αριστίας ο απαιτών επαίνους, μισθούς, εγκώμια, αμοιβάς, προνόμια, κλπ. είναι ικανός να παράξη ελληνικόν θέατρον; έχει εν εαυτώ τα πλαστικά εκείνα στοιχεία δια να δημιουργήγη υποκριτάς; αμ-φιβάλλομεν, αν και τινες φίλοι του τον θεοποιούσιν»¹⁰⁸. Με ανάλογο ύφος, που αμφι-σβητούσε την δυνατότητα ενός ανθρώπου, που ζούσε εκτός Ελλάδος, να δημιουργήσει αξιόλογο ελληνικό θέατρο είναι και κάποιες κριτικές:

«Αν εβλέπαμεν συστημένον θέατρον ελληνικόν, και τακτικώς διευθυνόμε-νον από Έλληνας, τότε δεν ηθέλαμεν υποφέρει ν' ακούσωμεν το «μου-μουρίζει» ως εκ μέρους του εξηγηριωμένου φάσματος εις τα βάθη του τάφου, ουδέ το χαλαρόν «ερρέτωσαν» επί του διαδήματος ως αιτίου όλων των δυ-

104. Εφ. Φήμη, 8.4.1840, φ. 310.

105. Εφ. Αθηνά 6.4.1840, φ. 707, σ. 1777.

106. Εφ. Φήμη, 29.5.1840, φ. 7.

107. Από την «πρόσκλησιν περί ελληνικού θεάτρου» βλ. σημ. 85.

108. Περ. Τοξότης, Φυλλάδιον Ε' και ΣΤ', Ιανουάριος - Μάρτιος, 15.4.1841 σ. 161-169.

στιχίων του εις το στόμα του εις αμὴν της ἀπελπισίας του ευρισκομένου Α-ριστοδήμου· ἀλλ' ἐνταῦθα κανέν ἀπὸ ταῦτα δεν υπάρχει, εις μόνος ἀνθρώ-πος, ἐπὶ σκηνῆς θεάτρου ξένου ἐν μέσῳ ἀτείρων καὶ ἀγυμνάστων συνηθο-ποιῶν, ἐνώπιον θεατῶν ἀσυνηθίστων καὶ ἀκροατηρίου νέου»¹⁰⁹.

Η ἀποδοχή επομένως του Αριστία οφειλόταν στὴν ἑλλειψη θεατρικῆς ἐμπειρίας καὶ ὄχι στὸ σύνολο τῆς δουλειᾶς του, ἐρμηνευτικῆς καὶ μεταφραστικῆς.

Αν καὶ ἡ ἐρμηνεία του κρίθηκε ικανοποιητικὴ ἐν τούτοις «ο σκόπελος τῆς υποκρίσε-ως εἶναι ἡ υπερβολή· ὁ υποκριτὴς ἀντὶ ν' ἀκολουθήσῃ το βαθμηδόν ἐν τῷ δράματι ἀν-ξίῃσαν πάθος ἐτόνισεν εὐθύς ἀρχόμενος τὴν χορδὴν του εἰς τὸν ἀνώτατον φθόγγον... Ἀς προσθέσωμεν καὶ τοῦτο, ὅτι ἡ ἀπαγγελία του εἶναι ἐλλειπής· αἱ παραφωνίαι βλάπτουν ὄχι μόνον τὸ ἄσμα, ἀλλὰ καὶ τὸν ἀπλὸν λόγον»¹¹⁰. Δεν γνωρίζομε ἀν οἱ ἐπιφυλάξεις ο-φεύλονταν στὴν ἀντιπαράθεση ἐτερόχθονων καὶ αὐτόχθονων στὸ χῶρο τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου, ἀν ἡ ἐπιρροή του Ὁρφανίδῃ ἦταν ἀποφασιστικὴ ἢ ἀν οἱ κρίσεις στηρίζονταν σὲ ἀντικειμενικὰ κριτήρια.

Τὰ ἐπόμενα χρόνια ἀναλυτικὰ κριτικὰ σημειώματα γράφτηκαν γιὰ ἐλάχιστες παρα-στάσεις. Ἡ «Ζαῖρα» τοῦ Βολταίρου σὲ μετάφραση τοῦ Ραγκαβῆ «μεταλλάξασα τὸν γαλ-λικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλληνικοῦ μανδύου τῆς, ἐμείνεν ἡ αὐτὴ κατὰ τε τὸ ἦθος, κατὰ τὴν ἐκ-φρασιν καὶ καθ' ὅλας τῆς τὰς κινήσεις, καὶ αἱ δύο τραγωδίαι δεν ὁμοιάζουν ὡς δύο ἀ-δελφαὶ ὁμομήτρια, ὡς πρωτότυπον καὶ ἀντίτυπον, ἀλλ' εἶναι ἡ αὐτὴ θυγάτηρ τῆς ποιή-σεως, ὁδοιπορήσασα ἀπὸ Παρισίων εἰς Ἀθήνας»¹¹¹. Ὁ Ραγκαβὴς ἔχαζε ἐκτιμῆσεως στους λογοτεχνικοὺς κύκλους τῆς ἐποχῆς, καὶ οἱ μεταφράσεις τούς γίνονταν δεκτές με εὐμενέστατα σχόλια.

Ἀρκετὰ θετικὲς ἦταν καὶ οἱ ἐντυπώσεις ἀπὸ τὶς ἐρμηνείες τῶν ἠθοποιῶν. Στὸν ὁμώνυ-μο ρόλο ἡ Μ. ΔΟΜΕΣΤΙΝΗ «ἔχει τὴν φωνὴν ἐναρμόνιον, τὰ σχήματα [κινήσεις] τακτικὰ καὶ εὐπρεπῆ, καὶ ἡ ἀπαγγελία τῆς ἀποδεικνύει ὅτι ἐννοεῖ τὰ λεγόμενα. Ἀλλὰ πρέπει ν' ἀπο-κρίσῃ κίνησιν περισσοτέραν εἰς τὴν φυσιογνωμίαν τῆς ὅταν εἴτε ὀμλῇ εἴτε σωπᾷ». Ὁ Θ. ὉΡΦΑΝΙΔΗΣ «ἦτον σχεδὸν ἐντελής εἰς τὸ μέρος τοῦ Νεραστάν, καὶ ἐφαίνετο ὅτι ἐννόησε καλῶς τὸν εὐγενὴ καὶ υπερέφρανον ἐκείνον τοῦ ἐνθουσιώδους σταυροφόρου χαρακτήρα, τὸν ὁποῖον υπερέκρινε ἐπιτυχέστατα». Ἀντίθετα ὁ Λ. ΚΑΠΕΛΛΑΣ «οὐ μόνον πολλάκις περιέ-μενε τὴν βοήθειαν τοῦ υποβολέως... ἀλλὰ καὶ ὅλη του ἡ ὑπόκρισις ἦταν παρημελημένη καὶ ἀχρωμάτιστος». Ὁ Κ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ «υπερέκρινε πρὸς κοινὴν ευχαρίστησιν τὸ μέρος τοῦ Χατιλλιά ... καὶ χειροκροτήθη δικαίως»¹¹². Ἡ περιορισμένη προετοιμασία εἶχε συχνὰ ὡς ἀποτέλεσμα τὶς ἄνισες ἐρμηνείες τῶν ἠθοποιῶν. Ὅσον ἀφορὰ τὸν υποβολέα θα ἔκανε ἔντονη τὴν παρουσίαν του καὶ στὴν ἐπόμενη παράστασι, με τὴν ὁποία θ' ἀσχοληθούμε.

