

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ – ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

**Βάνια Παπανικολάου**

**Η συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του  
νεοελληνικού θεάτρου**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**



Ρέθυμνο 2011

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....	1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3

### ΜΕΡΟΣ Α΄

#### Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ

##### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

###### Οι θεατρικές εμπειρίες του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου

I. Τα χρόνια της Βιέννης .....	13
II. Όσα γίνονταν εν τη απουσία του Χρηστομάνου. Το ελληνικό θέατρο στο τέλος του 19 <sup>ου</sup> αιώνα. ....	15

##### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

###### Η Νέα Σκηγή και το νεοελληνικό θέατρο στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα

I. Η ίδρυση της Νέας Σκηγής .....	20
(α). Η «ιεροπραξία» της 27 <sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1901.....	20
(β). Η συγκρότηση και η οργάνωση του θεάτρου. ....	23
Πρώτη πρόσκρουση στο θεατρικό κατεστημένο της εποχής .....	23
(γ). Οι πρώτες παραστάσεις. Αλλαγή των αρχικών καλλιτεχνικών σχεδίων .....	26
II. Συγχρονισμός βηματισμού με το αθηναϊκό θεατρικό σύστημα .....	28
(α). Στο κοσμικό θέατρο της πλατείας Ομόνοιας.....	28
(β). Περιοδεία αναγνώρισης .....	30
(γ). Διενέξεις και διαμάχες .....	32
(δ). Αγώνες επιβίωσης .....	36
III. Η παρακμή και το τέλος .....	37
(α). Προσπάθειες ανάκαμψης .....	37
(β). Οδεύοντας προς το τέλος .....	40
(γ). Αποχαιρετιστήρια περίοδος .....	42
(δ). Τελευταία περιοδεία.....	44
IV. Η Νέα Σκηγή αλλάζει χέρια.....	46

**ΜΕΡΟΣ Β΄**  
**ΑΠΟ ΕΥΡΩΠΑΙΟΣ ΕΣΤΕΤ ΠΟΙΗΤΗΣ**  
**ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ**

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1**

**Εξαγγελίες ίδρυσης ενός ευρωπαϊκού τύπου  
καλλιτεχνικού οργανισμού**

I. Το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων .....	50
(α). Τα πρώτα ευρωπαϊκά πειραματικά θεατρικά εργαστήρια.....	50
(β). Τα Ελεύθερα Θέατρα και η ελληνική θεατρική πραγματικότητα .....	53
II. Νέα Σκηνή: μεταξύ Ευρώπης και (αρχαίας) Ελλάδας.....	56
(α). Η σχέση του Χρηστομάνου με τα Ελεύθερα Θέατρα .....	56
(β). Νέα Σκηνή: αρχικές εξαγγελίες και προγραμματικές δηλώσεις .....	61
III. «Θα έχωμεν και ελευθέραν σκηνήν...» .....	66

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2**

**Προσπάθειες αποδέσμευσης από ξεπερασμένες μορφές οργάνωσης**

I. Η δημιουργία ενός δημοκρατικού καλλιτεχνικού οργανισμού .....	74
(α). Η διοικητική οργάνωση της Νέας Σκηνής .....	74
i. Η ίδρυση σωματείου και καλλιτεχνικών τμημάτων .....	74
ii. Η αποτυχημένη απόπειρα σύγκλισης δύο διαφορετικών κόσμων.....	79
(β). Η ίδρυση ετερόρρυθμης μετοχικής εταιρείας.....	85
(γ). Η ελληνική «Μποδιγιέρ».....	89
II. Μια σκηνή «αριστοκρατίδα» .....	92
(α). Η ανακαίνιση του παλιού θεάτρου της πλατείας Ομονοίας .....	92
(β). Τα οικονομικά του θιάσου.....	96
i. Σταθερά και έκτακτα έσοδα .....	96
ii. Έξοδα και ανεξόφλητοι λογαριασμοί.....	103
III. Το «εκλεκτόν κοινόν» της Νέας Σκηνής.....	109

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3**

**Η καλλιτεχνική οργάνωση του θεάτρου**

I. Οι μύστες.....	114
(α). Ο θιάσος της Νέας Σκηνής .....	114
(β). Οι εξευρωπαϊσμένοι αστοί ηθοποιοί της Νέας Σκηνής .....	116
II. «Σκηνοθέτης» και «Σκηνοθεσία»: δύο νέοι όροι στο θεατρικό λεξιλόγιο. Οι συνθήκες ανάδυσής τους σε Ευρώπη και Ελλάδα.....	123

(α). Το μοντέλο του λογίου-σκηνοθέτη σε μια πειραματική σκηνή .....	124
(β). Σκηνοθετικοί ερασιτεχνισμοί .....	128
III. Μαθήματα υποκριτικής και καλών τρόπων .....	130
IV. Διανομή ρόλων.....	134
(α). Ηθοποιοί και σταθεροί τύποι.....	134
(β). Πρωταγωνιστές και μέσοι όροι .....	138

## ΜΕΡΟΣ Γ΄

### Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ

#### ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

#### Η έλξη του Νεορομαντισμού

I. Εισαγωγή ενός αντιρραλιστικού ρεπερτορίου .....	146
(α). Ανορθολογικές αναγνώσεις της ελληνικής αρχαιότητας .....	146
(β). Στις παρυφές του συμβολιστικού κινήματος.....	150
(γ). Τα ελληνικά ποιητικά δράματα της Νέας Σκηνής.....	153
II. Απόπειρες εισαγωγής ενός αντιρραλιστικού υποκριτικού ύφους.....	156
III. Η εισαγωγή ενός σκηνοθετικού νεορομαντικού ιδεώδους.....	161
(α). Συμβολιστικές σκηνοθετικές παραφωνίες.....	161
(β). Προσεγγίζοντας τον Συμβολισμό μέσω του Αισθητισμού και της Παρακμής .....	163
i. Νεορομαντικές προβολές .....	163
ii. Η διακοσμητικότητα της Παρακμής .....	165
(γ). Η περίπτωση των <i>Εκκλησιαζουσών</i> .....	168

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

#### Εκλεκτικές συγγένειες

I. Ρεαλιστικές και Νατουραλιστικές δραματολογικές προτάσεις.....	171
(α). Οι πρωτοπόροι του ρεαλιστικού ευρωπαϊκού δράματος.....	171
(β). Ελληνικοί ρεαλιστικοί πειραματισμοί.....	173
II. Ψευδεπίγραφος υποκριτικός ρεαλισμός .....	175
III. Κοινωνικά μηνύματα και σκηνοθετικός Αισθητισμός.....	178

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

#### Το αδιέξοδο ενός Ελεύθερου Θεάτρου

I. Οι ιδιαίτερες ελληνικές θεατρικές και πνευματικές συνθήκες.....	181
(α). Η απουσία ενός «εκλεκτού κοινού» .....	181

(β). Αναλαμβάνοντας «ακουσίως» το πρόγραμμα της Γαλλικής Κωμωδίας.....	184
II. Το ανεκπλήρωτο όνειρο της προώθησης της εθνικής δραματογραφίας.....	185
(α). Η Νέα Σκηνή και η εγχώρια εθνική δραματογραφία .....	187
(β). Η σχέση της Νέας Σκηνης με τους Έλληνες συγγραφείς.....	191
III. Η Νέα Σκηνή και το γλωσσικό ζήτημα .....	195
(α). Τα έργα των προγόνων μεταφρασμένα στη «λαλουμένη γλώσσα» .....	195
(β). Η γλώσσα του μοντέρνου δράματος.....	200
(γ). Ελληνικά έργα: μετεωρισμοί μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής.....	203

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### Σύμπλευση με το ελληνικό επαγγελματικό θέατρο

I. Ο εξευρωπαϊσμός των Βαλκανικών ηθών .....	209
(α). Στην περιφέρεια του ρεαλιστικού κινήματος .....	209
(β). Η εισαγωγή των κωμικών αστικών ηθογραφιών.....	212
i. Ψυχαγωγώντας το αστικό κοινό μέσω αυθεντικών ευρωπαϊκών προτύπων .....	212
ii. Οι εξευρωπαϊσμένοι ήρωες του ελληνικού βουλεβάρτου .....	217
(γ). Σκανδαλίζοντας τους αστούς.....	219
i. Έργα ‘ακατάλληλα’ για τα αναπτυσσόμενα αστικά ήθη.....	219
ii. Ο Αριστοφάνης ως απάντηση στις πικάντικες γαλλικές κωμωδίες .....	223
(δ). Το δραματολόγιο του θιάσου και η αμφίσημη στάση του ελληνικού Τύπου.....	227
II. Η καλαίσθητη διακοσμητικότητα των παραστάσεων της Νέας Σκηνης .....	229
(α). Υποκριτική κομψότητα και αφέλεια .....	231
(β). Εφαρμόζοντας τις σκηνοθετικές πρακτικές του 19 <sup>ου</sup> αιώνα.....	233
i. Νόθευση των ρεαλιστικών αιτημάτων .....	233
ii. Δημιουργώντας μια ψευδαίσθηση παρισινής ζωής .....	236
III. Αποστολή της Νέας Σκηνης: «η αναγέννησις της σκηνικής τέχνης εν Ελλάδι». .....	237
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>241</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄ - Ημερολόγιο Παραστάσεων.....</b>	<b>250</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄ - Κατάλογοι Ηθοποιών.....</b>	<b>403</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ΄ - Αρχείο Κ. Χρηστομάνου.....</b>	<b>408</b>
<b>ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>434</b>

## ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η διδακτορική αυτή διατριβή δεν θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί χωρίς τη συνδρομή θεσμών, καθηγητών και φίλων. Θα ήθελα, λοιπόν, να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας μου Αντώνη Γλυτζουρή για την πολύπλευρη καθοδήγηση και την αμέριστη συμπαράστασή του σε όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της διατριβής. Πολλά οφείλω και στους άλλους δύο καθηγητές της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής Αλέξη Πολίτη και Ανδρέα Δημητριάδη για τον χρόνο, την υπομονή τους και τις κάθε είδους συμβουλές και επισημάνσεις τους.

Η εργασία αυτή ίσως να μην είχε τη σημερινή της μορφή, και ενδεχομένως να μην είχε καταλήξει στα ίδια συμπεράσματα, αν ο κύριος Κώστας Γεωργουσόπουλος, δε μου εμπιστευόταν το πολύτιμο Αρχείο Χρηστομάνου με τα οικονομικά και νομικά έγγραφα της Νέας Σκηνής, που είχε στην κατοχή του. Τον ευχαριστώ θερμά για τη γενναιοδωρία του.

Ευχαριστίες οφείλονται στον καθηγητή Θόδωρο Χατζηπανταζή που ήταν πάντα πρόθυμος να συζητήσει μαζί μου προσφέροντάς μου τις πολύτιμες γνώσεις και την πείρα του.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών για τη δυνατότητα που μου έδωσε να χρησιμοποιήσω το ανεκτίμητης αξίας αρχείο του ερευνητικού προγράμματος «Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου». Ξεχωριστές ευχαριστίες στη φίλη ερευνήτρια Κωνσταντίνα Γεωργιάδη που αφιέρωσε τον χρόνο της για να διευκολύνει την πρόσβασή μου στο υλικό του αρχείου.

Ευγνωμοσύνη οφείλεται σε όλα τα στελέχη της εξαιρετικής Βιβλιοθήκης του Πανεπιστήμιου Κρήτης και ιδιαίτερα την Κάλλη Καραδάκη (η *Wiener Rundschau* δε θα έφτανε ποτέ στα χέρια μου χωρίς τη δική της συνδρομή). Επίσης, ευχαριστώ το προσωπικό του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο και προπαντός την Εύα Γεωργουσοπούλου και τους Κωστή Στάβαρη και Λεωνίδα Βέικο που διευκόλυναν με κάθε τρόπο την έρευνά μου.

Οφείλω πολλά ευχαριστώ στους ακριβούς φίλους: Μαρίνα Μπέτση, Ξανθή Ζαχαριάδου, Σάκη Μπότο και Άννα Σταυρακοπούλου, που ήταν κοντά μου κάθε φορά που τους χρειάστηκα. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στην πρώτη μου δασκάλα, την κυρία Σταυρούλα Μπέτση, για όσα τόσο απλόχερα που χαρίζει και μου μαθαίνει εδώ και πολλά χρόνια.

Πάνω απ' όλα θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς μου και την αδερφή μου που όλα αυτά τα χρόνια με στηρίζουν υπομονετικά και με ενθαρρύνουν στην πραγματοποίηση των στόχων μου.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### *(α). Ιστοριογραφικά ζητήματα*

Στις 27 Φεβρουαρίου του 1901, στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, μπροστά σ' ένα κοινό λίγων «επίλεκτων» προσκεκλημένων, ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος που μόλις είχε επιστρέψει από τη Βιέννη, διακήρυξε την ίδρυση ενός καλλιτεχνικού θεάτρου που θα ακολουθούσε τις σύγχρονες ευρωπαϊκές αντιλήψεις, τόσο σε επίπεδο πολιτικής δραματολογίου όσο και σκηνοθεσίας. Τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς, η Νέα Σκηνή, όπως ονομάστηκε ο θίασος, έδωσε τα θεατρικά της διαπιστευτήρια στο αθηναϊκό κοινό. Τον Απρίλιο του 1906, ο θίασος, οικονομικά κατεστραμμένος και φανερά απομακρυσμένος από τα αρχικά μεγαλόπνοα οράματα του ιδρυτή του, κατέβασε οριστικά την αυλαία του.

Στα χρόνια που ακολούθησαν το κλείσιμο της Νέας Σκηνής, οι δημοσιογράφοι αλλά και πολλοί ομήλικοι του Χρηστομάνου επιχειρώντας μια πρώτη, συναισθηματικά φορτισμένη, αποτίμηση του θεατρικού του έργου δε σταματούσαν να κάνουν λόγο για τον 'εμπνευσμένο καλλιτέχνη', που έφερε από την Ευρώπη έναν αέρα ανανέωσης και αλλαγής και συνέβαλε με τρόπο καίριο στο πέρασμα του νεοελληνικού θεάτρου από την περίοδο της παιδικής ηλικίας σ' αυτήν της ενηλικίωσης. Οι κρίσεις συνοδεύτηκαν από μια ολόκληρη ανεκδοτολογία σχετικά με τον ιδιόρρυθμο χαρακτήρα του Χρηστομάνου, την αργοπορημένη έναρξη των παραστάσεων εξαιτίας της τελειομανίας του, την ανεξέλεγκτη σπατάλη των περιορισμένων οικονομικών του θιάσου προκειμένου να διακοσμηθεί η σκηνή με ακριβά αντικείμενα και να αγοραστούν πολυτελή υφάσματα. Όλα αυτά είχαν ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένας μύθος γύρω από το όνομα του Χρηστομάνου και φυσικά του θεατρικού του δημιουργήματος.

Για αρκετές δεκαετίες η όποια αναφορά στον θίασο γινόταν μέσα σ' ένα πλαίσιο καθαρά δημοσιογραφικό και πάντα ως μέρος των πολλών και διαφορετικών δραστηριοτήτων που ανέπτυξε ο εστέτ ιδρυτής του στη σύντομη ζωή του (1867-1911). Ο Γιάννης Σιδέρης ήταν ο πρώτος ιστορικός που καταπιάστηκε με το θέμα της Νέας Σκηνής. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 είχε αρχίσει να δημοσιεύει



πολυσέλιδα άρθρα σχετικά με την ιστορία του θιάσου. Το 1951, στον πρώτο τόμο της *Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, αφιέρωσε ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην ιστορία του θιάσου.<sup>1</sup> Ωστόσο, μια πρώτη πιο συστηματική προσπάθεια καταγραφής του έργου της Νέας Σκηνής, έγινε από την Μυρτώ Μαυρίκου - Αναγνώστου, το 1964, με την έκδοση της μονογραφίας της: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*. Η ιστορικός πιάνει το νήμα της ιστορίας από τα χρόνια της παραμονής του Χρηστομάνου στην αυστριακή πρωτεύουσα και τις πρώτες λογοτεχνικές και θεατρικές δοκιμές του, για να περάσει εν συνεχεία στην παρουσίαση της ιστορίας του θιάσου και να δώσει στοιχεία για τους ηθοποιούς, το δραματολόγιο, τη διδασκαλία και τις παραστάσεις. Παράλληλα, έκανε μια πρώτη απόπειρα σύνδεσης της Νέας Σκηνής με την ευρωπαϊκή και ελληνική θεατρική πραγματικότητα της εποχής.<sup>2</sup> Τόσο ο Σιδέρης όσο και η Μαυρίκου, εμφανώς επηρεασμένοι από τις κρίσεις των δημοσιογράφων και των συγχρόνων του Χρηστομάνου, συνέχισαν να πλέκουν το εγκώμιό του. Οι προσεγγίσεις τους ήταν καθαρά προσωποκεντρικές. Το γεγονός και μόνο ότι σε πολλά από τα άρθρα του Σιδέρη, όπως και στον τίτλο της μονογραφίας της Μαυρίκου, το όνομα του ιδρυτή προτάσσεται του ονόματος του θιάσου, δηλώνει με τον πιο εύγλωττο τρόπο ότι αντιμετώπισαν τη Νέα Σκηνή, λιγότερο ή περισσότερο, ως προέκταση της προσωπικότητας του Χρηστομάνου και όχι ως αυτόνομο θεατρικό οργανισμό.<sup>3</sup> Σε καμιά περίπτωση όμως δεν μπορεί να παραγνωριστεί η προσφορά τους, καθώς οι μελέτες τους έθεσαν τα θεμέλια για μια περαιτέρω διερεύνηση του θέματος.

---

<sup>1</sup> Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794 – 1944). Τόμος Πρώτος: 1794 – 1908*, Ίκαρος, Αθήνα [1951], σ. 204-220. Η ιστορία του Γιάννη Σιδέρη επανεκδόθηκε και κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Καστανιώτη το 1999. Βλ. κεφάλαιο «Η ‘Νέα Σκηνή’ και το ‘Βασιλικό Θέατρο’, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794 – 1944). Τόμος Πρώτος: 1794 – 1908*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 234-249. Άρθρα του Σιδέρη σχετικά με τη Νέα Σκηνή (βλ. ενδεικτικά Γιάννης Σιδέρης, «Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική αξία», *Νέα Εστία*, τμ. 40, τχ. 446 (1 Δεκ. 1946), σ. 1235-1241· του ίδιου, «Από τη σπουδαιότερη περίοδο του θεάτρου μας. *Η Άλκηστις*», *Ο Αιώνας μας*, (Σεπ. 1947), 217-220· του ίδιου, «Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. *Εισήγησις... Κριτική έκδοση*», *Δελτίον Θεάτρου*, τχ. 2-5 (Νοέ. 1949 – Ιαν. 1950)· του ίδιου, «Η ‘Νέα Σκηνή’, έργα, παραστάσεις και μερικά άλλα, 1901 – 1905», *Νέα Εστία*, τμ. 70, τχ. 826 (1 Δεκ. 1961), σ. 1628 – 1639· του ίδιου, «Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στη ‘Νέα Σκηνή’», *Θέατρο*, Α’, τχ. 2 (1 Μαρ. 1962), σ. 15-24, κ.ά). Κατά καιρούς σε άρθρα του για άλλα θέματα του νεοελληνικού θεάτρου γίνονται εκτενείς αναφορές στο έργο της Νέας Σκηνής και του Χρηστομάνου.

<sup>2</sup> Μυρτώ Μαυρίκου - Αναγνώστου, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Φέξης, Αθήνα, 1964. Το δικό της υλικό αποτελεί, μέχρι σήμερα, το βασικό βοήθημά μας για τα χρόνια του Χρηστομάνου στη Βιέννη. Εκκρεμεί, πάντως, ακόμα η σύνταξη μιας ολοκληρωμένης θεατρικής προσωπογραφίας του Χρηστομάνου, όπου θα εξετάζονται ενδελεχώς τα χρόνια της διαμονής του στην αυστριακή πρωτεύουσα.

<sup>3</sup> Είναι ενδεικτικό ότι η Μαυρίκου στον επίλογο της μελέτης της αναφέρεται όχι στη θεατρική συμβολή της Νέας Σκηνής στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου, αλλά στη «φλογερή προσωπικότητα» του ιδρυτή της. Βλ. Μαυρίκου, ό.π., σ. 167-169.

Στα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια, η πρώτη γενιά νεότερων ιστορικών, έχοντας ως βάση τις δύο προαναφερθείσες προσπάθειες, μέσα από εργασίες για επιμέρους ζητήματα του νεοελληνικού θεάτρου ασχολήθηκαν με την περίπτωση της Νέας Σκηνής. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής περιγράφοντας τις συνθήκες γέννησης (κοινωνικές, πολιτικές, πνευματικές, καλλιτεχνικές) του Κωμειδύλλιου και της Αθηναϊκής Επιθεώρησης αναφέρθηκε και στη συνεισφορά της Νέας Σκηνής στον εξευρωπαϊσμό της ελληνικής κοινωνίας και ειδικότερα στον εξαστισμό της εγχώριας επαγγελματικής σκηνής. Η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη στη διδακτορική της διατριβή για τα ελληνικά έργα που γράφτηκαν και παίχθηκαν κατά την πρώτη εικοσαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα στις αθηναϊκές σκηνές, επιχείρησε μια πρώτη παρουσίαση και ανάλυση των πρωτότυπων ελληνικών έργων που ανέβασε ο θίασος μεταξύ 1902 και 1905. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου μελετώντας τον τρόπο πρόσληψης της δραματουργίας του Χένρικ Ίψεν στην Ελλάδα, αναφέρθηκε εκτενώς στις παραστάσεις των έργων του βόρειου δραματουργού από τη Νέα Σκηνή.<sup>4</sup> Οι μελετητές συναισθηματικά αποστασιοποιημένοι και με την ασφάλεια που τους παρείχε η χρονική απόσταση από τα γεγονότα αποδέσμευσαν πλήρως τη Νέα Σκηνή από το όνομα του ιδρυτή της και την προσέγγισαν ως ένα θεατρικό γέννημα των ιδιαίτερων συνθηκών που επικρατούσαν στην Ελλάδα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το παράδειγμά τους ακολούθησαν και όσοι ιστορικοί ασχολήθηκαν με το θέμα τα επόμενα χρόνια. Επανεκτιμώντας τις ήδη γνωστές πηγές (πρωτογενείς και δευτερογενείς) και με αρωγό τα πορίσματα της σύγχρονης βιβλιογραφίας (ελληνικής και ξένης) επιχείρησαν μια ανασύνθεση των ιστορικών δεδομένων στοχεύοντας να διαλύσουν πλάνες και εσφαλμένες εντυπώσεις. Η απομυθοποίηση έχει αρχίσει. Ο Χρηστομάνος δεν αποκαθλώνεται από το βάθρο του, καθώς όλοι αναγνωρίζουν τη συνεισφορά του στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου. Τα γεγονότα όμως αποκτούν τις αληθινές τους διαστάσεις και αρχίζει να τους αποδίδεται η πραγματική τους αξία.

Σχεδόν, μια δεκαπενταετία αργότερα, το θέμα της Νέας Σκηνής ήρθε ξανά στο προσκήνιο. Τον Μάρτιο του 1997, με αφορμή τη συμπλήρωση εκατό τριάντα χρόνων από τη γέννηση του Χρηστομάνου, διοργανώθηκε ημερίδα στο ίδρυμα Γουλανδρή – Χορν, με κεντρικό θέμα: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του*.

---

<sup>4</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση», *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, (επιμ. Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα), τμ. Α', Ερμής, Αθήνα 1977, του ίδιου, «Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του», *Το Κωμειδύλλιο*, τμ. Α', Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1981. Ε. - Α. Delveroudi, *Le répertoire original présente sur la scène d'Athènes; 1901 - 1922*, Thèse en vue du doctorat, Université Paris, Σορβώνη 1982, σ. 66-91, Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983, σ. 40-50.

Οι ανακοινώσεις αφορούσαν γενικά την πολυσχιδή καλλιτεχνική φύση του Χρηστομάνου, για αυτό και τέσσερις μόνο από τις ανακοινώσεις του συνεδρίου είχαν ως θέμα τους τη Νέα Σκηνή.<sup>5</sup> Από τις σημαντικότερες εισηγήσεις ήταν αυτή της Ιουλίας Πιπινιά για τη σχέση της Νέας Σκηνης με το κίνημα των Ελευθέρων Θεάτρων στην Ευρώπη. Δίνοντας, καταρχάς, το πολιτικό, ιδεολογικό αλλά και καλλιτεχνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν τα Ελεύθερα Θέατρα στην Ευρώπη, η ιστορικός συνέκρινε τον αθηναϊκό θίασο με τους αντίστοιχους ευρωπαϊκούς καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι τελικά η Νέα Σκηνή «διαφοροποιήθηκε αισθητά από τις αρχές λειτουργίας των υποτιθέμενων προτύπων [της], έτσι ώστε να αδυνατεί να αντεπεξέλθει στον τίτλο του πειραματικού θιάσου, που αρχικά διεκδίκησε».<sup>6</sup> Ο Βάλτερ Πούχγερ, την ίδια χρονιά, εξέδωσε τη μονογραφία του: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*. Ο ιστορικός υποστήριξε ότι χωρίς τη λεπτομερή εξέταση της θεατρικής παραγωγής του Χρηστομάνου δεν είναι δυνατόν να κατανοηθεί σε βάθος το σύνολο του έργου του αλλά και η δράση του ως διευθυντή και σκηνοθέτη της Νέας Σκηνης. Για αυτόν τον λόγο μελέτησε και ανάλυσε διεξοδικά τα λιγοστά θεατρικά έργα του καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι καθοριστικές για τη διαμόρφωση της θεατρικής του ταυτότητας αλλά και της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του θιάσου ήταν οι νεορομαντικές εμπειρίες, που αποκόμισε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Βιέννη.<sup>7</sup> Τέσσερα χρόνια αργότερα, ο Αντώνης Γλυτζουρής στο βιβλίο του: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, αφιέρωσε ένα εκτενές κεφάλαιο στη σκηνοθετική προσωπικότητα του Χρηστομάνου και στην προσφορά του στην ανάδυση και εδραίωση της μορφής του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο.<sup>8</sup>

Όλες οι παραπάνω εργασίες είναι εξαιρετικά σημαντικές, δεν παύουν όμως να είναι αποσπασματικές και να καλύπτουν μόνο κάποιες πτυχές της ιστορίας του θιάσου. Καθώς συμπληρωνόταν παραπάνω από μια εκατονταετία από την πρώτη παράσταση της Νέας Σκηνης, κρίθηκε σκόπιμη η συγγραφή μιας μελέτης που θα

---

<sup>5</sup> Πρακτικά ημερίδας *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του*, Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν και Αστική Εταιρεία Θεάτρου και Μιμικής «Αιώρα», Αθήνα 1999.

<sup>6</sup> Ιουλία Πιπινιά, «Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των Ελευθέρων Θεάτρων στην Ευρώπη του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Ο Χρηστομάνος και η εποχή του*, ό.π., σ. 83.

<sup>7</sup> Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997. Τις απόψεις του αυτές τις είχε διατυπώσει, ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1980, στα άρθρα: «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του ξένου προτύπου», «Υφολογικά προβλήματα στο Ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*. Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σ. 348-351, 396-398.

<sup>8</sup> Αντώνης Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 79-94.

αφορούσε αποκλειστικά και μόνο στον θίασο, που στις αρχές του περασμένου αιώνα άλλαξε την πορεία της εγχώριας επαγγελματικής σκηνής.

*(β). Δομή και στόχοι της εργασίας*

Με αφετηρία το νέο υλικό που προέκυψε από την αποδελτίωση του Τύπου της εξαετίας (1901-1906) και φυσικά το Αρχείο Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, η παρούσα έρευνα ξεκίνησε έχοντας ως πρωταρχική μέριμνα να αφηγηθεί την ιστορία της Νέας Σκηνής και να συντάξει ένα, όσο γινόταν, πιο λεπτομερές Ημερολόγιο Παραστάσεων. Παράλληλα με την εξιστόρηση της θεατρικής διαδρομής της Νέας Σκηνής επιχειρήθηκαν κάθετες τομές σε επιμέρους ζητήματα για να σχηματιστεί μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα για την καλλιτεχνική, και όχι μόνο, φυσιογνωμία της. Καταβλήθηκε προσπάθεια ώστε οι οικονομικές, καλλιτεχνικές ή σκηνικές πρακτικές, που υιοθετήθηκαν και εφαρμόστηκαν τα πέντε αυτά χρόνια, να ενταχθούν μέσα στα συγκεκριμένα ιστορικά και κοινωνικά διακείμενα προκειμένου να κατανοηθούν τα κίνητρα του Χρηστομάνου αλλά και να αξιολογηθούν, όσο γίνεται αντικειμενικότερα, οι αντιδράσεις (θετικές και αρνητικές) της ελληνικής κοινωνίας της εποχής.<sup>9</sup> Η μελέτη χωρίζεται σε τρία μέρη:

Στο Πρώτο Μέρος δίνεται ένα χρονικό των σημαντικότερων γεγονότων της πορείας του θιάσου. Από τις αρχικές διακηρύξεις στο θέατρο του Διονύσου, τον Φεβρουάριο του 1901, μέχρι και τον Απρίλιο του 1906, οπότε ο Χρηστομάνος αποσύρθηκε από την καλλιτεχνική διεύθυνση του θιάσου.