Ὁ «Ὀδοιπότης» τοῦ Π. Σούτσου, τὸ 1845, συγκέντρωσε μεγάλο ἀριθμὸ θεατῶν καὶ εἶχε εὐνοϊκὲς κριτικὲς. «Ἡ ὡραία νεάνις κυρία ΑΘΗΝΑ ΦΙΛΙΠΠΑΚΗ εὐδοκίμησε μάλιστα· ἡ φωνὴ τῆς διὰ τὴν νεαράν ἡλικίαν τῆς, δεν ἔχει οὐδὲ τὴν χρῆζουσιν παχύτητα καὶ ἰ-σχύν, οὐδὲ εἶναι φωνὴ τελείας νέας· ἀλλ' ἔχει πάθος καὶ αἴσθησιν, γυμναζομένη δε θέλει καταστή θάυμαστή», ὁ Λ. ΚΑΠΕΛΛΑΣ, «ὅστις διακρίνεται ἀπὸ τοὺς ἄλλους διὰ τὴν τέ-

109. Εφ. Μέλισσα, Α, 14.12.1840, φ. 27, σ. 107.

110. Περ. Ευρωπαϊκός Ερανοστής, τ. Β', φνλ. Γ' τοῦ Α' ἐτους, 1840, σ. 298-300.

111. Εφ. Ἑλληνικός Παρατηρητής, Β', 18/30.5.1843. φ. 57, σ. 4.

112. Εφ. Ἑλληνικός Παρατηρητής, ο. π.

χνην, κατ' αυτήν την εσπέραν πάσχων έδειξεν ολίγον πάθος» ενώ η Κυρία ΔΑΝΑΣΗ «η υποκριθείσα την Ευφροσύνην, έχει γλυκεράν φωνήν και ευνοεί αρκούντως την έννοιαν των στίχων». Αλλά «εν ενί λόγω το εν πέμπτον του δράματος επαίχθη τα τέσσαρα πέμπτα του ανεγνώσθησαν, δυνατώς κανοναρχούντος του υποβολέως». Η ποιότητα των ελληνικών παραστάσεων ήταν, καθώς φαίνεται, εξαιρετικά χαμηλή. Οι ηθοποιοί δεν μπορούσαν ν' αποστηθίσουν το κείμενο, η παρουσία υποβολέα ήταν αναγκαία, το μεγαλύτερο μέρος του έργου δεν ήταν δυνατόν να παιχθεί με αυτές τις συνθήκες. Οι ηθοποιοί «μην έχοντες αμοιβάς και άμυλλαν αμελούσι την παράστασιν» και το ελληνικό θέατρον μένει αείποτε ατέλές»¹¹³.

Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου αναπτέρωσε τις ελπίδες για πληρέστερη παρουσίαση των ελληνικών παραστάσεων. Στο «Ραδιουργία και Έρως» του Σίλλερ ο Λ. ΚΑΠΕΛΛΑΣ «όστις υποκρίνεται θαυμασιώς τον τυραννικόν, τον πανούργον και τον κακούργον άμα Πρόεδρον... Το μέρος όπερ ο ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΜΑΝΟΥΣΟΣ έχει εοτί δυσκολώτερον και ποικιλότερον και όμως εν ται περικοπαίς ο Μανούσος υπερέχει πολύ του Κατέλλα, ο Μανούσος αναρπάζει τον ακροατήν. Ο ΣΩΤΗΡΗΣ ΚΟΡΤΕΣΗΣ εξέχει κατά το κωμικόν, και αληθώς εοτί απόκρημα του Ελληνικού Θεάτρου... Η ΑΜΑΛΙΑ ΣΤΟΚ «έχει τοιαύτην φωνήν φυσικώς θελκτικήν, τοσούτον ελευθέραν υπάρχει εις τας κινήσεις, τοσούτον η επαγγελία (sic) αυτής φαίνεται φυσική ομιλία» ενώ η ΑΡΓΥΡΩ ΣΥΨΩΜΟΥ στον ομώνυμο ρόλο» φέρει το σφράγισμα της αρετής εν τη μορφή αυτής»¹¹⁴. Πώς οι άπειροι ηθοποιοί, που είχαν σχεδόν πλήρη άγνοια στοιχειωδών κανόνων της θεατρικής πράξης, ερμήνευσαν τόσο ικανοποιητικά τους ρόλους της; Η κριτική στην περίπτωση αυτή, μάλλον δεν ήταν αντικειμενική. Όλοι οι άνθρωποι του τύπου προσδοκούσαν τόσο πολύ τη λειτουργία του θεάτρου ώστε παρέβλεπαν τις ατέλειες που υπήρχαν. Άλλωστε τα κείμενα που γράφθηκαν την περίοδο 1857-58 ήταν εξαιρετικά ευνοϊκά για τους καλλιτέχνες.

Μοναδική εξαίρεση στο θετικό κλίμα που έχει δημιουργηθεί αποτελούσε το περιοδικό Αβδηρίτης. Στο άρθρο του επιβεβαιώνει την άποψη ότι υπήρξε ανοχή απέναντι στους έλληνες ηθοποιούς του Εθνικού Θεάτρου από κοινό και κριτικούς:

«Λοιπόν, αι κυρία ηθοποιοί να προσέχουν μάλλον εις τον καλλωπισμόν της υποκρίσεως των ή της εσθήτος αυτών το φούσκωμα και της εοτιλβωμένης κόμης των τους στολισμούς: να αποδίδωσι δε υποκλίσεις εις τας επευφημίες των θεατών, ουχί όταν χειροκροτήται μια ωραία ιδέα του δράματος, αλλ' όταν υπεκριθήσαν δραματικώς το μέρος εκείνο» δεν αρνούμεθα δε, ό-τι το κοινόν πρέπει να ήναι μετριώτερον και προσεκτικώτερον, αλλ' ελπίζομεν, ότι σήμερον έτι αι συχναί επευφημίες και οι παλαμμοί είναι το εκχύλισμα του υπέρ του ελληνικού θεάτρου αισθήματος των... Οι υποκριται μας πολλά έχουσι τα εύφημα και ολίγα τα ψεκτέα, τα οποία άλλως τε αισθάνονται, διότι είναι αρκετά μετριόφρονες: τοις παρατηρούμεν μόνον, ότι η υπερβολή καταφαίνεται πάντοτε ως φορτική, και αντί, ως επί του κωμικού, να επισύρη τον άνετον γέλωτα, κινδυνεύει να απαρέση μια προσθήκη αυτοσχεδίου, διότι τα αυτοσχέδια δεν είναι συνήθως επιτυχή»¹¹⁵.

113. Εφ. Συνέννοσις, Β', 19.1.1845, 27, σ. 3.

114. Εφ. Ήλιος, Γ', 20.9.1857, φ. 132, σ. 3.

115. Περ. Αβδηρίτης, τ. 28/1857, σ. 394.

Ήταν άλλωστε φυσικό να υπάρχει εντονότερο πρόβλημα με τις γυναίκες ηθοποιούς. Και καθυστερημένα ανέβηκαν στο σανίδι- αφού ξεπεράστηκαν αρκετές προκαταλήψεις- και δεν είχαν αρκετές γνώσεις και πείρα για να ξέρουν πώς θ' αντιδράσουν την κατάλληλη στιγμή. Έχοντας ως οδηγό τη γυναικεία φιλαρέσκεια, ασχολούνταν με την αισθητική τους παρουσία παρά με την σωστή απόδοση του ρόλου. Αποτέλεσμα της τακτικής αυτής ήταν η παράσταση να παρουσιάζει κενά, να στερείται γενικότερα συνοχής και ομοιογένειας.