Ένα από τα θέματα, που έρχοζαν συστηματικότερης διερεύνησης ήταν η σχέση της Νέας Σκηνής με τα Ελεύθερα Θέατρα. Στο Δεύτερο Μέρος παρουσιάζονται και μελετώνται οι στόχοι που αρχικά είχε θέσει ο Χρηστομάνος και συγκρίνονται με τους στόχους και τους σκοπούς των ιδρυτών των ανεξάρτητων ευρωπαϊκών θεάτρων. Το βασικό ερώτημα που τίθεται είναι πόσο κοντά ή πόσο μακριά βρισκόταν η Νέα Σκηνή στα ευρωπαϊκά θεατρικά πειραματικά εργαστήρια

---

<sup>9</sup> «Η ιστορική αφήγηση είναι μια ιστορία αλλαγών, του πως ένα γεγονός διαδέχτηκε το άλλο. Αν θέλουμε να βρούμε τι συνέβη πραγματικά, πρέπει να μελετήσουμε πώς οι άνθρωποι συνέδεαν τα γεγονότα μεταξύ τους και πώς οι απόψεις για τη σύνδεση των γεγονότων άλλαζαν [από άνθρωπο σε άνθρωπο και από εποχή σε εποχή]», Peter Munz, *The Shapes of Time: A New Look at the Philosophy of History*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1977, σ. 182-193, πρβλ. Thomas Postlewait, «The Theatrical Event and Its Conditions: A Primer with Twelve Cruxes» στο Thomas Postlewait (επιμ.), *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2009, σ. 228.

και τελικά πόση ανάγκη είχε η ελληνική κοινωνία στις αρχές του 1900 από την ίδρυση ενός πρωτοποριακού καλλιτεχνικού θεάτρου. Εν συνέχεια περιγράφεται και μελετάται η οργάνωση της Νέας Σκηνης διοικητικά, οικονομικά αλλά και καλλιτεχνικά, ώστε να διαφανεί αν ο θίασος που ίδρυσε ο Χρηστομάνος βρισκόταν πιο κοντά στα Ελεύθερα Θέατρα ή στις θιασαρχικές πρακτικές της ντόπιας επαγγελματικής σκηνης.

Τέλος, ερευνάται η καλλιτεχνική ταυτότητα της Νέας Σκηνης. Εξετάζονται οι ευρωπαϊκές πνευματικές και καλλιτεχνικές επιρροές του Χρηστομάνου και πώς αυτές συντέλεσαν στον τρόπο επιλογής του δραματολογίου, στις σκηνοθεσίες του και στον τρόπο διδασκαλίας του. Ζητήματα σκηνοθετικής ερμηνείας και σκηνικής πρακτικής που εφάρμοσε ο θίασος και ο συσχετισμός τους με την επικρατούσα μέχρι τότε ελληνική πρακτική συζητούνται εκτενώς και αποτελούν τη ραχοκοκαλιά του Τρίτου Μέρους.

Η σύνταξη ενός πλήρους και λεπτομερούς Ημερολογίου Παραστάσεων, όπου καταγράφηκαν οι παραστάσεις που έδωσε ο θίασος της Νέας Σκηνης σε Αθήνα και Πειραιά αλλά και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού, συμπληρώνει το πολύπλοκο ψηφιδωτό της ιστορίας της Νέας Σκηνης (Παράρτημα Α'). Επίσης έγινε μια προσπάθεια να καταλογογραφηθούν οι ηθοποιοί που πήραν μέρος στις παραστάσεις του θιάσου τα πέντε αυτά χρόνια (Παράρτημα Β'). Στο τελευταίο τμήμα της εργασίας υπάρχει μια λεπτομερής περιγραφή του Αρχείου του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και επιλεκτικά παρατίθενται αντιγραμμένα ορισμένα από τα έγγραφα (Παράρτημα Γ').

Η εξέλιξη του θιάσου δεν ακολούθησε μια πορεία ευθύγραμμη. Αντίθετα, ήταν μια διαδρομή που χαρακτηρίζεται από πολλές παλινωδίες και υπαναχωρήσεις. Το όνειρο της θεατρικής σκηνης, που θα απευθυνόταν σε λίγα και εκλεκτά πνεύματα και θα ανέβαζε έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, εγκαταλείφθηκε πολύ γρήγορα, καθώς η Νέα Σκηνη κλήθηκε να αναλάβει τον ρόλο και την αποστολή μιας Εθνικής Σκηνης. Τελικά, ο θίασος κατέληξε να ανεβάζει, ως επί το πλείστον, έργα του γαλλικού βουλεβάρτου, τα οποία, ωστόσο, διακρίνονταν (όπως και όλες οι παραστάσεις του αυτά τα πέντε χρόνια) για τη σκηνική επιμέλεια και την καλαισθησία τους. Πώς μπορεί να δικαιολογηθεί μια τέτοιου είδους παρεκτροπή από τον αρχικό στόχο; Φταίει όντως η δεινή οικονομική κατάσταση στην οποία πολύ γρήγορα βρέθηκε ο θίασος ή μήπως το όλο ζήτημα θα πρέπει να συνδεθεί με τις καλλιτεχνικές και αισθητικές καταβολές και προτιμήσεις του Χρηστομάνου και

ακόμα περισσότερο με τις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούσαν στην ελληνική δημόσια ζωή στις αρχές του περασμένου αιώνα; Οι απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα (ή τουλάχιστον μια απόπειρα να απαντήσουμε σε κάποια από αυτά) είναι τελικά αυτές που θα βοηθήσουν να καταδειχθεί η συμβολή της Νέας Σκηνης στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου.

(γ). *Πηγές και μεθοδολογικά προβλήματα*

Η έρευνα στηρίχθηκε, στο μεγαλύτερό της μέρος, στη συλλογή πρωτογενούς υλικού. Η αποδελτίωση του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου των Αθηνών και επαρχιακών πόλεων (καταγραφή στηλών δημόσιων θεαμάτων, θεατρικών κριτικών και καλλιτεχνικής ειδησεογραφίας), τα θεατρικά προγράμματα του θιάσου, το φωτογραφικό υλικό, ήταν πολύτιμοι πληροφοριοδότες στην προσπάθεια να δημιουργηθεί μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα της ιστορίας του θιάσου. Κυρίως όμως το Αρχείο Κ. Χρηστομάνου αποκάλυψε μια σειρά σημαντικότερων οικονομικών και νομικών εγγράφων, που, όταν μελετήθηκαν εκ παραλλήλου με τα δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής, φώτισαν άγνωστες πτυχές της οικονομικής πορείας της Νέας Σκηνης.

Διάφορες δυσκολίες ανέκυψαν κατά την πορεία της έρευνας. Μια από τις πρώτες ήταν τα ελάχιστα θεωρητικά κείμενα του Χρηστομάνου, σχετικά με το θέατρο ή τη Νέα Σκηνη. Στο υλικό που συγκεντρώθηκε δεν υπάρχουν παρά ελάχιστες μαρτυρίες που προέρχονται από τον ίδιο. Το κείμενο της *Εισήγησης*, το άρθρο του στην εφημερίδα *Το Άστυ* («Το Χάος») τον Ιούλιο του 1901 και κάποιες συνεντεύξεις που έδωσε τους πρώτους μήνες της ίδρυσης του θιάσου, θέλοντας να αποσαφηνίσει τους σκοπούς της δράσης του, είναι τα μοναδικά κείμενά του που εντοπίστηκαν. Μεταξύ 1902-1905, ο Χρηστομάνος περιορίστηκε σε σύντομα σημειώματα και δημόσιες επιστολές στις εφημερίδες, όταν έκρινε ότι έπρεπε να υπερασπιστεί κάποια απόφαση ή επιλογή του (όπως, λόγου χάρη, έγινε με τη διένεξή του με τον Κωστή Παλαμά, το καλοκαίρι του 1903). Η απουσία κειμένων ή συνεντεύξεων μετά το 1901, μας στερεί τη δυνατότητα να έχουμε μια καλύτερη εποπτεία της εξέλιξης των θεατρικών απόψεών του μέσα στο χρόνο.

Με εξαίρεση τα χειρόγραφα της *Φαίας και Νυμφαίας* του Χρήστου Δαραλέξη και της κωμωδίας του Κωνσταντίνου Ξένου, *Πρασινόπουλοι* κανένα

άλλο πρωτότυπο ελληνικό θεατρικό κείμενο δεν έχει φτάσει στα χέρια μας. Η μελέτη έγινε μέσα από τις μεταγενέστερες εκδόσεις των έργων. Παρόμοιο πρόβλημα παρουσιάστηκε και με τις μεταφράσεις των ξένων έργων που ανέβασε ο θίασος. Στην περίπτωση αυτή η μελέτη στηρίχθηκε στα αυθεντικά κείμενα, όπου αυτό ήταν εφικτό, ή μέσα από δημοσιευμένες μεταφράσεις (σύγχρονες ή κατοπινές). Σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκαν οι αδημοσίευτες μεταφράσεις (που βρέθηκαν στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου) άλλων θιάσων, που ανέβασαν τα συγκεκριμένα έργα στα κατοπινά χρόνια.

Η απουσία των χειρογράφων του υποβολείου ή τετραδίων παράστασης καθιστούσε σχεδόν ανέφικτη την ανασύσταση των παραστάσεων της Νέας Σκηνης. Έτσι, εκ των πραγμάτων, η έρευνα στηρίχθηκε στις πληροφορίες του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της εποχής προκειμένου να έχουμε μια εικόνα για το καλλιτεχνικό, υποκριτικό και σκηνοθετικό ύφος, που καλλιεργήθηκε μέσα από τις παραστάσεις της. Η πληθώρα των σχετικών θεατρικών δημοσιευμάτων δεν έλυνε τα προβλήματα, καθώς πάντα ελλόχευε ο κίνδυνος της υποκειμενικότητας, της μονομέρειας, της αποσπασματικότητας, της ακούσιας ή εκούσιας παραπληροφόρησης.

Η μεγαλύτερη δυσκολία ήταν η απουσία επαρκών πρωτογενών πηγών για τις παραστάσεις του θιάσου στην επαρχία. Το πρόβλημα εμφανίστηκε εντονότερο κατά τη σύνταξη του Ημερολογίου Παράστασης. Πολλές εφημερίδες των επαρχιών δε στάθηκε δυνατόν να εντοπιστούν ούτε στις αθηναϊκές ούτε σε άλλες βιβλιοθήκες. Έτσι, ελάχιστες πληροφορίες έχουμε, λόγω χάρη, για τις παραστάσεις που έδωσε ο θίασος στη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη και την Ξάνθη κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου του. Επίσης, δε διαθέτουμε καμιά πληροφορία για τις παραστάσεις του θιάσου στο Κάιρο ή τη Ρουμανία. Ακόμα όμως και στις περιπτώσεις που βρέθηκαν εφημερίδες, ο επαρχιακός Τύπος δεν ήταν ιδιαίτερα ακριβής στις ημερολογιακές του αναφορές. Σε λίγες μόνο περιπτώσεις γνωρίζουμε με ασφάλεια πόσες παραστάσεις έδωσε ο θίασος σε κάθε πόλη (πότε ακριβώς άρχισαν ή πότε τελείωσαν) και ποιες ήταν οι ημερομηνίες τους.

Στη λύση του προβλήματος δε συνεισέφεραν οι μεταγενέστερες πηγές. Ο Μήτσος Μυράτ, για παράδειγμα, στην αυτοβιογραφία του, αν και αναφέρεται στους κυριότερους σταθμούς των περιόδων της Νέας Σκηνης, όχι απαραίτητα με αυστηρή χρονολογική σειρά, μας δίνει πληροφορίες κυρίως για τις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε ο θίασος λόγω της σπατάλης του Χρηστομάνου ή για

τον τρόπο που οι κάτοικοι κάθε πόλης υποδέχονταν τον θίασο.<sup>10</sup> Ο Σιδέρης και η Μαυρίκου μόνο ακροθιγώς άγγιξαν το θέμα των περιουσιών. Το παραστασιολόγιο, που συντάξε ο πρώτος, είναι καθαρά αθηναϊοκεντρικό και περιορίζεται σε απλές αναφορές των ονομάτων των πόλεων όπου έδωσε παραστάσεις ο θίασος.<sup>11</sup> Η δε Μαυρίκου αναπαράγει τις πληροφορίες του Σιδέρη και του Μυράτ χωρίς να προσθέτει καμία νέα πληροφορία.<sup>12</sup> Τέλος, οι απόπειρες που έγιναν, κατά καιρούς, για τη συγγραφή κάποιων τοπικών θεατρικών ιστοριών βασίζονται περισσότερο σε μια ιμπρεσιονιστική περιγραφή των παραστάσεων που έδωσε ο θίασος στη συγκεκριμένη πόλη, παρά σε μια συστηματική καταγραφή τους.<sup>13</sup> Παρόλα αυτά, οι προαναφερθείσες εργασίες σε συνδυασμό με τη συστηματική αποδελτίωση και μελέτη τόσο του Τύπου των Αθηνών –στον οποίο πολύ συχνά υπάρχουν λεπτομερέστατες ανταποκρίσεις για τις κινήσεις του θιάσου εκτός των Αθηναϊκών τειχών– όσο και των τοπικών εφημερίδων αποτέλεσαν τη βάση για μια εκ νέου προσέγγιση του θέματος.

---

<sup>10</sup> Μήτσος Μυράτ, *Η ζωή μου*, Αθήνα 1928, σ. 230-242.

<sup>11</sup> Σιδέρης, «Η 'Νέα Σκηνή' του Χρηστομάνου· έργα, παραστάσεις και μερικά άλλα», *Νέα Εστία* (1 Δεκ. 1961), ό.π., σ. 1628-1639 και Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τμ. Α', ό.π. σ. 236-243.

<sup>12</sup> Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 62-64, 65-70.

<sup>13</sup> Χρήστος Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη*, Αθήνα 1954, σ. 145-146, Παναγιώτης Καρμαζός, *Αλεξανδρινά, θεατρικά και Φιλολογικά*, Αθήνα 1974, σ. 24-26. Κώστας Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Αθήνα 1994, σ. 51-52, Μάνος Ελευθερίου, *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα, (1904-1906)*, Δήμος Ερμούπολης, Ερμούπολη 1994, σ. 40-72, Διονύσης Μουσμίου, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου, 1901-1905*, τμ. Β', Μπάστας, Αθήνα 1999, σ. 76-97.



## **ΜΕΡΟΣ Α΄**

### **Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Οι θεατρικές εμπειρίες του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου

#### Ι. Τα χρόνια της Βιέννης

Το 1887, τη χρονιά που στο Παρίσι ιδρύοταν το πρώτο Ελεύθερο Θέατρο, το Τεάτρ Λιμπρ, από τον Αντρέ Αντουάν, ο εικοσάχρονος Κωνσταντίνος Χρηστομάνος εγκατέλειπε την Ελλάδα και εγκαθίστατο στη Βιέννη «προς τελειοποίησιν των ιστορικών σπουδών» του.<sup>14</sup> Δεν είναι γνωστό αν ο νεαρός ιστορικός ήξερε για την ίδρυση του γαλλικού θιάσου. Ελάχιστα, άλλωστε, γνωρίζουμε για τις ευρωπαϊκές θεατρικές εμπειρίες του Χρηστομάνου, τα περισσότερα από τα οποία προέρχονται από δευτερογενείς πηγές. Ωστόσο, η πολυετής διαμονή του σε ένα από τα σημαντικότερα κέντρα του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού, όπως και η συνεργασία του με το σημαντικό βιεννέζικο λογοτεχνικό περιοδικό *Wiener Rundschau*, πιθανότατα του έδωσε τη δυνατότητα να ενημερώνεται για τις λογοτεχνικές αλλά και θεατρικές εξελίξεις που συντελούνταν στην Ευρώπη κατά την τελευταία πενταετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>15</sup>

Όταν λοιπόν ο Αντουάν σκηνοθετούσε τις παραστάσεις-ορόσημα για την εξέλιξη του ευρωπαϊκού θεάτρου, ο Χρηστομάνος εντρυφούσε στα μυστήρια της Βυζαντινής ιστορίας και Παλαιογραφίας και δημοσίευε συμβολιστικού περιεχομένου

---

<sup>14</sup> Βλ. την επιστολή του Χρηστομάνου προς τον Καταλανό ιστορικό Antoni Rubió I Lluch. «Βιέννη, τη 1 Αυγ.[ούστου] 1888, Σεβαστέ μοι και πολύτιμε φίλε! Βεβαίως θα με δικαιολογήσετε κάπως, αν και όχι συγχωρήσετε, δια την ανήκουστον περί του γράφειν αμέλειαν μου, μανθάνοντες ότι από 1<sup>ης</sup> Οκτωβρίου 1887 ευρίσκομαι ενταύθα, εν Βιέννη της Αυστρίας, προς τελειοποίησιν των ιστορικών σπουδών μου», *Epistulari grec*, 1880-1888, τμ. Α', Correspondència recollida i anotada per Eusebi Ayensa I Prat, Institut D' estudis Catalans, Βαρκελώνη 2006, σ. 441. Για τα χρόνια της Βιέννης και τις σπουδές του Χρηστομάνου (βλ. Μαυρικού, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 13-28, Πολυχρόνης Ενεπεκίδης, «Χρηστομάνος-Βικέλας-Παπαδιαμάντης-Επιστολαί Μάξιμου Μαργούνιου, επισκόπου Κυθήρων (1459-1602)» στη σειρά *Πηγαί περί της ιστορίας του Ελληνισμού από το 1453*, τμ. Δ', Εκδόσεις Παπαζήσης, Αθήνα 1971, σ. 13-64, Πούχγερ, *Ο Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σ. 15-48).

<sup>15</sup> Η *Wiener Rundschau* εκδιδόταν από το 1896 έως και το 1901. Ο Χρηστομάνος μάλιστα υπήρξε συνεκδότης του περιοδικού μαζί με τον Felix Rappaport, στον τρίτο χρόνο της κυκλοφορίας του (15 Νοε. 1898 – 31 Δεκ. 1899). Στη σελίδα του τίτλου του τέταρτου τόμου υπάρχει η σημείωση: «*Wiener Rundschau: Zeitschrift für Cultur und Kunst herausgeben von Constantin Christomanos und Felix Rappaport*». Κείμενα του Χρηστομάνου δημοσιευμένα στο περιοδικό: «Das innere Schweigen», *Wiener Rundschau*, Α', τχ. 3 (15 Δεκ. 1896), σ. 103, «Orphisches Lied», *Wiener Rundschau*, Δ', τχ. 20, (1 Σεπ. 1898), σ. 763-765, «Un die Todte», *Wiener Rundschau*, Δ', τχ. 21 (15 Σεπ. 1898), σ. 785-787.

ποιήματα.<sup>16</sup> Παράλληλα, φλέρταρε λογοτεχνικά με τις θεωρίες των εκπροσώπων του Αισθητισμού<sup>17</sup> και παρακολουθούσε, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του τουλάχιστον, παραστάσεις στο Αυτοκρατορικό Θέατρο της Βιέννης.<sup>18</sup> Την τελευταία χρονιά λειτουργίας του γαλλικού πειραματικού θιάσου (1894), ο Χρηστομάνος υποκλινόταν στα σκηνοθετικά επιτεύγματα ενός ‘θεατρικού αντιπάλου’ του Αντουάν, του Βικτωριέν Σαρντού.<sup>19</sup> Η σχέση του Χρηστομάνου με το θέατρο, πριν το 1901, αφορούσε κατά κύριο λόγο τη δραματουργία ενώ ως προς τη σκηνική πράξη δεν πρέπει να ήταν μεγαλύτερη από αυτή ενός μέσου καλλιεργημένου διανοούμενου του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι μόνες επιβεβαιωμένες μαρτυρίες για την –έστω και έμμεση– ενασχόλησή του με το θέατρο είναι η έκδοση του συμβολιστικού μονόπρακτου *Η σταχτιά γυναίκα*, το 1898, και η ανάμειξή του στην ίδρυση ενός βιεννέζικου καλλιτεχνικού θιάσου την ίδια χρονιά (βλ. Μέρος Β΄, Κεφ. 1 II).<sup>20</sup>

Άλλωστε, όταν εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα, οι αθηναϊκοί πνευματικοί κύκλοι τον υποδέχτηκαν όχι ως έναν άνθρωπο του θεάτρου αλλά ως έναν καταξιωμένο ποιητή, του οποίου οι ευρωπαϊκές εμπειρίες θα μπορούσαν να σταθούν πολύτιμοι αρωγοί στις προσπάθειες που είχαν αρχίσει ήδη από την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα για την ανανέωση της ελληνικής θεατρικής ζωής.<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Constantin Christomanos, *Orphische Lieder*, Konegen, Wien, 1898.

<sup>17</sup> Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ είναι γεμάτο από κρίσεις και σχόλια για εκπροσώπους του Προ-ραφαηλισμού, ενώ στη *Wiener Rundschau* δημοσιεύονταν κείμενα του Όσκαρ Ουάιλντ και του Γκαμπριέλε Ντ’ Αννούτσιο (βλ. Μέρος Γ΄, Κεφ. 1).

<sup>18</sup> «Μιλούσαμε για το θέατρο και ξέχωρα για την τελευταία παράσταση του *Χάμλετ* στο Μπουργκετέατερ», Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ. Φύλλα ημερολογίου*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1908, σ. 102. Το βιβλίο εκδόθηκε στα γερμανικά το 1899, Constantin Christomanos, *Tagebuchblätter: I. Folge*, M. Perles, Βιέννη 1899 [Και τα δύο βιβλία βρίσκονται στην Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών – *Ανέμη*, Πανεπιστήμιο Κρήτης].

<sup>19</sup> Ο Χρηστομάνος είχε παρακολουθήσει την παράσταση του Βικτωριέν Σαρντού, *Η δούκισσα των Αθηνών (Γισμόνδη)*, στο θέατρο Renaissance, τον Οκτώβριο του 1894. Η κριτική του είχε δημοσιευθεί στην βερολινέζικη εφημερίδα *Neue Freie Press* με την οποία ο Χρηστομάνος συνεργάστηκε για δύο χρόνια (1894-1896) (Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 89-91). Η Μαυρίκου δίνει ένα κατάλογο των άρθρων του Χρηστομάνου που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα. Η θεατρική κριτική του για την παράσταση του Σαρντού είναι το μόνο από τα άρθρα που έχει θεατρικό θέμα (ό.π., σ. 20).

<sup>20</sup> Constantin Christomanos, *Die graue frau*, Carl Konegen, Wien 1898. Στην πρώτη σελίδα της γερμανικής έκδοσης αναγγέλλονταν τρία ακόμα έργα, πιθανότατα θεατρικά: *Die selige*, *Die Auletris*, *Das leben*. Ο Τέλλος Άγρας, στο βιογραφικό σημείωμα που συντάξε για τον Χρηστομάνο, αναφέρεται στα δύο από αυτά, την *Αυλητρίδα* και τη *Ζωή* (λήμμα «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τμ. ΚΔ΄, σ. 711. Τώρα και στο «Παράρτημα» του τρίτου τόμου Τέλλος Άγρας, *Κριτικά. Μορφές και κείμενα της πεζογραφία*, φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος, Ερμής, Αθήνα 1984, σ. 316. Βλ. επίσης, Μιχαήλ Περάνθης, *Δώδεκα διαλέξεις. Μορφές και κείμενα της λογοτεχνίας μας*, Χιωτέλλη, Αθήνα χ.χ, σ. 137). Χρόνια αργότερα, το έργο μεταφράστηκε και στα ελληνικά (Κ.[ωνσταντίνος] Χρηστομάνος *Σταχτιά γυναίκα*. Δράμα. Μεταφρασμένο από το γερμανικό υπό Π. Π., Αθήνα 1934, σ. 23-49).

<sup>21</sup> Δε γνωρίζουμε πότε ακριβώς επέστρεψε ο Χρηστομάνος στην Ελλάδα. Σύμφωνα με τον Άγρα μετά την αναχώρησή του από τη Βιέννη «μετέβη εις Παρισίους (1899), είτα εις Νεάπολιν, Μασσαλίαν,

## II. Όσα γίνονταν εν τη απουσία του Χρηστομάνου.

Το ελληνικό θέατρο στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Αν οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τις ευρωπαϊκές θεατρικές εμπειρίες του Χρηστομάνου είναι λίγες, ακόμα πιο περιορισμένες και ασαφείς είναι οι γνώσεις μας για την εικόνα που είχε για το ελληνικό θέατρο. Δεν υπάρχουν μαρτυρίες για το αν παρακολουθούσε την ελληνική θεατρική ζωή πριν την αναχώρησή του για τη Βιέννη ή για το αν είχε κάποια ουσιαστική πληροφόρηση για τα ελληνικά θεατρικά δρώμενα κατά την απουσία του στο εξωτερικό. Ακόμα, δεν είναι βέβαιο, αν οι σποραδικές επισκέψεις του στην Ελλάδα ή η επαφή του με κάποιους από τους λόγιους της εποχής, όπως τον Δημήτριο Καμπούρογλου, ήταν αρκετές ώστε να έχει μια καλή εικόνα των ελληνικών θεατρικών τεκταινόμενων.<sup>22</sup> Πάντως, το καλοκαίρι του 1901, επιχειρώντας μια γενική εκτίμηση της κατάστασης που επικρατούσε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην ελληνική σκηνή, ο Χρηστομάνος αποφαινόταν με απόλυτη βεβαιότητα ότι «το θεατρικόν καθεστώς εν Ελλάδι ήτο κυριολεκτικώς αχρείον».<sup>23</sup> Η αλήθεια είναι ότι το ελληνικό θέατρο ακολουθούσε με αρκετή καθυστέρηση τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις. Ωστόσο, μέσα στο γενικότερο πλαίσιο εξευρωπαϊσμού της ελληνικής κοινωνίας στα χρόνια του Χαρίλαου Τρικούπη, είχαν

---

Θεσσαλονικὴν και τέλος εἰς Αθήνας» (ό.π.). Πράγματι, τον Ιανουάριο του 1899, ο Χρηστομάνος βρισκόταν στο Παρίσι. Στο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α. εντοπίστηκαν δύο χειρόγραφες επιστολές του Κωνσταντίνου Τυφόξυλου προς τον Χρηστομάνο με ημερομηνίες 2 και 9 Ιανουαρίου 1899 και αναγραφόμενο τόπο διαμονής, αποστολέα και παραλήπτη, το Παρίσι (βλ. Αρχείο Οικογένειας Χρηστομάνου, Ε.Λ.Ι.Α. αρ. 762). Αν, όντως, το ταξίδι του συνεχίστηκε στις πόλεις που αναφέρει ο Άγκρας, τότε η επιστροφή και η οριστική εγκατάσταση του στην Ελλάδα θα πρέπει να τοποθετηθεί ανάμεσα στο τέλος του 1899 και στις αρχές του 1900.

<sup>22</sup> Η μόνη επιβεβαιωμένη μαρτυρία για επίσκεψη του Χρηστομάνου στην Ελλάδα είναι την άνοιξη του 1896, όταν ήρθε ως ανταποκριτής της εφημερίδας *Neue Freie Presse*, για να καλύψει τους πρώτους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Οι Ολυμπιακοί αγώνες στην Αθήνα», *Neue Freie Presse*, 17 Απρ. 1896, μτφ. Κατερίνα Σαρροπούλου, *Ελευθεροτυπία* 7 Αυγ. 2004). Επίσης, στη γερμανική έκδοση της *Σταχτιάς Γυναίκας* αλλά και στην ελληνική μετάφρασή της υπάρχει ανυπόγραφη σημείωση στην τελευταία σελίδα, όπου αναφέρεται ότι το έργο «σχεδιάστηκε και γράφτηκε στην Αθήνα στην αρχή της πρώτης νέας Ολυμπιάδος τον Απρίλη του έτους 1896» (Χρηστομάνος, *Η σταχτιά γυναίκα*, ό.π., σ. 49). Ο Δημήτριος Καμπούρογλου είχε δημοσιεύσει άρθρα του Χρηστομάνου στα *Μνημεία της Ιστορίας των Αθηνών* (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Εκ των γενεαλογικών μελετημάτων», *Μνημεία της Ιστορίας των Αθηνών*, περιοδικώς εκδιδόμενα υπό Δημ. Γρ. Καμπούρογλου, τμ. Β', Αθήνα, 1890, σ. 185-188, του ίδιου, «Εκ των γενεαλογικών μελετημάτων», *Μνημεία της Ιστορίας των Αθηνών*, περιοδικώς εκδιδόμενα υπό Δημ. Γρ. Καμπούρογλου, τμ. Γ', Αθήνα 1892, σ. 137-143, 247-262).