Τους μύδρους όμως της κριτικής δέχτηκε και η επιτροπή του θεάτρου για τις επιλογές της:

«ενώ η επιτροπή όφειλεν, όπως επιστατή εις την καλήν γλώσσαν των μεταφράσεων, εις την εκλογήν των δραμάτων, εις την εκκαθάρισιν αυτών από πάσης φράσεως ηχούσης κακώς εις Κοινόν Ελληνικόν και ασυμβίβαστον προς τα ήθη ημών, αύτη παρορά ταύτα πάντα. Ένεκα τούτου δε η ευφυΐα και η ικανότης των ηθοποιών συχνότατα μαραίνεται απέναντι της αδρανείας των εφορευόντων αυτούς»¹¹⁶.

Το ελληνικόν κοινόν αντιμετωπιζόταν από τον τύπο σαν ένα νήπιο, που έπρεπε να το κηδεμονεύουν και να το προστατεύουν για να μην παραστρατήσσει, ή σαν ένας έφηβος, στον οποίο έπρεπε να δοθούν σωστές κατευθυντήριες γραμμές πριν από την ενηλικίωσή του. Οι θεατές δεν θεωρήθηκαν ποτέ υπεύθυνα άτομα που επιζητούν ή απορρίπτουν ένα θέαμα από δική τους επιλογή.

Οι ερμηνείες δεν βελτιώθηκαν ούτε στο τέλος της οθωνικής περιόδου. Στην παράσταση του έργου του Γ. Πραντούνα «Αι ελευθερωμένα Αθήναι» το 1862 «πλήθος άπειρον συνέθρουσεν εν τω θεάτρω ουχί χάριν των υποκριτών, οίτινες ως επί το πολύ ου γνώσκουσιν α αναγινώσκουσιν, αλλά χάριν της υποθέσεως του δράματος»¹¹⁷. Οι ηθοποιοί εξακολουθούν να παρατονίζουν και να μην κάνουν σωστά τις παύσεις με αποτέλεσμα ο λόγος τους να μη γίνεται κατανοητός. Τα σφάλματα των πρώτων χρόνων επαναλαμβάνονταν, εμπειρία δεν αποκτήθηκε, η παιδεία ήταν ανύπαρκτη, ενώ η πολιτεία δεν έδινε κάποια, μικρή έστω, επιχορήγηση. Οι συνθήκες αυτές δεν εννοούσαν μια άρτια παρουσίαση ενός ελληνικού έργου. Τα εικοσιδύο χρόνια θεατρικής εμπειρίας δεν ήταν αρκετά για την ενηλικίωση του ελληνικού θεάτρου.

3. Κοινό

Σημαντικός παράγοντας των ελληνικών παραστάσεων, εκτός βέβαια από τους ηθοποιούς, ήταν οι θεατές. Αυτόχθονες, που είχαν μείνει στο περιθώριο μετά την ανεξαρτητοποίηση της χώρας, παλιοί αγωνιστές της επανάστασης αλλά και άνθρωποι της βιοπάλης αποτελούσαν ένα σύνολο, που αντιδρούσε ομοίμορφα στα οπτικοακουστικά stimuli της σκηνής, προσαρμοζόταν στα σκηνηνικά δρώμενα, συμμετείχε ενεργά στην εξέλιξή τους, ταυτιζόταν με τους θεατρικούς ήρωες, επιδοκίμαζε ή απέρριπτε τις ενεργειές τους. Οι περιτριμμένες εμπειρίες του και η άγνοια των κανόνων θεατρικής συμπεριφοράς του συμβατικού αστικού θεάτρου συντελούσαν στην δημιουργία μιας ιδιαίτερα θερμής ατμόσφαιρας στην πλατεία, που συχνά εξέπληττε τους ξένους περιηγητές.

116. Εφ. Αιών, 28.11.1857, φ. 579, σ. 4.

117. Εφ. Εθνοφυλλάξ, Α', 20.10.1862, φ. 126, σ. 4.

Η σύγχυση της πραγματικότητας με τη σκηνική δράση, φαινόμενο, που οφείλεται στην απειρία του κοινού, ήταν χαρακτηριστική σε μια παράσταση του «Ρήγα Φερραίου» του Ι. Ζαμπέλιου, όπως την κατέγραψε ο Α. Grenier:

«les spectateurs prenaient à la representation un tel intérêt de coeur qu' ils ne discontinuèrent pas de hurler du commencement a la fin. Tout personnage hellène ou philhellène était applaudi avec des éclats furieux de voix, de mains et de pieds. Les non-philhellenes ne pouvait ouvrir la bouche ni émettre un son. Il y avait, entre autres, un pauvre diable d' ambassadeur autrichien qu' on a insulté et hué sans trêve»¹¹⁸.

Τα επιφωνήματα αποδοκιμασίας δεν αφορούσαν το συγκεκριμένο ηθοποιό, που ερμήνευε τον αυστριακό πρεσβευτή αλλά τη χώρα, που θεωρητικά εκπροσωπούσε. Οι μνήμες του παρελθόντος ήταν νωπές και η συμπεριφορά των Αυστριακών προς το Ρήγα δεν είχε λησμονηθεί. Οι αντιδράσεις των θεατών ήταν επομένως συνάρτηση όχι μόνο των συγκεκριμένων σκηνικών ερεθισμάτων αλλά και προσωπικών, όχι μόνο θεατρικών, εμπειριών, παλαιότερων ετών. Η έκρυθμη κατάσταση, που επικρατούσε στην πλατεία, ήταν σύνθετος φαινόμενο και δεν αφορούσε μόνο τη παράσταση του «Ρήγα Φερραίου». Το 1845 ένας γάλλος θαυματοποιός, διακόπτοντας το νούμερό του, «με πολύ περιφρονητικό ύφος απετάρη προς τους εν παραδείσω θεατάς (στον εξώστη), εξ' ων τις κακοήθης εξεφράσθη κατ' αυτού, απειλών ότι δύναται να τους εκβάλει του θεάτρου και ότι δεν πρέπει να νομίζωσιν ότι είναι θεαταί ελληνικής παραστάσεως»¹¹⁹. Η φήμη των ελλήνων θεατών έχει προφανώς επηρεάσει αρνητικά τους ευρωπαίους καλλιτέχνες, που εμφανίζονταν στο Θέατρο Αθηνών. Ενώ λοιπόν «το κλειστό κύκλωμα δράσεων- αντιδράσεων, η ελεγχόμενη ενεργά από το κοινό παραγωγή της παράστασης, χαρακτηρίζεται συνήθως από τη θεωρία του θεάτρου ως πραγματική και ιδανική υπόσταση της θεατρικής διαδικασίας»¹²⁰ η εφαρμογή του στη θεατρική διαδικασία ενοχλούσε τους ευρισκόμενους στην σκηνή.

Οι έντονες αυτές αντιδράσεις αλλά και η άγνοια των θεατών δημιούργησαν πρόβλημα και στην παράσταση του «Αριστόδημου» με τον Κ. Κ. Αριστία. «Ενεκα της πολλής στενοχωρίας, και της αταξίας πολλών χειροκροτούτων ακάθως και απόπως, και ένεκα της κακοηθείας τινών βωμολόχων θορυβούντων διαφόρων εν καιρώ της παραστάσεως συνέβη χασμωδία ουχ ολίγη και εντεύθεν απαρέσκεια και ψυχρότης»¹²¹. Η αντιπάθεια πολλών ατόμων προς το πρόσωπο του Αριστία, εκδηλώθηκε μάλλον την ώρα της παράστασης και τα άσκοπα χειροκροτήματα διέκοπταν την παράσταση και δημιουργούσαν μια δυσάρεστη ατμόσφαιρα, που δεν βοηθούσε τους ηθοποιούς να ερμηνεύσουν σωστά τους ρόλους τους.