<sup>23</sup> Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Το Χάος», *Το Άστυ*, 3 Ιουλ. 1901. Μέρος του άρθρου αναδημοσιεύεται στο βιβλίο της Μαυρίκου (ό.π., σ. 55-57).

σημειωθεί σημαντικές αλλαγές σε μια προσπάθεια η ελληνική σκηνή να συγχρονίσει τα βήματά της με την ανεπτυγμένη θεατρικά Δύση.<sup>24</sup>

Ήδη από τη δεκαετία του 1880 είχε αρχίσει να πνέει ένας άνεμος θεατρικής ανανέωσης. Η άφιξη του γαλουχημένου καλλιτεχνικά στην Αγγλία Νικόλαου Λεκατσά είχε ανοίξει μια νέα σελίδα στην εξέλιξη της ελληνικής υποκριτικής: με το συγκρατημένο ρομαντικό του ύφος και τις φροντισμένες παραστάσεις του είχε κατορθώσει να μεταφέρει στην αθηναϊκή σκηνή τα επιτεύγματα της αγγλικής παιδείας.<sup>25</sup> Στο τέλος της ίδιας δεκαετίας με την εμφάνιση του Κωμειδύλλιου μια νέα γενιά θιασαρχών - ηθοποιών παρουσιάστηκε στο θεατρικό προσκήνιο, εκτοπίζοντας από τους θιασαρχικούς τους θώκους ηθοποιούς όπως ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης ή ο Δημοσθένης Αλεξιάδης. Ο Ευάγγελος Παντόπουλος, ο οποίος με τις παραστάσεις του Κωμειδύλλιου αναδείχθηκε μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα σε αστέρα πρώτου μεγέθους· ο Δημήτριος Κοτοπούλης, ο Ευτύχιος Βονασέρας, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και η Αικατερίνη Βερόνη τους διαδέχθηκαν.<sup>26</sup>

Οι δύο τελευταίες μάλιστα, στις αρχές της δεκαετίας του 1890, διεκδίκησαν μια ηγετική θέση στην καλλιτεχνική ζωή της πρωτεύουσας. Μέσα από τις παραστάσεις τους και τις δραματολογικές τους επιλογές εδραιώθηκε στην Ελλάδα το παρωχημένο στην Ευρώπη φαινόμενο του Βεντετισμού. Οι δύο πρωταγωνίστριες ανανέωσαν τη θεατρική ζωή της Αθήνας ανεβάζοντας στη σκηνή ηρωίδες που μερικά χρόνια νωρίτερα είχαν ερμηνευτεί από μεγάλες πρωταγωνίστριες της ευρωπαϊκής σκηνής, όπως η Αδελαΐδα Ριστόρι και η Σάρα Μπερνάρ. Η προσφορά τους έγκειται στην ανανέωση του ελληνικού δραματολογίου, έστω και αν αυτό γινόταν για την προβολή του θεατρικού τους ταλάντου. Οι μολιερικές κωμωδίες και τα μυθιστορηματικά δράματα υποσκελίστηκαν από τα έργα του Ευγένιου Σκριμπ, του Αλέξανδρου Δουμά υιού και του Βικτωριέν Σαρντού.<sup>27</sup> Ωστόσο, ως πιστές ακόλουθοι

---

<sup>24</sup> Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Η μελ-επὸκ του κεφαλαίου» στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α'1, Βιβλιόραμα, Αθήνα [2000], σ. 309-348.

<sup>25</sup> Ανδρέας Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006.

<sup>26</sup> Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τμ. Α', ό.π., σ. 85-88.

<sup>27</sup> «Η Παρασκευοπούλου και η Βερόνη έρχονται να φέρουν στο δράμα μια ανανέωση αντίστοιχη με αυτήν που πέτυχε το κωμειδύλλιο για την κωμωδία και να επιδιώξουν ένα δεύτερο άνοιγμα στον ρεαλισμό [...] Ο ερχομός τους δεν εμπλουτίζει απλώς τη σκηνή με πρωταγωνιστικά πρόσωπα, αλλά καταφέρνει να απομακρύνει το δραματολόγιο από τις σταθερές που επικρατούσαν τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια [...] παρουσιάζοντας το νεότερο γαλλικό δράμα στο αθηναϊκό κοινό», Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση. Η ανανέωση του δραματολογίου κατά την τελευταία

της Γαλλίδας βεντέτας, ανέβασαν ακόμα και ένα ιστορικό δράμα, κρατώντας φυσικά για τις ίδιες τον πρωταγωνιστικό ρόλο.<sup>28</sup> Οι ταυτόχρονες και παράλληλες εμφανίσεις τους στη *Φάυστα* του Δημήτριου Βερναρδάκη, στο τέλος του καλοκαιριού του 1893, αποτέλεσαν την κορυφαία εκδήλωση του πρώιμου βεντετικού συστήματος στην Ελλάδα.

Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μια μερίδα της εγχώριας διανοήσης που παρακολουθούσε, μέσω των εφημερίδων και των περιοδικών, τις εξελίξεις που λάμβαναν χώρα στο ευρωπαϊκό θέατρο, συνειδητοποιούσε ότι το δραματολόγιο που προωθούσαν οι δυο πρωταγωνίστριες θεωρείτο πια ξεπερασμένο. Και ότι τη θέση του Σκριμπ και του Σαρντού είχαν πάρει συγγραφείς όπως ο Χένρικ Ίψεν, ο Γκέρχαρντ Χάουπτμαν και ο Αύγουστος Στρίντμπεργκ. Τα έργα αυτά δεν ανήκαν στο δραματολόγιο των μεγάλων βεντετών της εποχής ή στο ρεπερτόριο των εμπορικών θιάσων αλλά παριστάνονταν στις μικρές πειραματικές σκηνές που άρχισαν να ξεφυτρώνουν σ' όλη σχεδόν την Ευρώπη, τα Ελεύθερα Θέατρα.

Ένα χρόνο μετά τη θεατρική μονομαχία της *Φάυστας*, και ενώ ο πυρετός του Κωμειδουλλίου είχε αρχίσει να σημειώνει κάμψη, παρατηρήθηκε μια στροφή προς τα έργα σύγχρονου κοινωνικού προβληματισμού. Τον Οκτώβριο του 1894, στο θέατρο Κωμωδιών, ο θιάσος του Ευτύχιου Βονασέρα παρουσίασε τους *Βρικόλακες* του Χένρικ Ίψεν. Η επιτυχία της παράστασης τάραξε τα νερά της αθηναϊκής κριτικής και αποτέλεσε μια από τις ουσιαστικότερες προσπάθειες εξευρωπαϊσμού της εγχώριας σκηνης.<sup>29</sup> Υποκινητής του εγχειρήματος ήταν ένας από τους κύριους εκφραστές των σύγχρονων ευρωπαϊκών τάσεων στον τομέα της δραματουργίας και πρωτεργάτης του ελληνικού αστικού δράματος, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Προλογίζοντας την παράσταση, ο συγγραφέας υποστήριξε ότι το ελληνικό θέατρο όφειλε ν' αλλάξει προσανατολισμό, να στραφεί σε έργα σύγχρονου κοινωνικού προβληματισμού και να

---

δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων*. Πρακτικά Συμποσίου αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Παρατηρητής, Αθήνα 1984, σ. 234.

<sup>28</sup> «Δεν γίνεται όμως προσπάθεια να υποκαταστήσουν και τα πατροπαράδοτα ιστορικά δράματα ενός Δημήτριου Βερναρδάκη ή ενός Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, που κατείχαν στον ιστορικοκρατούμενο και εθνικιστικό ελληνικό 19<sup>ο</sup> αιώνα μια πολύ ξεχωριστή θέση και που μπορούσαν να επικαλεστούν επιπλέον ως άλλοθι της παρουσίας τους στη σκηνή το γεγονός ότι και η μεγάλη Σάρα στο Παρίσι δεν αρνούνταν κατά καιρούς να φορέσει τα μεγαλόπρεπα ιστορικά κοστούμια της αυτοκράτειρας Θεοδώρας του Σαρντού ή της Αδριανής Λεκουβρέρ των Σκριμπ και Λεγκουβέ» (Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το θεατρικό 1894 στο σταυροδρόμι του χτες με το αύριο», στο *Εν έτει... 1936, 1894, 1940*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2009, σ. 113-114). Για τις ιστορικές ηρωίδες που υποδύθηκε η Σάρα Μπερνάρ στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα (βλ. Marvin Carlson, *The French Stage in the Nineteenth Century*, The Scarecrow Press Inc, Metuchen, Νέα Υόρκη 1972, σ. 191-198).

<sup>29</sup> Για την πρώτη παράσταση των *Βρικόλακων* στην Ελλάδα βλ. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 22-29.

αποκαλύπτει στο ελληνικό κοινό ότι «υπάρχουν απολαύσεις ανώτερες από αυτές που παρέχει το σύνθητες κακομεταφρασμένον γαλλικόν και ιταλικόν δραματολόγιον».<sup>30</sup> Τον Αύγουστο του επόμενου χρόνου, ο Ξενόπουλος πραγματοποίησε την κάθοδό του στον ελληνικό θεατρικό στίβο. Ο θίασος του Νικόλαου Λεκατσά παρουσίασε μέσα σε τέσσερις μήνες δύο θεατρικά έργα του, τον *Ψυχοπατέρα* και τον *Τρίτο*.<sup>31</sup> Με την παράσταση των δύο έργων του Ξενόπουλου αλλά και την έκδοση των τεσσάρων θεατρικών έργων του Γιάννη Καμπύση<sup>32</sup> –μέσα στα επόμενα δύο χρόνια– το σύγχρονο ελληνικό δράμα έμπαινε σε νέα τροχιά. Η νέα σχολή της ελληνικής δραματικής λογοτεχνίας όμως αντιμετώπισε ψυχρή υποδοχή τόσο από τους ελληνικούς θιάσους όσο και από το αθηναϊκό κοινό. Οι παραστάσεις των δύο πρώτων έργων του Ξενόπουλου είχαν μέτρια απήχηση, ενώ τα περισσότερα από τα έργα του Καμπύση για αρκετό καιρό έμειναν αγνοημένα και αναξιοποίητα.<sup>33</sup>

Το γεγονός δεν είναι τόσο ακατανόητο αν λάβουμε υπόψη τις θεατρικές συνθήκες που επικρατούσαν προς το τέλος της δεκαετίας του 1890. Το ελληνικό θέατρο βασιζόταν ακόμα στους αυτοσχέδιους περιοδεύοντες θιάσους (συνεταιρικούς ή θιασαρχικούς) οι οποίοι για δεκαετίες ακολουθούσαν ένα συγκεκριμένο δρομολόγιο: παραστάσεις εντός και εκτός των ελληνικών συνόρων το χειμώνα και ολιγόμηνη επιστροφή στην αθηναϊκή τους βάση κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού.<sup>34</sup> Ο πλάνητας βίος τους, με ό,τι αυτό μπορεί να συνεπαγόταν καλλιτεχνικά, ήταν φυσικό να μην τους έδινε τη δυνατότητα για πειραματισμούς, πολύ περισσότερο την τόλμη να καταπιαστούν με το ανέβασμα του έργου ενός άγνωστου Έλληνα θεατρικού συγγραφέα. Από την άλλη, το νέο είδος δράματος (είτε εγχώριας παραγωγής, είτε ευρωπαϊκής εσοδείας) απαιτούσε ένα νέο τρόπο ανεβάσματος, που ερχόταν σε αντίθεση με τη μέχρι εκείνη τη στιγμή ισχύουσα σκηνική πρακτική. Τα τυποποιημένα

<sup>30</sup> «Οι Βρυκόλακες. Διάλεξις γενομένη εν τω θεάτρω των Κωμωδιών την εσπέραν της 29 Οκτωβρίου, υπό του κ. Γρηγορίου Ξενοπούλου», *Εστία*, 30, 31 Οκτ. και 1 Νοε. 1894. Μέρος του κειμένου υπάρχει και στο *Παράρτημα των πρακτικών του τόμου Εν έτει...*, ό.π., σ. 210 και εξής.

<sup>31</sup> Ο *Ψυχοπατέρας* παίχθηκε πρώτη φορά στις 11 Αυγούστου 1895 στο θέατρο Αθήναιον. Στις 3 Δεκεμβρίου του ίδιου χρόνου παραστάθηκε ο *Τρίτος* στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, Δημητριάδης, Σαϊζπηριστής, *άρα περιττός*, ό.π., σ. 220-224.

<sup>32</sup> Γιάννης Καμπύσης, *Το μυστικό του γάμου, Η φάρσα της ζωής*, Τυπογραφείον της Εστίας, Αθήνα 1896, του ίδιου, *Η Μις Άννα Κούζλεϋ, Οι Κούρδοι*, Τυπογραφείον της Εστίας, Αθήνα 1897.

<sup>33</sup> Το σημαντικότερο από τα έργα του Γιάννη Καμπύση, *Οι Κούρδοι*, παραστάθηκε για πρώτη φορά μόλις το Σεπτέμβριο του 1903 από το θίασο της Νέας Σκηνης. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, οι δημοσιογραφικοί αλλά και οι λογοτεχνικοί κύκλοι της εποχής διαμαρτύρονταν για την απουσία νέων ελληνικών έργων από τις αθηναϊκές θεατρικές σκηνές.

<sup>34</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από Νείλου μέχρι Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τμ. Α'1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 284-304.

σκηνικά, τα πολυφορεμένα, και πολλές φορές άσχετα προς το χρόνο της υπόθεσης κοστούμια και ιδίως η υπερβολή στις κινήσεις και στην απαγγελία δεν ταίριαζαν στο ύφος και τις σκηνικές απαιτήσεις των σύγχρονων έργων.

Η κρίση του Χρηστομάνου, στα μέσα του 1901, αν και κάπως υπερβολική και άδικη, καθώς μηδένιζε την προσφορά των παλαιότερων θιάσων (όπως θα δούμε στη συνέχεια, προκάλεσε σημαντικές αντιδράσεις), ανταποκρινόταν πλήρως στο αίτημα μιας μερίδας των διανοουμένων για τη γενικότερη αλλαγή του θεατρικού συστήματος.<sup>35</sup> Το ελληνικό θέατρο, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είχε ανάγκη την ίδρυση θιάσων, οι οποίοι έχοντας μόνιμη θεατρική βάση και στέρεη διοικητική και οικονομική οργάνωση θα μπορούσαν να ανεβάζουν αξιοπρεπείς παραστάσεις και να είναι ανοικτοί σε καλλιτεχνικούς και δραματολογικούς πειραματισμούς. Η σχεδόν ταυτόχρονη έναρξη των εργασιών του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής, αν και σχεδιάστηκαν και οικοδομήθηκαν με διαφορετικούς στόχους –το πρώτο προσπαθούσε να ανταποκριθεί στο αίτημα ίδρυσης εθνικού θεάτρου, ενώ το δεύτερο δημιουργήθηκε ως σωματείο καλλιτεχνικής πρωτοβουλίας με στόχο την αναγέννηση της σκηνικής τέχνης– υλοποιούσαν με τον καλύτερο τρόπο το αίτημα εξευρωπαϊσμού της ντόπιας σκηνής και συγχρονισμού της με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία.

---

<sup>35</sup> «Το θεατρικό σύστημα του 19<sup>ου</sup> αι. είχε ολοκληρώσει την ιστορική του αποστολή και εξαντλήσει τη δυναμική του. Ανάμεσα στην ήττα του 1897 και το κίνημα του 1909, η ανάγκη για αλλαγή στη λειτουργία του θεατρικού συστήματος ανταποκρίνεται στο γενικότερο αίτημα του αναπροσανατολισμού στην πνευματική και καλλιτεχνική ζωή του τόπου», Δημήτρης Σπάθης, «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η καθιέρωση της σκηνοθεσίας», *Ο Χρηστομάνος και η εποχή του*, ό.π. σ. 142.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Η Νέα Σκηνή και το νεοελληνικό θέατρο στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα

#### I. Η ίδρυση της Νέας Σκηνής

(α). Η «ιεροπραξία» της 27<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1901

Το πότε και το πώς ο Χρηστομάνος συνέλαβε την ιδέα της ίδρυσης μιας θεατρικής πειραματικής σκηνής, είναι δύσκολο να εξακριβωθεί. Ο Παύλος Νιρβάνας, αν και θυμάται την ημέρα που ο Χρηστομάνος ανακοίνωσε στον ίδιο και τον Δημήτριο Καμπούρογλου τα θεατρικά του σχέδια όπως και την πρόθεσή του να «προσκαλέσει άλλους πέντε ανθρώπους για τα επίσημα εγκαίνια», δεν αναφέρεται στους λόγους που ώθησαν τον Χρηστομάνο στη λήψη αυτής της απόφασης.<sup>36</sup>

Ο Κωστής Παλαμάς, ο Δημήτριος Κακλαμάνος, ο Γεώργιος Στρατήγης, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο Λάμπρος Πορφύρας και ο Γιάννης Βλαχογιάννης ήταν οι υπόλοιποι έξι που προσκλήθηκαν στην εκφώνηση της ιδρυτικής διακήρυξης του νέου θεάτρου, στις 27 Φεβρουαρίου του 1901. Η εμπλοκή του Χρηστομάνου στην επιλογή και την πρόσκληση των προσώπων δεν πρέπει να ήταν άμεση. Με εξαίρεση τον Καμπούρογλου, με τον οποίο, όπως αναφέρθηκε, συνδεόταν φιλικά από τα νεανικά του χρόνια ή τον Παύλο Νιρβάνα και τον Λάμπρο Πορφύρα, που είχε γνωρίσει τους πρώτους μήνες της εγκατάστασής του στην Ελλάδα, ο νεοφερμένος λογοτέχνης τους περισσότερους από τους προσκεκλημένους του «εκείνη την ημέρα τους πρωτόβλεπε».<sup>37</sup> Το πιθανότερο, λοιπόν, είναι ο Νιρβάνας και ο Καμπούρογλου να

---

<sup>36</sup> Το περιστατικό περιέγραφε ο Παύλος Νιρβάνας στη διάλεξή που έδωσε στον φιλολογικό σύλλογο Παρνασσού, λίγο μετά το θάνατο του Χρηστομάνου, τον Νοέμβριο του 1911 (Απόσπασμα της διάλεξης δημοσιεύτηκε στα *Παναθήναια*, ΙΒ', τχ. 269-270 (15-31 Δεκ. 1911), σ. 150-151. Ολόκληρο το κείμενο της διάλεξης δημοσιεύτηκε δύο μήνες αργότερα στο Αλεξανδρινό περιοδικό *Νέα Ζωή*, Παύλος Νιρβάνας, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Ζωή*, Αλεξάνδρειας, Γ', τμ. 7, τχ. 3 (Ιαν. 1912), σ. 141· επίσης στο Παύλος Νιρβάνας, «Φιλολογικά απομνημονεύματα. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Άπαντα*, τμ. Γ', ανεστήλωσε και έκρινε Γιώργος Βαλέτας, εκδότης Χρ. Γιοβάνης, Αθήνα 1968, σ. 385. [Στην εργασία χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του 1912]).

<sup>37</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τμ. ΙΑ', Μπίρης, Αθήνα 1971, σ. 211.

είχαν αναλάβει το διαμεσολαβητικό ρόλο.<sup>38</sup> Ανεξάρτητα από το ποιος ήταν ο καθ' ύλην υπεύθυνος για την επιλογή των συμμετεχόντων η σύνθεση του πρώτου πυρήνα της Νέας Σκηνής ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα. Σε αντίθεση με το Βασιλικό Θέατρο, που γεννήθηκε μέσα σ' έναν κλοιό συντηρητικών λογίων, τον πρώτο πυρήνα του ιδιωτικού θιάσου αποτελούσαν συγγραφείς που εκείνη τη στιγμή εκπροσωπούσαν τις πιο ανανεωτικές τάσεις προωθώντας ευρωπαϊκά πρωτοποριακά κινήματα, όπως ο Συμβολισμός και ο Νεορομαντισμός.<sup>39</sup> Παράλληλα, η παρουσία του Παλαμά, η αξία του οποίου θεωρείτο από τότε αδιαμφισβήτητη στους παραπάνω κύκλους, έδινε το απαιτούμενο κύρος στη σύνθεση της ομάδας. Όσο για την απόφαση των συγγραφέων να συμμετέχουν στην ίδρυση ενός νέου θιάσου, θα πρέπει να συνδεθεί με την επιθυμία τους να συμβάλουν έμπρακτα στον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού θεάτρου. Επιπλέον, ο εμπνευστής του μεγάλου σχεδίου δεν τους ήταν άγνωστος. Κοινωνικά προερχόταν από μια από τις παλαιότερες αθηναϊκές μεγαλοαστικές οικογένειες, ενώ η λογοτεχνική του φήμη είχε προπορευτεί της άφιξής του.<sup>40</sup> Οι ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές εμπειρίες του Χρηστομάνου αλλά και οι κοινές συμβολιστικές και αισθητιστικές τους καταβολές προοιωνίζαν, θεωρητικά τουλάχιστον, το ευοίωνο μέλλον του θεατρικού εγχειρήματος.

---

<sup>38</sup> Ο Ξενόπουλος θυμάται ότι μέσω του Καμπούρογλου πληροφορήθηκε ότι ο Χρηστομάνος μελετούσε την ίδρυση ενός θεάτρου, «με σκοπό ν' ανακαινίσει και να προάγει τη θεατρική τέχνη στην Ελλάδα» (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η αυτοβιογραφία μου. Η 'Νέα Σκηνή'», *Άπαντα*, τμ. Α', Μπίρης, Αθήνα 1971, σ. 323). Ο Νιρβάνας, όντας ένας από τους τακτικούς θαμώνες του φιλολογικού σαλονιού του Παλαμά, πιθανόν να έκανε γνωστές τις προθέσεις του Χρηστομάνου στους υπόλοιπους συνδαιτυμόνες, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλεγόταν και οι Βλαχογιάννης και Πορφύρας. Για τα φιλολογικά σαλόνια της εποχής (βλ. Γιάννης Παπακώστας, *Φιλολογικά σαλόνια και καφεενία της Αθήνας*, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2003, σ. 79-104).

<sup>39</sup> Για τις επιτροπές των λογίων του Βασιλικού Θεάτρου (βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στο 'Βασιλικό Θέατρο'», *Θέατρο*, Α', τχ. 3 (15 Μαΐου 1962), σ. 23-34). Για τον λεγόμενο «κύκλο του Παλαμά» και τις πρωτοποριακές τάσεις που αυτοί εκπροσωπούσαν (βλ. Ευγένιος Μαθιόπουλος, *Η τέχνη περοφυεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005, σ. 34-39).

<sup>40</sup> Ως γνωστόν, ήταν γιος του καθηγητή της Χημείας Αναστάσιου Χρηστομάνου και της Athena Lindenmayer, κόρης του γιατρού του Όθωνα, η οποία είχε συμμετάσχει σε παραστάσεις της κοσμικής ερασιτεχνίας των Ανακτόρων. Πληροφορίες για την οικογένεια Χρηστομάνου (βλ. Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή...ό.π.*, σ. 12-14, Μυρτώ Γεωργίου Νίλσεν, *Ο θείος Κώστας. Η ζωή και το έργο του Κ. Χρηστομάνου*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ. 3-27). Οι φιλολογικοί κύκλοι της εποχής γνώριζαν ότι ο Χρηστομάνος είχε διατελέσει δάσκαλος της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ αλλά και ότι είχε γράψει και βιβλίο με θέμα την ίδια. Ήταν επίσης γνωστό ότι *Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* είχε εκδοθεί στα γαλλικά από τον οίκο *Mercure de France* με πρόλογο του Μωρίς Μπαρρές, («Ανάλεκτα. Ο θάνατος της Αυτοκράτειρας», *Εθνική Αγωγή*, Α', τχ. 15 (15 Σεπ. 1898), σ. 236-237, «Γαλλική Φιλολογία», *Το περιοδικόν μας*, Α', τχ. 5 (1 Μαΐου 1900), σ. 175). Στις αρχές Ιανουαρίου του 1901, ο Δημήτριος Κακλαμάνος από τις στήλες των *Παναθηναίων* είχε δημοσιεύσει ευμενέστατη κριτική για το *Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* (Δημήτριος Κακλαμάνος, «Η Αυτοκράτειρα Ελισάβετ», *Παναθηναία*, Α', τχ. 7 (15 Ιαν. 1901), σ. 245-251).

Αν οι προσκεκλημένοι δεν είχαν επιλεγεί αποκλειστικά από τον ίδιο τον Χρηστομάνο, μάλλον δεν ίσχυσε το ίδιο και για την επιλογή του τόπου, στον οποίο τελέστηκε η «ιεροπραξία» της 27<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου. Το αρχαίο θέατρο του Διονύσου θεωρήθηκε ως ο ιδανικός τόπος για να μιλήσει ο Χρηστομάνος για το θεατρικό του σχέδιο. Ήταν σαν να ήθελε να συνδέσει στη συνείδηση των συμμετεχόντων το νέο θίασο με τα πνευματικά επιτεύγματα των αρχαίων προγόνων τους. Η συνέχεια της ελληνικής φυλής μέσα στο χρόνο ήταν ένα από τα κεντρικά θέματα των λίγων θεωρητικών του κειμένων.

Μέσω μιας ποιητικής, κομψής καθαρεύουσας εξέφρασε την επιθυμία του για την ίδρυση μιας ποιητικής σκηνης, όπου οι αρχές της «Καλλονής» και της «Αληθείας» θα κατείχαν την πρώτη θέση. Μέσα σ' αυτό το θεατρικό ναό θα πραγματοποιείτο η αναγέννηση «της δραματικής ποιήσεως και της σκηνικής τέχνης εν Ελλάδι».<sup>41</sup> Ο Χρηστομάνος, τέλος, υποσχόταν την προώθηση της εγχώριας δραματικής παραγωγής αλλά και δήλωνε πρόθυμος να συμπορευτεί με τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις. Ο λόγος του ολοκληρώθηκε με μια σειρά παροτρύνσεων-ευχών προς τους προσκεκλημένους του προκειμένου να επιτευχθούν όσο το δυνατόν γρηγορότερα οι στόχοι:

Σεις οι επίλεκτοι μεταξύ των Ελλήνων δημιουργών θα ποθήσετε και θα συντελέσετε την παραγωγή έργων υπερόχου ποιητικής συλλήψεως. Θα επιδιώξωμεν από κοινού όλοι την μόρφωσιν προσώπων ικανών να διερμηνεύσωσιν τα τοιαύτα έργα [...] θα υψώσωμεν δια δημοσιευμάτων και διαλέξεων το πολύ πλήθος [...] θα αποβλέψωμεν τέλος προς την πρότυπον επί σκηνης αναβίβασιν των έργων του παρ' ημών μέλλοντος. [...] Αλλά θα παραδεχθώμεν και έργα ξένων ποιητών, τα οποία θα είνε υφασμένα με καλλονήν και ως εκ τούτου θα είνε ελληνικά.<sup>42</sup>

Οι υποσχέσεις και οι αρχικές του δεσμεύσεις βρήκαν σύμφωνους όσους παραβρέθηκαν στο αρχαίο θέατρο. Μέσα σε κλίμα ενθουσιασμού και καλλιτεχνικής

---

<sup>41</sup> Η γραπτή μορφή του εισηγητικού κειμένου του Χρηστομάνου περιλαμβάνεται στο φυλλάδιο που εξέδωσε η Νέα Σκηνή τον Μάρτιο του 1901: *Εισήγησις του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου προς τους εν τω θεάτρω του Διονύσου συνελθόντας ιδρυτάς της Νέας Σκηνης*. Στο φυλλάδιο περιλαμβάνονται επίσης τα άρθρα του Θεμελιώδους Οργανισμού, τα ονόματα των μελών της εφορευτικής επιτροπής, όπως επίσης και το έμβλημα του θιάσου. Το φυλλάδιο σώζεται στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου μαζί με τα προγράμματα των παραστάσεων του θιάσου (Αρχείο Θεατρικού Μουσείου, στο εξής Θ. Μ). Το κείμενο της *Εισηγήσεως* δημοσιεύτηκε κατά καιρούς σε διάφορα έντυπα (βλ. ενδεικτικά, *Εθνική Αγωγή*, Δ', τχ. 6, (15 Μαρ. 1901), σ. 94-96, *Ο Καλλιτέχνης*, Β', τχ. 21 (Δεκ. 1911), σ. 315-318, *Δελτίον Θεάτρου*, τχ. 2-5 (15 Νοε. 1950-15 Ιαν. 1951), με σχόλια του Γιάννη Σιδέρη, *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', τμ. 8, τχ. 83 (15 Ιουλ. 1951), σ. 89-91, *Νέα Εστία*, τμ. 70, τχ. 826 (1 Δεκ. 1961), σ. 1625-1627 κ.ά. Το κείμενο της *Εισηγήσεως*, δημοσιεύεται και στη μονογραφία της Μαυρίκου, (ό.π., σ. 48-50).