Οι θεατές ωστόσο δεν περιορίζονταν σε φραστικά επεισόδια στη διάρκεια της παράστασης, αλλά χρησιμοποιούσαν και όπλα. Η κατάσταση αυτή προκάλεσε την έκπληξη της Χριστιάνας Αυτ: «τη νύχτα χτύπησε το τύμπανο του συναγεμμού κι έφεφταν του-

118. A. GRENIER, *La Grèce en 1863*, Paris, E. Dentu, Libraire-Editeur, 1863, σ. 53-54.

119. Εφ. *Ταχύπτερος Φήμη*, έτος Θ', φυλ. 527, συνταγματικό έτος Γ', φυλ. 1809, 8.10.1845, σ. 1-2.

120. Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σ. 265.

121. Εφ. *Μέλισσα*, Α', 14.12.1840, φ. 27, σ. 107.

φεκίες που αντηχούσαν παντού. Σηκωθήκαμε και γεμίσαμε τα τουφέκια μας κι ήμασταν έτοιμοι για ενδεχόμενη επίθεση... Μετά μας είπαν ότι αυτός ο σαματάς έγινε γιατί στο θέατρο παιζόταν ένα έργο που δεν άρεσε στο ακροατήριο κι αντί, όπως γίνεται αλλού, να σφυρίζουν τους ηθοποιούς, άρχισαν τους πυροβολισμούς. Ο Καλλέργης, που δεν τα σήκωνε κάτι τέτοια, έβαλε ένα τάγμα ακροβολιστών να προχωρήσει με τύμπανα και σάλπιγγες και να πυροβολήσει έξω από το θέατρο. Έτσι το ακροατήριο ησύχασε αμέσως»¹²². Δε γνωρίζουμε δυστυχώς σε ποιά παράσταση έγιναν τα επεισόδια αυτά, η μετατροπή όμως του θεάτρου σε αρένα και η ένοπλη παρέμβαση του στρατού δεν θύμιζαν διόλου πολιτιστική εκδήλωση.

Ακόμα και οι εκδηλώσεις θαυμασμού προς τους πρωταγωνιστές γίνονταν μ' έναν ι-διόρρυθμο τρόπο. Έτσι στην παράσταση του «Αριστόδημου» ο Ζήσης Σωτηρίου «προσερριφεν επί σκιρνής στέφανον και μίαν πίπας εις τον Κ. Αριστίαν προς ένδειξιν της προς αυτόν υπολήψεώς του. Επὶ μεν της πίπας ήτο ζωγραφημένη μάχη Σπαρτιατών κατὰ του Ιβραήμ Πασά και αι λέξεις «ΖΗΤΩ Η ΕΛΛΑΣ». Ο δε στέφανος ήτο πλεγμένος με μεγίστην επιδεξιότητα επί ράβδων ελαίας, πορτοκαλλίας, και λαμονίας (sic), με τριών χρωμάτων μετάξην επί του οποίου ανεγνώσκετο το όνομα του Κ.Αριστίου και το του προσφέροντος»¹²³. Ο ενθουσιασμός του Ζ. Σωτηρίου για τον πρωταγωνιστή εκδηλώθηκε με τον αυθόρμητο αλλά και πρωτότυπο αυτό τρόπο.

Ο Ζήσης Σωτηρίου ήταν κλασική περίπτωση αγωνιστή της επανάστασης, που, παρά την προσπάθεια προσαρμογής στα νέα δεδομένα δεν μπορούσε ν' απαλλαγεί από τις συντηρητικές θέσεις του παρελθόντος. Ως ταμίας του θεάτρου παρακολουθούσε τους προσερχόμενους θεατές και «συμβουλευέει τας Κυρίας ίνα μη ενδύωνται δεχολτέ (με ανοικτά στήθη) αλλά να ενδύωνται, ως το πάλαι αι ελληνίδες, με κλειστά τα στήθη, τόσοσιν δια την υγείαν των, όσων και δια το σεμνόν και προς παράδειγμα των Ευρωπαίων και να ζητώσι την άδειαν από τους συνζύγους των ή γονείς των, διότι ουδεμία το πάλαι άνευ της άδειας αυτών επορευέτο εις το Θέατρον»¹²⁴. Η αλλαγή αυτή των Ελληνίδων, που προσαρμόζονταν στις ευρωπαϊκές προσαγωγές της μόδας όταν πήγαιναν στο θέατρο και αδιαφορούσαν για τις αντιδράσεις, δεν συνοδευόταν αντίστοιχα από αλλαγή νοοτροπίας. Η γενιά των αγωνιστών δεν ήταν εύκολο, να υιοθετήσει νέα πρότυπα συμπεριφοράς για τη θέση τις γυναίκας και στις σχέσεις των δύο φύλων. Η προσπάθεια επομένως επιβολής ιδεολογικών εκφάνσεων της Δύσης σε αυτή την κοινωνία απαιτεί επίμονο και μακροχρόνιο αγώνα.

Γ. Συμπεράσματα

Στη διάρκεια της βασιλείας του Όθωνα η πολιτιστική ζωή της πρωτεύουσας αναζητούσε το θεατρικό της στίγμα ανάμεσα στην όπερα και το ελληνικό ρεπερτόριο. Το Θέατρο Αθηνών αποτελούσε το μοναδικό χώρο συνάντησης και διασκέδασης όλων των κοινωνικών στρωμάτων. Ανάλογα με τις εμπειρίες της και τις γνώσεις της, κάθε τάξη προσπαθούσε να επιβάλλει τις δικές της πολιτιστικές επιλογές στο σύνολο.

122. Χριστιάνα ΛΥΤ, *Μια Δανέζα στην αυλή του Όθωνα*, Μτφ. Αριστέα ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ-ΚΡΙΣΤΕΝΣΕΝ, Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 117-118.

123. Εφ. *Μέλισσα*, Α', 14.12.1840, φ. 27, σ. 109.

124. *Αι ευχαί του Έλληνος του Ολύμπου προς άπασαν την ελληνικήν φυλήν*, εν Αθήναις 1.1.1859, σ. 6.

- I. Το ιταλικό μελόδραμα και η όπερα, «*vision du monde*» των ευρωπαίων αστών αποτελούσαν πόλο έλξης της βασιλικής αυλής, των ανώτερων τάξεων και των ετεροχθόνων. Οι ασθενέστερες κοινωνικά ομάδες και οι αυτόχθονες μετά τον ενθουσιασμό της πρώτης χρονιάς απομακρύνονταν σταδιακά από την αίθουσα.
- II. Οι ελληνικές παραστάσεις κατά καιρούς συγκέντρωναν το ενδιαφέρον των θεατών, η απειρία όμως των ερμηνευτών και το αμφιλεγόμενο συχνά σκηνικό αποτέλεσμα δεν μπορούσαν να ελκύσουν το ενδιαφέρον της αθηναϊκής élite. Συχνά «*η Κυβέρνησις, οι ευκαταστατότεροι πολίται, οι φοιτώντες τας ιταλικάς παραστάσεις έλειπον, ο δε λαός πιστός έμενεν εις το θέατρον του τόπου*».¹²⁵
- III. Η πολιτεία, εξαρτημένη πολιτισμικά από τις ευρωπαϊκές δραστηριότητες, έστρεψε το ενδιαφέρον της στους ιταλικούς θιάσους, τους οποίους επιχορηγούσε συστηματικά μετά το 1850. Οι έλληνες ηθοποιοί, αβοήθητοι οικονομικά, προσπάθησαν να συνεταιρισθούν χωρίς ικανοποιητικά ωστόσο αποτελέσματα.
- IV. Μεγάλη ομάδα των βουλευτών αλλά και του αθηναϊκού τύπου τηρούσε αρνητική στάση απέναντι στις θεατρικές δαπάνες. Προβαλλόταν διαρκώς το επιχείρημα της κάλυψης άλλων ουσιαστικότερων αναγκών «*πως δύναται η κυβέρνησις να δικαιολογήση μεν τας εν τω προϋπολογισμώ γενομένας οικονομίας, ήγουν την αφαίρεσιν δαπανών παραγωγικών και άλλων χρησίμων εις κατασκευήν κοινωφελών ιδρυμάτων, αφού παρουσιάζει τοιαύτην δαπάνην υπέρ του θεάτρου;*»¹²⁶ χωρίς να επισημαίνεται το ουσιαστικό πρόβλημα της μονόπλευρης επικοινωνίας των πολιτισμών, της δουλικής μεταφοράς των δυτικών θεατρικών προϊόντων χωρίς τη λειτουργία αφομοιωτικών διαδικασιών για την ένταξη τους ή τη δημιουργική ανάπλασή τους από την ντόπια παράδοση.

Οι στείρες αντιπαραθέσεις μεταξύ κυβερνήσεως και βουλευτών δεν επέτρεψαν τη δημιουργία ενός γόνιμου διαλόγου για την προώθηση της ιδέας του Εθνικού Θεάτρου. Έτσι στο τέλος της οθωνικής περιόδου το ελληνικό θέατρο ταλαντευόταν ακόμα ανάμεσα στις σύγχρονες ευρωπαϊκές τάσεις και το ξεπερασμένο ελληνικό ρεπερτόριο, αναζητώντας μάταια τη θεατρική του ταυτότητα.

125. Εφ. *Συνένωσις*, Β', 19.1.1845, 27, σ. 3.

126. *Πρακτικά Γερουσίας, Συνεδρίασις 17. 10. 1856*, σ. 1277. Η δαπάνη για την οποία γίνεται λόγος ανέρχεται συνολικά στο 0,17% του συνολικού προϋπολογισμού του 1856, ποσό εξαιρετικά μικρό για να καλυφθούν όλες οι δαπάνες για τις οποίες γίνεται λόγος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

1840 (Ιανουάριος - Δεκέμβριος)

A. Ιταλικοί θίασοι

Lucia di Lamermoor (6.1)

Διανομή: Lucia: Rita Basso, σοπράνο, Henry: Ang. Pollani, βαρύτονος, Edgar: Pietro de Zucatto, τενόρος, Arthur: Giov. Zannini, τενόρος, Διεύθυνση ορχήστρας Luciano Fontana.

Donizzetti: *Belisario*

Διανομή: Giustiniano: Er. Ferri, Belisario: Ant.Tomasi, Antonina: Rita Basso, Irene: Amalia Ricci, Europa: Matilda Cardinalini, Eutropio: Giov.Zannini, Eusebio: Gius. Piemontese, Ottario: N.N.

Bellini: *Norma*

Διανομή: Pollione: Petro de Zuccato, Orovesa: Ang. Pollani, Norma: Rita Basso, Adalgisa: Gaet. Lugli, Clotilde: Luig. Tomasi, Flavio: Giov. Zannini, Due Fanciuli: N.N.

P.A.Coppola: *Nina, pazza per amore*

Διανομή Nina: Rita Basso, Conte Rodolfo: Ang. Pollani, Enrico: Pietro de Zucatto, Il dottor Semplicio: Pietro Rota, Mariana: Matilde Cardinalini, Giorgio: N.N.

Ricci: *Chiara di Rosemberg*

Chiara: Am. Ricci

Rossini: *Il barbiere di Siviglia*

Διανομή: Figaro: An. Tomasi, Almaviva: B.Sansoni, Rosina: G.Lugli, Barholo: Rotta, Basilio: An.Pollani.

Bellini: *I Capuleti ed i Montecchi*

Διανομή: Capelio: Ang. Pollani, Giulietta: Gaet. Lugli, Romeo: Rita Basso, Tebardo: Giov. Zannini, Lorenzo: Fran. Ferri.

Bellini: *La Sonnambula*

Amina: Rita Basso, Lisa: Gaet. Lugli.

B. Ελληνικές παραστάσεις

Ι.Ζαμπέλιου: *Γεώργιος Καστριώτης* (5.4), Ι.Ζαμπέλιου: *Ρήγας Φερραΐος*, Metastasio: *Ολύμπια* (μτφ. Ρήγα Φερραΐου), Μολιέρου: *Εξηνταβελώνης* (διασκευή Κων.Οικονόμου), Ι.Ρ. Νερούλου: *Πολυξένη*, Μολιέρου: *Ακούσιος ιατρός*.

Θίασος: Κ. Καστόρχης, Θ. Ορφανίδης.

Monti: *Αριστόδημος* (μτφ. Κ.Κ. Αριστίας) (24.11 και 8.12).

Κ.Κ. Αριστίας, Μ.Α. Τσίβιτζα (ή Αικ. Παναγιώτου)

1841 (Ιανουάριος - Μάιος)

A. Ιταλικές παραστάσεις

Bellini: *Norma*

Διανομή: Norma: Rita Basso, Adalgisa:, Oroveso: Moretti.

Donizetti: *Belisario*

Antonina: Rita Basso

Ο Μανιώδης

Θίασος: Pollani, Moretti, Marketti.

Bellini: *Υπνοβάτης*, Auber: *Μπρούτζινο αλόγο*, Rossini: *Ο Κουρέας της Σεβίλλης και η Κλέφτρα κίσσα* (αποσπάσματα από τα τρία έργα)

DELLA NUOVA IMPRESA PER IL GIORNO DI MARTEDI 6 DICEMBRE 1841

ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΩΣ ΔΙΑ ΤΗΝ ΤΡΙΤΗΝ 26 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1841.

A. CHIESA.
Il Cassiere

Β. Ελληνικές παραστάσεις

Αναγγελία για το ανέβασμα του *Θανάτου του Μάρκου Μπότσαρη* (του Ι. Ζαμπέλιου;) στις 6.2.1841 και του *Μανιάδους* του Ferretti (μτφ. Χ.Μιχαλόπουλου).

1841 - 1842

Ιταλικές παραστάσεις

Bellini: *Beatrice di Tenda*

Διανομή: Filippo Maria Visonti: Lud. Finocchi, Beatrice di Tenda: Ter.Asdrubali, Agnese: Rosa Bianchini, Orombello: Valli, Anichno: Eug.Tartaglini, Rizzardo: N.N.

Donizetti: *Gemma di Vergy*

Διανομή: Conte: Lud. Finocchi, Gemma: Ter.Asdrubali, Ida: Rosa Bianchini, Tamas: Valli, Rolando: Ferri, Guido: Eug.Tartaglini.

Bellini: *Norma*

1842 - 1843

Α. Ιταλικές παραστάσεις

Donizetti: *Gemma di Vergy*, Bellini: *Beatrice di Tenda*, *La Sonnambula*

Donizetti: *Roberto Devereux*

Διανομή: Elisabetta: Stefanina del Pino, Lord: Giovanni Araldi, Sara: Lucrezia Micciareli - Marconi, Roberto Devereux: Paolo Zilioli, Lord Cecil: Carlo Mariani, Gualtierio: Leonidas Capello.

Donizetti: *Elisir d'amore*

Διανομή: Adina: L.Micciarelli - Marconi, Nemorino: Paolo Zilioli, Belcore: G.Araldi, Dulcamara: G.Ferlini, Giannetta: Assunta Balleli.