<sup>42</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...*, ό.π.

ευφορίας η συγκέντρωση ολοκληρώθηκε με την υπογραφή του Πρακτικού καλλιγραφημένου «από πριν σ' ένα κομψό λεύκωμα» που είχε φέρει μαζί του ο Χρηστομάνος:<sup>43</sup>

Εν τω θεάτρῳ του Διονύσου [...] συνελθόντες και ακούσαντες τον Κωνσταντίνον Χρηστομάνον ερμηνεύσαντα τον πόθον αναγεννήσεως της Ελληνικής σκηνης επικροτούμεν εις την ιδέαν της συστάσεως σωματείου ενσαρκώνοντος το κοινόν αυτό όνειρον και κηρύσσομεν ιδρυθείσαν την Νέαν Σκηνήν.<sup>44</sup>

(β). *Η συγκρότηση και η οργάνωση του θεάτρου.*

*Πρώτη πρόσκρουση στο θεατρικό κατεστημένο της εποχής*

Γρήγορα διαδόθηκε η είδηση της ίδρυσης του νέου θεάτρου και ακόμα πιο γρήγορα άρχισε η συζήτηση για το αν ο νεοσύστατος θίασος ήταν το ελληνικό αντίστοιχο των Ελευθέρων Θεάτρων. Ο Χρηστομάνος δεν πήρε μέρος στους διαξιφισμούς που λάμβαναν χώρα σε περιοδικό και ημερήσιο Τύπο, αφήνοντας να περάσει ένας ολόκληρος χρόνος πριν συνδέσει και ο ίδιος το δημιούργημά του με τα ευρωπαϊκά αντίστοιχα. Τους μήνες που ακολούθησαν την *Εισήγηση* αφοσιώθηκε αποκλειστικά στην επίλυση πρακτικών και διαδικαστικών θεμάτων, προκειμένου ο θίασος να ξεκινήσει όσο το δυνατόν γρηγορότερα τις παραστάσεις του.

Η ανανεωτική ορμή που διέπνεε το εισηγητικό κείμενο επεκτάθηκε και σε ζητήματα διοικητικής και οικονομικής οργάνωσης. Λίγες βδομάδες μετά τη συγκέντρωση στο διονυσιακό θέατρο, η Νέα Σκηνή εξήγγειλε ότι ίδρυε σωματείο «αποβλέπον εις την αναγέννησιν της δραματικής ποιήσεως και σκηνικής τέχνης εν

---

<sup>43</sup> Ξενόπουλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 214. Ο Ξενόπουλος, πολλά χρόνια αργότερα, θυμόταν τον ενθουσιασμό που είχε προκαλέσει στους παραβρισκόμενους η ανάγνωση της Εισήγησης του Χρηστομάνου: «Παραδεχθήκαμε όλοι το πρόγραμμά του, που ήταν, στις γενικές του γραμμές, όπως το θέλαμε και μεις: να γράψουμε έργα, να μορφώσουμε νέους ηθοποιούς, ικανούς να τα παίζουν και, για να μην επιβάλουμε απ' την αρχή τον εαυτό μας, να παίξουμε και ξένα έργα, ωραία άρα ελληνικά» (ό.π., σ. 214). Ανάλογα ήταν και τα συναισθήματα του Νιρβάνα: «Και με υπέροχα λόγια ζωγραφίζει το αρχαίο δράμα και ονειρεύεται την αναγέννηση του νέου θεάτρου» (Νιρβάνας, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Ζωή* Αλεξάνδρειας (1912), ό.π., σ. 142).

<sup>44</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις*, ό.π.. Εμπνευστής του ονόματος του θιάσου, σύμφωνα με τον Ξενόπουλο, ήταν ο Δημήτριος Καμπούρογλου (Ξενόπουλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», ό.π., σ. 211).

Ελλάδι κατά το ήδη απανταχού αναπτερούμενον καλλιτεχνικόν πνεύμα». <sup>45</sup> Τη γενική ευθύνη για την εύρυθμη λειτουργία του σωματείου θα είχε η Εφορεία «τριμελής κατά το παρόν, εκλεχθησομένη ομοφώνως μεταξύ των Ιδρυτών, δυναμένη δε να συμπληρώση αυτή εαυτήν, κατά τας ανάγκας του σωματείου». <sup>46</sup> Στις 5 Μαρτίου του 1901 έγινε η εκλογή των μελών της τριμελούς Εφορευτικής επιτροπής. Μέλη της ήταν οι Χρηστομάνος, Δημ. Κακλαμάνος και Κ. Παλαμάς. Γραμματέας οριζόταν ο Γρηγ. Ξενόπουλος. Δύο μέρες αργότερα η Εφορεία έγινε τετραμελής με την εκλογή και του Κωνσταντίνου Μάνου. <sup>47</sup> Στις 25 Ιουνίου του 1901, στο Ζάππειο, πραγματοποιήθηκε η Πρώτη Γενική Συνέλευση των Εταίρων της Νέας Σκηνης. <sup>48</sup> Στη συνέλευση εξαγγέλθηκε η ίδρυση των καλλιτεχνικών τμημάτων της Νέας Σκηνης (Δραματουργίας, Σκηνοθεσίας, Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας, Δραματικής Σχολής, Φυτωρίου), τα οποία θα λειτουργούσαν συμπληρωματικά προς το κύριο έργο της. Επίσης, ανακοινώθηκε η ίδρυση Ετερόρρυθμης μετοχικής εταιρείας και η ενοικίαση της Αίθουσας των Φιλοτέχνων στην οδό Οφθαλμιατρείου, η οποία, θα χρησίμευε ως αίθουσα παραστάσεων αλλά και ως χώρος απογευματινών διαλέξεων και καλλιτεχνικών εσπερίδων. <sup>49</sup> Τέλος, διαβάστηκαν τα εξήντα άρθρα του Καταστατικού, με τα οποία ορίζονταν «τα της ολικής λειτουργίας της εταιρείας» και ρυθμίζονταν «αι σχέσεις, τα καθήκοντα, αι υποχρεώσεις εν γένει εφόρων, εταίρων, μετόχων και ηθοποιών της Νέας Σκηνης». <sup>50</sup>

Κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού ο Χρηστομάνος, έχοντας αρωγό του τον Νικόλαο Λάσκαρη, άρχισε τις συζητήσεις με τους υποψήφιους ηθοποιούς. Στις 22 Ιουλίου του 1901, υπογράφηκαν τα πρώτα συμβόλαια των ηθοποιών της Νέας

<sup>45</sup> Άρθρο Α΄ του Θεμελιώδους Οργανισμού, βλ. *Εισήγησις*, ό.π.. Τα άρθρα του Οργανισμού δημοσιεύτηκαν και στην εφημερίδα *Το Άστυ* («Από χθες έως σήμερα», *Το Άστυ*, 8 Απρ. 1901). Κάποια από τα άρθρα υπάρχουν στο βιβλίο της Μαυρίκου (ό.π., σ. 50-51).

<sup>46</sup> Άρθρο Στ΄ του Θεμελιώδους Οργανισμού, βλ. *Εισήγησις*, ό.π.

<sup>47</sup> Βλ. «Θεμελιώδη Οργανισμό», *Εισήγησις*, ό.π.

<sup>48</sup> «Αξιότιμε Εταίρε, Παρακαλείσθε εις την πρώτην Γενικήν Συνέλευσιν των Εταίρων της Νέας Σκηνης, ήτις θέλει συγκροτηθή την 25<sup>ην</sup> τρ. μ. ημέραν Δευτέραν και ώραν 5<sup>1/2</sup> μ. μ., εν τω Ζαπείω μεγάρω προς τον σκοπόν της οργανώσεως του Σωματείου εις ετερόρρυθμον δια μετοχών Εταιρείαν. Εν Αθήναις, τη 20<sup>η</sup> Ιουνίου 1901. Οι Έφοροι, Αρ. Προβελλέγιος, Κωστής Παλαμάς, Κ. Χρηστομάνος. Ο Γραμματεύς Γρ. Ξενόπουλος», Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Γ΄]: [Επιστολές της Εφορείας προς τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη]. Η ίδια πρόσκληση στάλθηκε και στον Γιάννη Βλαχογιάννη (Αρχείο Γιάννη Βλαχογιάννη, Γενικά Αρχεία Κράτους, στο εξής Γ.Α.Κ.). Και οι εφημερίδες ανήγγειλαν την Πρώτη Συνέλευση των εταίρων («Αθήναι - Πειραιεύς. Η Νέα Σκηνή», *Ακρόπολις*, 15, 23 και 24 Ιουν. 1901, «Η Νέα Σκηνή», *Εστία*, 15, 23 Ιουν. 1901).

<sup>49</sup> «Η Νέα Σκηνή. Η χθεσινή συνέλευσις. Η αθηναϊκή Μποδινιέρ», *Το Άστυ*, 26 Ιουν. 1901, «Πρωτεύουσα. Η ‘Νέα Σκηνή’», *Ακρόπολις*, 26 Ιουν. 1901, «Η ‘Νέα Σκηνή’. Τι απεφασίσθη χθες εις το Ζάππειον. Το θέατρόν της», *Εστία*, 26 Ιουν. 1901.

<sup>50</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, *Εστία*, 26 Ιουν. 1901. Δε γνωρίζουμε τίποτα για το περιεχόμενο των άρθρων του Καταστατικού. Τα δημοσιεύματα αναφέρονται μόνο στον αριθμό των άρθρων και τον συντάκτη τους· κάποιον δικηγόρο με το επώνυμο Ευκλείδης.

Σκηνής στο παλαιό θέατρο της πλατείας της Ομόνοιας.<sup>51</sup> Τον πρώτο πυρήνα του θιάσου αποτελούσαν μαθητές της πρόσφατα ναυαγισμένης Βασιλικής Δραματικής Σχολής, όπως επίσης και ερασιτέχνες που είχαν διακριθεί σε κοσμικές καλλιτεχνικές εσπερίδες αλλά και μέλη του ερασιτεχνικού θιάσου του Γεώργιου Μιστριώτη.<sup>52</sup> Η απόφαση ο θιάσος της Νέας Σκηνής να στελεχωθεί, σχεδόν αποκλειστικά, από πρώην μαθητές της Βασιλικής Δραματικής Σχολής δημιούργησε προστριβές και εντάσεις, καθώς από ορισμένους ερμηνεύτηκε ως κίνηση αντιπολιτευτική του ιδιωτικού προς τον επίσης νεοϊδρυθέντα αυλικό θιάσο. Οι διαβεβαιώσεις των συνεργατών της Νέας Σκηνής, όπως και του ίδιου του Χρηστομάνου, ότι ο θιάσος ιδρύθηκε ως συμπληρωματική δύναμη στην προσπάθεια του βασιλικού ιδρύματος για την αναγέννηση της σκηνικής τέχνης στην Ελλάδα δεν εισακούστηκαν και οι συζητήσεις συνεχίστηκαν επί μακρόν.<sup>53</sup> Το αλαζονικό, όπως χαρακτηρίστηκε από πολλούς, ύφος του άρθρου του Χρηστομάνου σε συνδυασμό με την αναφορά του, ότι το ελληνικό θέατρο βρίσκεται «εις κάκιστα χάλια», κέντρισε ακόμα περισσότερο τα πνεύματα.<sup>54</sup>

Παρά τις διαφωνίες και τις συγκρούσεις οι «μύστες», όπως άρχισαν οι δημοσιογράφοι να αποκαλούν τους ηθοποιούς της Νέας Σκηνής, έκαναν μια πρώτη ανεπίσημη εμφάνιση στις 15 Αυγούστου του 1901 στα γραφεία της εφημερίδας *Ακρόπολις*. Η καλλιτεχνική εσπερίδα, κατά την οποία παρουσιάστηκαν ποιήματα, μονόλογοι και αποσπάσματα έργων, είχε τον χαρακτήρα ανοικτής πρόβας, με στόχο μια πρώτη γνωριμία του κοινού με τον θιάσο.<sup>55</sup> Αμέσως μετά η προσοχή του Χρηστομάνου, εστιάστηκε στην προετοιμασία της πρώτης δημόσιας εμφάνισης του θιάσου.

<sup>51</sup> Η πράξη θεωρήθηκε συμβολική: «Η γηραιά σκηνή της Ομονοίας υπεβίβαζε με τας σκοληκοβρώτους σανίδας της το νεογνόν και με την σαπισμένην στέγην της το εστέγασε. Η εικόν προχθές το απόγευμα των νεαρών καλλιτεχνών, οίτινες έθετον τας βάσεις της νέας εργασίας υπό την σκέπην της γηραιάς σκηνής, ήτο πλήρης δυνάμεως και συμβολισμού. Οι νεαροί καλλιτέχνη εκλέξαντες ως μαιευτήριον του νέου έργου των την σκηνήν της Ομονοίας δεν έπραξαν τι άλλο ή ν' αποδώσουν του Καίσαρος τω Καίσαρι», «Ο κόσμος», *Εστία*, 25 Ιουλ. 1901.

<sup>52</sup> Η Κυβέλη Αδριανού, ο Μήτσος Μυράτ (τότε ακόμα Δημήτριος Μουράτης), ο Πάνος Καλογερίκος, η Θεώνη Δρακοπούλου, η Ελένη Πασαγιάννη, ο Δήμος Βρατσάνος, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Νικόλαος Παπαγεωργίου, ο Άγγελος Χρυσομάλλης, ήταν κάποιοι από τους πρώτους ηθοποιούς της Νέας Σκηνής. Για το ποιοι υπέγραψαν τον Ιούλιο του 1901, βλ. «Η 'Νέα Σκηνή'. Ο καταρτισμός του θιάσου», *Εμπρός*, 23 Ιουλ. 1901, «Η 'Νέα Σκηνή'. Ο καταρτισμός του θιάσου», *Εστία*, 24 Ιουλ. 1901, «Πρωτεύουσα. Καλλιτεχνική κίνησις», *Ακρόπολις*, 26 Ιουλ. 1901.

<sup>53</sup> Βλ. τη συνέντευξη του Ν. Λάσκαρη, «Η απολογία της Νέας Σκηνής. Δεν είναι κοκκινόσκουφοι», *Εστία*, 2 Ιουλ. 1901 και το άρθρο του Χρηστομάνου, «Το Χάος», *Το Άστυ*, 3 Ιουλ. 1901.