L.Ricci: *Chi dura vince*

Διανομή: Elisa di Beaubour: L.Micciarelli, Emilio Sanviti: Carlo Mariani, Baronessa: As.Balelli, Gennaro Malerba: Gius.Ferlini, Giovanni: An.Desiro, Biaggio: Fr.Ferri, Sergente: N.N.

V.Bellini: *Il Pirata*

Διανομή: Ernesto: Giov.Araldi, Imogene: Stef. Del Pino, Gualtierio: P.Zilioli, Itulbo: C.Marianni, Gofredo: Fr.Ferri, Adeli: As.Balelli.

L.Ricci: *Un'avventura di Scaramuccia*

Διανομή: Scaramuccia: G.Araldi, Tommaso: An.Desiro, Sandrina: Stef. del Pino, Lelio: P.Zilioli, Domenico: L.Capello, Il Contino: As. Balelli, Il Visconte: C.Mariani, Elena: Gaet.Raimondi,

Διεύθυνση ορχήστρας: Ang. Lambertini, Διεύθυνση χορωδίας: Antonio Ricci.

Με αφορμή τα γενέθλια του Όθωνα παρουσιάζεται το *Gara d' ommagio*, cantata σε 2 πράξεις, στην οποία συμμετέχουν όλοι οι καλλιτέχνες.

Διανομή: La concordia: Stefanina del Pino, La constanza: Luc. Micciareli, La fedelta: As. Balelli, L' amor di patria: P.Zilioli.

Β. Ελληνικές παραστάσεις

Monti: *Αριστόδημος*

Διανομή: Αριστόδημος: Α.Καπέλλος, Λύσανδρος: Θ.Ορφανίδης Κισύρα : Αθ.Φυλιππάκη.

Alfieri: *Φίλιππος ο Β', βασιλεύς της Ισπανίας*

Μολιέρου: *Φιλάργυρος*

Αβάρας: Θ. Ορφανίδης

Α.Ρ.Ραγκαβή: *Γάμος άνευ νύμφης*

Θ.Ορφανίδης, Σ.Καρτέσιος, Ν. Μαυρογεωργίου..

Βολταίρου: *Ζαΐρα* (μτφ. Ι.Ρ. Ραγκαβή) (8.5)

Διανομή: Ζαΐρα : Μαρ. Δομεστίνη, Νεραστάν: Θ. Ορφανίδης, Οροσμάνος : Λ. Καπέλλος, Χατλλήας: Γ. Οικονομίδης, Λυσινγάν: Σ. Καρτέσιος.
Ι. Ζαμπέλιου: *Η τραγωδία του Μάρκον Μπότσαρης* και η μονόπρακτι κωμωδία *Αι από δικηγόρον ζητούμεναι γελοία συμβουλαί* (μτφ. Θ. Ορφανίδη) (10.6, 13.6)

1843 - 1844

Α. Ιταλικές παραστάσεις

Donizetti: *Lucrezia Borgia*

Διανομή: Alfonso: G.Zuchini, Lucrezia Borgia: Am.Mattioli, Gennaro: Al.Simoncelli, Gubetta: C.Magni, Maggio Orsini: As. Balleli, Rustichello: Ant.Possancini, Petruccio: Gaet.Raimondi, Vitelozeo: L. Constantini

Donizetti: *Anna Bolena*

Διανομή: Enrico VIII: G.Zucchini, Anna Bolena: Am.Mattioli, Giovanna Seymour: Lucrecia Micciareli Marconi, Lord Rochefort: C. Magni, Riccardo Percy: Al. Simoncelli, Smeton: As. Balleli, Sir Hervey: Ant. Possanzini. Μουσική Διεύθυνση: Gen. Fabrichesi, Διεύθυνση χορωδίας: Antonio Ricci.

Β. Ελληνικές παραστάσεις

Monti: *Αριστόδημος*, Ι. Ζαμπέλιου: *Μάρκος Μπότσαρης*, Βολταίρου: *Βρούτος*, Ι. Ζαμπέλιου: *Τιμολέων*, Μολιέρου: *Ακούσιος ιατρός* (διασκευή Θ. Ορφανίδη) και *Εξηγταβελώνης* (διασκευή Κ. Οικονόμου), Ι. Ζαμπέλιου: *Σκεντέρμπεης και Διάκος*, Α.Ρ. Παγκαβή: *Ευφροσύνη* και οι μονόπρακτες κωμωδίες *Δικηγόρος* (*Αι από δικηγόρου ζητούμεναι γελοία συμβουλαί*) και *Ο γάμος των τρελλών*.

Θίασος: Λ. Καπέλλος, Θ. Ορφανίδης, Αικ. Παναγιώτου, Αθ. Φιλίππακη, Σ. Κουρτέσης (Καρτέσιος), Γ. Οικονομίδης, Ν. Μακρογεωργίου, Κακούρης, Νικ. Σάμος.

1844 - 1845

Ελληνικές παραστάσεις

Ι.Ε. Γιαννόπουλου: *Ο Αρμόδιος και ο Αριστογείτων* (22.10, 29.10) και *Ο Δημήτριος Λέκκας* (*Η ελευθέρωσις των Αθηνών*) (25.12, 1.1), Αλ. Δουμά: *Ο πύργος του Νελ*, Μολιέρου: *Φιλάργυρος*, Π. Σούτσου: *Οδοιπόρος* και οι μονόπρακτες κωμωδίες *Γάμος των τρελλών*, *Δικηγορικά γελοία* και *Μυστικά*.

Θίασος: Σ. Κορτέσης, Αθ. Φιλίππακη, Λ. Καπέλλος, Γ. Οικονομίδης, Ι. Κούγκουλης, Καλ. Χρήστου, Αθ. Σίσυφος, Δανάση.

1845 - 1850

Α. Ιταλικές παραστάσεις (1846 - 1847)

Donizetti: *Lucia di Lamermoor*, Rossini: *Ο Κουρέας της Σεβίλλης*, Bellini: *Norma*.

Θίασος Γαρθέλλη.

Β. Ελληνικές παραστάσεις

Γ. Πραντούνα: *Η ελευθέρωσις των Αθηνών*, Μολιέρου: *Ο κύριος Πουρσονιάκος* και *Σγαναρέλος*, Αλεξ. Δουμά: *Ο πύργος του Νελ*, Λ. Καπέλλα: *Λουκηρία Κολλατίνου*, Σούτσου: *Άγνωστος*, Θεοδ. Αλκαίου: *Μάρκος Μπότσαρης*, Ι. Ζαμπέλιου: *Ρήγας Φερραΐος* και *Γεώργιος Καραϊσκάκης*, Θίασος: Γ. Οικονομίδης, Θ. Παναγιώτου, Γ. Δημητριάδης, Μπίλλερ, Ι. Κούγκουλης, Ν. Μακρογεωργίου, Ν.Αναστασιάδης, Θ. Δημητρίου, Ευθ. Ιωαννίδου.

1850 - 1851

Ιταλικές παραστάσεις

Bellini: *Οι Πουρτανόι*

Διανομή: Ελβίρα: V. Marchesini, Άρθουρ: Mexas, Λόρδος Γουώλτον: Capriles, Σερ Τζωρτζ: Consolis.

Verdi: *Ερνάνης*

Διανομή: Ερνάνης: Mexas, Ελβίρα: V. Marchesini, Δον Κάρολος: Consolis, Ντε Σίλβα: Capriles.

Ricci: *Chi dura vince*, Rossini: *Il Barbiere di Siviglia*, Paccini: *Saffo*, Verdi: *I due Foscari*.

Ελληνικές παραστάσεις δεν έχουν καταγραφεί στον τύπο.

1851 - 1852

Ιταλικές παραστάσεις

Verdi: *Nabucco*, Mercadante: *Il Giuramento*, Rossini: *Il Barbiere di Siviglia*, Bellini: *Norma*, Donizetti: *Belisario*.

Επίσης αναγγέλλονται οι παραστάσεις: Verdi: *Lombardi*, *Luiza Miller* και *Attila*, Donizetti: *Linda de Chamonix* και *Maria de Rohan*, Fioravanti: *Colomella*, Ricci: *Le prigionieri di Edimburgo*, Rossini: *La Cenerentola*, Paccini: *Saffo*.

Θίασος: Em. Comminoti (prima donna assoluta), Z. Rondoni (altra prima donna), G. Calvi (prima donna contralto), An. Garofalo Bellini (comprimaria), Er. Antico (primo baritono assoluto), G. Chiusuri (altro primo baritono), B. Rossi (primo tenore assoluto), G. Scordovi (altro primo tenore), L. Canedi (primo basso profondo), Eug. Linari Bellini (buffo comico).

Εξαιρετικά περιορισμένες είναι οι πληροφορίες για τις ελληνικές παραστάσεις. Είναι γνωστό το ανέβασμα του *Βρούτου* του Βολταίρου με το Α. Καπέλλα. Στο διάστημα από 2 έως 11 Οκτωβρίου δίνονται παραστάσεις του «ακροβάμονος» Ι. Χάπιαν και του θαυματοποιού Α. Βεργέερου.

1852 - 1853

Ιταλικές παραστάσεις

Verdi: *I Masnadieri* και *Λουίζα Μύλλερ*, Bellini: *Norma*, Donizetti: *Gemma di Vergy*, *Lucrecia Borgia*, *Elisir d'amore*, Bellini: *La Sonnambula*, Rossini: *Il Barbiere di Siviglia*.

Θίασος: Finetti - Batocchi., Marinangeli, Casali, Merlo, Scole, Ortolani, τενόρος, Orlandi, βαρύτονος, Teresa Bassoni, Rineli.

Verdi: *Attila*

Διανομή: Dolabella: Finetti, Foresto: Ortolani.

1853 - 1854

Ιταλικές παραστάσεις

Verdi: *Αττίλας*, *Ριγολέτος* και *Ερνάνης*, Donizetti: *Μαρίνος Φαλιέρος*, Rossini: *Κουρέας της Σεβίλης*.

Θίασος: Αργεντίνη Αγγελίνα, σοπράνο, Bocabadatti - Francelucci, σοπράνο, Γκουερίνη, contralto, Ortolani, τενόρος, Cesare Morellibaρύτονος, Capriles, μπάσσος, Πέννης, κομικός.

1855 - 1856

Ιταλικές παραστάσεις

Donizetti: *Lucrecia Borgia*, Verdi: *Μάκβεθ και Trovatore*, Ricci: *Κρισπίνος (Crispino e la comare)*.
Θίασος: Josephine Zechini, Neri Mattioni, Crespolani.

1856 - 1857

Ιταλικές παραστάσεις

Rossini: *Semiramis*

Διανομή: Σεμίραμις: Brignole - Ortolani, Αρσακός: Angiolina Borghi - Bietti, Ασσούρ: Crivelli. Δι-
εύθυνση ορχήστρας: Lambertini.

Donizetti: *Lucia di Lamermoor*

Lucia: Brignole - Ortolani, Edgar: Liverani

Verdi: *Il Trovatore*

Διανομή: Μανρίκο: Liverani, Κόμης ντι Λούνα: Rissi, Λεονόρα: Marietta Roffi, Ατζουτσένα: An.
Borghi - Vietti. Σκηνογραφία: Lanza.

Επίσης ανεβαίνουν *Οι Μακκαβαίοι*.

1857 - 1858

Α. Ιταλικές παραστάσεις

Paccini: *Bondelmonte*

Διανομή: Bondelmonte: P. Chiesi, Amede: C. Bartolucci, Beatrice: Delfina Demoro, Biana: Chr.
Rosati, Isaura: Sus. Onori, Uberti: N. Adoni, Gangalandi: A. Lumachi, Mosca: G. Pederzoni, Fifiati:
B. Nerozzi.

Rossini: *La Cenerentola (Η Στακτοπούτα)*

Διανομή: Don Ramiro: Ant. Severini, Dandini: Ales. Berlendis, Don Magnifico: Sc. Mazzucheli,
Clorinda: Sus. Onori, Tisbe: Chr. Rosati, Angelina: El. Donovan, Alidoro: Raim. Buffagni.

Verdi: *Traviata*, Donizetti: *Il Campanello di notte*.

Β. Ελληνικές παραστάσεις

Schiller: *Ραδιουργία και έρωας* (μτφ. Μ.Ω.)

Θίασος: Α. Κατέλλος, Ι. Καμπιώτης, Π. Σούτσας, Αμαλία Στοκ, Αρ. Συψώμου, Πολ. Σμυρλή.

Μολιέρου: *Ο Εξηγταβελόνης* (διασκευή Κ. Οικονόμου)

Διανομή: Εξηγταβελόνης: Σ. Κορτέσης, Βαρδαλούμπας : Ν. Δαλματάς, Κλεάνθης: Ι. Καμπιώτης,
Ζωήτσα: Π. Σμυρλή, Δημητράκης: Γ. Καμπίτζης, Χαρίκλεια: Μ. Σάλερ, Κεράτσα Σοφονιλιώ:

Αρ. Συψώμου, Κυρ. Σύμος: Ν.Ν., Κυρ. Γιάννης: Π. Σούτσας, Κερά Μαρία : Ν.Ν., Βράκας: Ν. Αρ-
γυρόπουλος Κερά Κακουλή: Αθ. Συψώμου, Στροβίλης: Αθ. Σίσυφος, Αρχέλαος: Π. Δασκαλό-
πουλος, Επίτροπος: Ν.Ν.

Metastasio: *Ο Θεμιστοκλής*

Διανομή: Ξέρξης: Α. Κατέλλος, Θεμιστοκλής: Α. Μανούσος, Ασπασία: Αμ. Στοκ, Νεοκλής: Γ.
Καμπίτοης, Ροξάνη: Πολ. Σμυρλή, Λυσίμαχος: Αθ. Σίσυφος, Σεβαστός: Π. Σούτσας.

Monti: *Αριστόδημος*

Αριστόδημος: Α. Κατέλλος

Μολιέρου: *Ασυλλόγιστος, Ακουσίως ιατρός, Βίαιος γάμος και Αι κομψευόμενα Κερατσίστα*
(μτφ. Δ.Ι. Λάκωνα).

Βολταίρου: *Ζαΐρα* (μτφ. Ι.Ρ. Παγκαβή), *Λουκρετία Βόργια* (του Ουγκό):

Σ. Καρτέσιου: *Ο Καρπάθιος ή ο κατά φαντασίαν ερωμένος*.

Επίσης ανεβαίνουν: *Η ερυθρά κόμη*, *Ο λοχίας Παλαύρας*, *Η σκιά του Ρινάλδου*, *Ο Δικηγόρος Πατελίνος* (*La farce du maître Patelin*) Ferretti: *Ο Μανιώδης*, Brisebarre - Marc: *Τα δύο αγάλματα*.

1858 - 1859

Verdi: *Nabucco* και *Il Trovatore*, Bellini: *Norma*. Την ίδια περίοδο παρουσιάζεται ο *Δον Κέκκος* και γίνεται συναυλία της Ισαβέλλας Ιατρά (26.4 και 27.4).

1859 - 1860

Α. Ιταλικές παραστάσεις

Verdi: *I Masnadieri* και *Ernani*, Donizetti: *La fille du régiment* και *Lucrecia Borgia*, Bellini: *Norma*. Θίασος: Κλ. Νοέλ, Στ. Καζμίρ - Νέν.

Β. Ελληνικές παραστάσεις

Metastasio: *Ολύμπια* (μτφ. Ρήγα Φεραίου). Απαγγελία ποιημάτων των Παράσχου και Ζαλοκώστα σε ενιαίο πρόγραμμα με κωμωδία του Ραγκαβή.

Την περίοδο 1860 - 1861 το θέατρο παραμένει κλειστό λόγω εργασιών ανακαίνισης.

1861 - 1862

Δικηγόρος Πατελίνος (*La farce du maitre Patelin*), Α.Ρ. Ραγκαβή: *Γάμος άνευ νύμφης*, *Ο Μανιώδης* (μτφ. Χ. Μιχαλόπουλου), Labiche: *Αι συνέπειαι του πρώτου γάμου*.

Θίασος: Π. Σούτσας, Αθ. Σίσυφος, Π. Βονασέρα, Ειρ. Αλικούρη, Ι. Στρατηγόπουλος, Αρ. Βαρθολομαίος, Ν.Ι. Κυριακός.

1862 - 1863

Α. Ιταλικές παραστάσεις

Verdi: *Aroldo*

Διανομή: Aroldo: Pelagalli, Erberto: Garcia, Mina: Adela Mario Celli.

Απολλώνιου: *Ebreo*.

Donizetti: *Elisir d' amore* (8.11, 17.11).

Αντίνα: Giulia Gianelli Pallotta, Νεμορίνο: Erani.

Verdi: *La Traviata* (3.11, 6.11, 15.11, 20.11).

Βιολέττα: G. Gianelli.

Επίσης ανεβαίνουν: *Don Checco* (18.12) και *Λεϊλά, η πολιορκία της Γρανάτας* (27.11, 8.12)

Β. Ελληνικές παραστάσεις

Β.Ουγκό : *Ερνάνης*, V. Sejour: *Ο υιός της νυκτός*, Μολιέρου: *Ο Εξηνταβελώνης* (3.12) και *Ακούσιος ιατρός* (5.11), Ι. Ζαμπέλιου: *Τιμολέων* (9.11) και *Ρήγας Φερραίος* (7.12), Γ. Πραντούνα: *Αι ελευθερωμένα Αθήναι*, Μολιέρου: *Ο δια ραδιουργιών αποτυγχάνων γαμβρός* (9.3) και *Ο κατά φαντασίαν προδοθείς σύζυγος*, Brisebarre - Marc: *Τα δύο αγάλματα* (16.11) και *Ο Μανιώδης*.

Θίασος: Π. Σούτσας, Αθ. Σίσυφος, Σ. Καρτέσιος, Γ. Κούγκουλης.

Α.Ρ. Ραγκαβή: *Η παραμονή της Ελληνικής επανάστασης* (ερασιτεχνική παράσταση με φοιτητές, 25.1, 1.2 και 8.2).

Δάφνη: Πιπίνα Βονασέρα.

α. Για τη σύνταξη του καταλόγου των παραστάσεων χρησιμοποιήθηκαν ως πηγές ο τύπος της εποχής, προγράμματα παραστάσεων και οι διανομές, που είχαν καταγραφεί στην έκδοση των λιμπρέττων των μελοδραμάτων. Συγκεκριμένα:

ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ:

Ελληνικός Ταχυδρόμος (1840 -), *Φήμη* (1840), *Ταχύπτερος Φήμη* (1841 - 1857), *Μέλισσα* (1840), *Αθηνά* (1840 - 1857), *Αιών* (1840 - 1857), *Ζέφυρος* (1841), *Ελληνικός παρατηρητής/L'observateur grec* (1841 - 1843), *Πρωινός Κήρυξ* (1843 - 1844, 1856), *Η Νίκη* (1844), *Η Αναμόρφωσις* (1845), *Τρακατρούνα* (1849 - 1851), *Εθνική* (1852), *Courrier d'Athènes* (1851), *Le Moniteur grec* (1856 - 1857), *Ήλιος* (1856 - 1857), *Αυγή* (1857 - 1859), *Εσπέρα* (1858 - 1859), *Μέριμνα* (1858), *Ανεξάρτητος* (1858), *Φιλελεύθερος* (1859), *Φως* (1860), *Ημέρα* (1860), *Ευαγγελισμός* (1862), *Παλιγγενεσία* (1862), *Εθνοφύλαξ* (1862), *Εθνοσυνέλευσις* (1862).

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ:

Ευρωπαϊκός Ερασιστής (1840), *Ευτέρπη* (1851, 1854), *Αβδηρίτης* (1857), *Χρυσαλλίς* (1863).

ΛΙΜΠΡΕΤΤΑ:

Belisario, tragedia lirica, Atene, dalla stamperia del Amico del popolo, 1840.
Nina, pazza per amore, melodrama, Atene, dalla stamperia del Amico del popolo, 1840.
I Capuleti ed i Montecchi, tragedia lirica, Atene dalla stamperia del Amico del popolo, 1840.
La sonnambula, melodrama, Atene dalla stamperia del Amico del popolo, 1842.
Beatrice di Tenda, Atene dalla stamperia di C.Garbola, 1841.
Gemma di Vergy, Atene dalla stamperia di C.Garbola, 1841.
Donizetti: Roberto Devereux, tragedia, Atene, stamperia C. Antoniadi, x.x.
L.Ricci: Un'avventura di Scaramuccia, Atene, dalla stamperia di P.B.Melacuri e F.Carabini, x.x.
Donizetti: L'elisir d'amore, Atene, stamperia K.Antoniadi, 1843.
Bellini: Il Pirata, dalla stamperia di P.B.Melacuri e F.Carabini.
La gara d'omaggio, Atene, dalla stamperia Melacuri e Carabini, 1843.

Προγράμματα παραστάσεων υπάρχουν στη συλλογή Βλαχογιάννη, κυτ.Δ10 στα Γενικά Αρχεία του Κράτους.

β. Οι πληροφορίες για τις ελληνικές παραστάσεις συχνά είναι ανύπαρκτες στον τύπο της εποχής. Περιοριζόμαστε λοιπόν στα στοιχεία του Λάσκαρη.

γ. Οι τιμές των εισιτηρίων ποικίλλουν:

– Στην παράσταση της 8ης Μαρτίου 1842 προς ίδιον όφελος της Κυρίας Αδελαΐδας Καρβίνι και του συζύγου της Γασπάρεως Τζέννα καθηγητού του βιολιού.

Τιμή της εισόδου Δραχ. 1 ½. Διά τους Κ.Αξιωματικούς 1.

– Στην παράσταση 27 της 27ης Οκτωβρίου 1857 του Μποντελμόντη του Πατοίνι.

Εισιτήριον πλατείας Δρ. 1,55 – Στρατιωτικόν Δρ. 1,05 – Υπερώου, Λεπ. 50 – Γραμματίων θρονείον Δρ. 1,50 – Έδρας Λεπ. 75

– Στην παράσταση 28 της 28ης Οκτωβρίου 1857 του Εξηναβελώνη και της Σμαΐς του Ρινάλδου-Εισιτήριον πλατείας Δρ.1,05 – Στρατιωτικόν 1,05 – Υπερώου Λεπ. 50 – Γραμματίων Θρονίου Δρ. 1, 50 – έδρας Λεπ. 75