<sup>54</sup> Για τις αντιδράσεις στο άρθρο του Χρηστομάνου, βλ. ενδεικτικά [Ανυπόγραφο], «Η νεκρά εποχή», *Εστία*, 4 Ιουλ. 1901, Δ. Οικ. Κ.[αλαποθάκης], «Εις το Χάος», *Εμπρός*, 4 Ιουλ. 1901, «Το σημερινόν θέατρον», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 7-9 (8, 15, 22 Ιουλ. 1901) [υπογρ. Κλέων Κουτσαβάκης].

<sup>55</sup> «Αθήναι - Πειραιεύς. Η Νέα Σκηνή», *Ακρόπολις*, 16 Αυγ. 1901.

(γ). Οι πρώτες παραστάσεις. Αλλαγή των αρχικών καλλιτεχνικών σχεδίων

Η απόφαση να συμμετάσχει η Νέα Σκηνή στις εορταστικές εκδηλώσεις που έγιναν επ' ευκαιρία της επίσκεψης στην Ελλάδα μιας ομάδας Ρουμάνων φοιτητών, τον Σεπτέμβριο του 1901, ήταν μια πρώτης τάξης ευκαιρία να γίνει ευρύτερα γνωστή. Στις 5 Σεπτεμβρίου, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, παρουσιάστηκαν η σκηνή του μπαλκονιού από τον *Ρωμαίο και Ιουλιέττα* του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, η σκηνή της τρελής από το *Όνειρο εαρινής πρωίας* του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο και η μονόπρακτη ρουμανική κωμωδία του Βασίλη Αλεξανδρή, *Η ευγενής επαίτης* (ή *Η τρυφερά χήρα*).<sup>56</sup> Τα σχόλια για την πρώτη εμφάνιση του θιάσου ήταν στο μεγαλύτερο μέρος τους θετικά, καθώς όλοι συμφωνούσαν ότι τις παραστάσεις χαρακτήριζε η τάση «προς την καλλιτεχνίαν και την λεπτότητα. [...] Δεν υπήρχε τίποτε το εξαιρετικόν αλλ' υπήρχε καλαισθησία», έγραφε δημοσιογράφος την επόμενη μέρα.<sup>57</sup>

Λίγες εβδομάδες μετά τα γεγονότα των Ευαγγελικών η Νέα Σκηνή άνοιξε επίσημα την αυλαία της. Στις 22 Νοεμβρίου του 1901, στο θέατρο Βαριετέ παρουσιάστηκε η *Άλκηστη* του Ευριπίδη.<sup>58</sup> Η εναρκτήρια παράσταση του θιάσου θα

---

<sup>56</sup> Βλ. το θεατρικό πρόγραμμα της Νέας Σκηνής από την παράσταση που δόθηκε προς τιμήν των Ρουμάνων φοιτητών (5 Σεπ. 1901) Θ.Μ. «Αθήνα - Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 5 Σεπ. 1901, «Άλλα Ρουμανικά. Η παράσταση της Νέας Σκηνής», *Εμπρός*, 5 Σεπ. 1901, «Η χθεσινή παράσταση», *Καιροί*, 6 Σεπ. 1901. Εκτός από την παράστασή της 5<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου δόθηκαν άλλες δύο παραστάσεις για το ελληνικό κοινό (6 και 8 Σεπ. 1901). Την τελευταία ημέρα των παραστάσεων προστέθηκε και το έργο του Δημήτριου Κορομηλά, *Ο θάνατος του Περικλέους* («Μικρά νέα», *Σκριπ*, 8 Σεπ. 1901, «Αθήνα - Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 8, 9 Σεπ. 1901). Αρχικά, είχε προγραμματιστεί το *Όνειρον εαρινής πρωίας*, μια ρουμανική κωμωδία και η τρίτη πράξη από τη *Φαύστα* του Δημήτριου Βερναρδάκη, στην οποία θα πρωταγωνιστούσε η Μαρίκα Κοτοπούλη (Φαύστα), μαζί με τον Μήτσο Μυράτ (Κρίσπος) και τον Πέτρο Λέοντα (Μέγας Κωνσταντίνος) («Η κάθοδος των Ρουμάνων φοιτητών εις τας Αθήνας», *Ακρόπολις*, 21, 23 Αυγ. 1901, «Η κάθοδος των Ρουμάνων φοιτητών», *Εστία*, 21 Αυγ. 1901, κ.ά). Τελευταία στιγμή ο Δημήτριος Βερναρδάκης απαγόρευσε την παράσταση του έργου, με τη δικαιολογία ότι δεν ήθελε να παίζονται τα έργα του αποσπασματικά («Η κάθοδος των Ρουμάνων», *Ακρόπολις*, 28 Αυγ. 1901, «Νέα Σκηνή», *Εστία*, 28 Αυγ. 1901). Ο Μυράτ στην αυτοβιογραφία του το μόνο που αναφέρει ήταν ότι κατά τη διάρκεια των δοκιμών ο Δημήτριος Κοτοπούλης «απέσυρε την κόρη του», χωρίς να αναφέρεται στους λόγους της απόφασής του (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 192). Η ίδια η Μαρίκα Κοτοπούλη χρόνια αργότερα θυμόταν ότι αποχώρησε από τον θίασο γιατί δεν ήθελε «με κανέναν τρόπο παίξω Βερναρδάκη και, αφού γύρισα πίσω τον ρόλο, έφυγα, για να πάω στο Βασιλικό». Βλ. «Η Μαρίκα Κοτοπούλη: τα ωραιότερα επεισόδια της ζωής της», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 39 (1929), σ. 82, πρβλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης» στα Πρακτικά Συμποσίου *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα 1996, σ. 70. [Για τους πρωτότυπους τίτλους όλων των έργων που ανέβασε η Νέα Σκηνή, βλ. Ημερολόγιο Παραστάσεων, Παράρτημα Α΄].

<sup>57</sup> «Σημειώσεις Αθηναίου», *Το Άστυ*, 6 Σεπ. 1901 [υπογρ. -λ.].

<sup>58</sup> Στις αρχές Οκτωβρίου οι πρόβες του θιάσου διακόπηκαν για δέκα μέρες, γιατί ο Χρηστομάνος αρρώστησε. Το γεγονός πυροδότησε φήμες περί επικείμενης διάλυσης του θιάσου. «Τα νέα της Ν. Σκηνής είνε πολύ λυπηρά. Από της ασθeneίας του κ. Χρηστομάνου ο θίασος διελύθη σχεδόν. Οι μύσται δε έλαβον την προς τους ξένους θιάσους άγουσαν. Αφού εν τω μεταξύ εμάλλωσαν μεταξύ των» (Το λαγωνικό [Δήμος Βρατσάνος], «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 7 Οκτ.

μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το καλλιτεχνικό αλλά και κοσμικό γεγονός της περιόδου, αν δύο μέρες αργότερα το Βασιλικό Θέατρο δεν άνοιγε και αυτό τις πόρτες του.<sup>59</sup> Οι δημοσιογραφικοί προβολείς, όπως ήταν επόμενο, στράφηκαν στα μεγαλοπρεπή εγκαίνια που έγιναν παρουσία της βασιλικής οικογένειας.<sup>60</sup> Η Νέα Σκηνή δεν έδωσε παράσταση την ημέρα των εγκαινίων, όπως δεν έδωσε παραστάσεις και καθ' όλη τη διάρκεια της επόμενης εβδομάδας, εξαιτίας των έκτακτων εμφανίσεων της Γαβριέλλας Ρεζάν στη σκηνή του Βασιλικού.<sup>61</sup> Ο Χρηστομάνος, ενδεχομένως, συναισθανόταν ότι το κοινό θα προτιμούσε την αυθεντική ευρωπαϊκή αίγλη των παραστάσεων της Γαλλίδας ηθοποιού.

Μόλις στις αρχές Δεκεμβρίου ο θίασος εμφανίστηκε ξανά μπροστά στο αθηναϊκό κοινό. Μετά την *Άλκηστη* σειρά είχε ένα έργο του νεότερου ευρωπαϊκού δραματολογίου, η *Αγριόπαπια*: η υπόσχεση του Χρηστομάνου ότι η παράδοση και το «ήδη απανταχού αναπτερούμενον καλλιτεχνικόν πνεύμα» θα συνυπήρχαν στο δραματολόγιο του θιάσου, είχε αρχίσει να εκπληρώνεται.<sup>62</sup> Το δράμα του βόρειου συγγραφέα το διαδέχθηκε το έργο του Λέοντα Τολστόι *Το κράτος του ζόφου*, και λίγες μέρες αργότερα ανέβηκε ένα ακόμα ιψενικό δράμα, *Ο εχθρός του λαού*.

Παρά τα θετικά σχόλια που απέσπασαν οι επιλογές της Νέας Σκηνης από μια μεγάλη μερίδα του Τύπου, το κοινό αποδείχτηκε ιδιαίτερα απρόθυμο να ακολουθήσει τον θίασο στους δραματολογικούς του πειραματισμούς. Ο Χρηστομάνος

---

1901). Την επόμενη κιόλας μέρα, από τις στήλες της εφημερίδας *Ακρόπολις*, η είδηση διαψευδόταν: «Είνε ανακριβέστατα τα διαδοθέντα [...] και τα γραφέντα μάλιστα, περί διαλύσεως της 'Νέας Σκηνης'. Ως είχομεν γράψει, λαβήν εις τας κακοβούλους ταύτα διαδόσεις έδωκεν η επί τινάς ημέρας, ένεκα της ασθένειας του κ. Χρηστομάνου, χαλάρωσις των δοκιμών. Ευνόητον δε τούτο. Ήδη τα πράγματα επανέρχονται εις τον κανονικόν δρόμον των. Είμεθα μάλιστα εις θέσιν να γνωρίζωμεν ότι νέα τροχιά εχαράχθη δια το μέλλον, ομαλωτάτη δε. [...] Εν σχέσει με ταύτα παρεκλήθημεν να δηλώσωμεν ότι ο κ. Δ. Βρατσάνος ουδέποτε ενετάλη υπό της εφορείας της 'Ν. Σκηνης' να ανακοινώση εις τους μύστας την οριστικόν διάλυσιν του καταστήματος» («Αθήναι – Πειραιεύς. Τα της Νέας Σκηνης», *Ακρόπολις*, 8 Οκτ. 1901). Ένας από τους λόγους της καθυστέρησης της έναρξης των παραστάσεων ήταν και το πρόβλημα της θεατρικής στέγης (βλ. Μέρος Β', Κεφ. 2 Ι. γ).

<sup>59</sup> «Όλος ο κόσμος των γραμμάτων, πλείστοι της ανωτέρας τάξεως και πλήθος Ατθίδων εν αις και τινές των τα πρώτα επί κάλλει φερουσών επλήρουν την πλατείαν και τα θεωρεία», Άγγελος Τανάγρας [Άγγελος Ευαγγελίδης], «Η πρώτη της 'Νέας Σκηνης'. Η *Άλκηστις* του Ευριπίδου», *Ακρόπολις*, 23 Νοε. 1901.

<sup>60</sup> «Το Βασιλικόν Θέατρον. Η πρώτη παράστασις», *Ακρόπολις*, 25 Νοε. 1901. Για την πρώτη παράσταση του Βασιλικού Θεάτρου (βλ. Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στο 'Βασιλικόν Θεατρον'», *Θέατρο* (1962), ό.π., σ. 28).

<sup>61</sup> Για τη διακοπή των παραστάσεων της Νέας Σκηνης εξαιτίας της πρεμιέρας του Βασιλικού Θεάτρου αλλά και των παραστάσεων της Ρεζάν (βλ. «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 26 (25 Νοε. 1901), σ. 3, [υπογρ. Πίκμαν] και «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 27 (2 Δεκ. 1901), σ. 4) [υπογρ. Η Τσιμπίδα]. Η Ρεζάν εμφανίστηκε στο Βασιλικό Θέατρο από τις 26 Νοεμβρίου ως τις 2 Δεκεμβρίου του 1901. Για τις παραστάσεις της Γαλλίδας ηθοποιού στο Βασιλικό Θέατρο βλ. «Η χειμερινή περίοδος. Τα θέατρα μας», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 23-24 (28 Οκτ. 1901 και 4 Νοε. 1901), σ. 3 και 2 [υπογρ. Πίκμαν].

<sup>62</sup> Βλ. φυλλάδιο *Εισήγησις...ό.π..*



‘υπακούοντας’ στις παροτρύνσεις κάποιων δημοσιογράφων να προτιμά έργα που να απευθύνονται στους πολλούς και όχι στους ολίγους, εμπλούτισε το ρεπερτόριο του θιάσου με οικογενειακά δράματα και κωμωδίες, τα οποία το αθηναϊκό κοινό απολάμβανε να παρακολουθεί.<sup>63</sup> Στα μέσα της άνοιξης, ο καλλιτεχνικός θίασος ανέβασε το πρώτο έργο γαλλικού βουλεβάρτου. *Το αριστερό χέρι* του Πιέρ Βεμπέρ έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από κοινό και κριτικούς και εγκαινίασε τη σειρά των έργων της γαλλικής κωμωδίας που επρόκειτο να κατακλύσουν το ρεπερτόριο της Νέας Σκηνης τα επόμενα χρόνια.

Με την ευεργετική παράσταση υπέρ των θυμάτων της Μαρτινίκα, «υπό την προστασίαν της Α. Ε. του Κόμητος Δ’ Ορμεσσών», στις 21 Μαΐου 1902, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, ολοκληρώθηκε η πρώτη περίοδος των παραστάσεων του θιάσου.<sup>64</sup> Οι τελευταίες παραστάσεις μάλλον πέρασαν απαρατήρητες, καθώς το ενδιαφέρον όλων, τον τελευταίο μήνα, είχε επικεντρωθεί στις επισκευές ανακατασκευής του παλιού θεάτρου της Ομόνοιας, το οποίο νοικιάστηκε από τον θίασο της Νέας Σκηνης για δέκα χρόνια.<sup>65</sup>

## II. Συγχρονισμός βηματισμού με το αθηναϊκό θεατρικό σύστημα

### (α). Στο κοσμικό θέατρο της πλατείας Ομόνοιας

Το θέατρο της Ομόνοιας, το παλιότερο υπαίθριο αθηναϊκό εν λειτουργία θέατρο, χωρητικότητας επτακοσίων θέσεων, ανακαινίστηκε εκ βάθρων. Ο Χρηστομάνος φρόντισε για κάθε λεπτομέρεια της αισθητικής όψης του θεάτρου μετατρέποντάς το από «απαίσιαν παράγκα [...] σε κάτι τι ευπρεπές και κομψόν και καλαίσθητον και σχεδόν πλούσιον».<sup>66</sup> Στις 28 Ιουλίου του 1902, και ενώ η θερινή θεατρική περίοδος βρισκόταν σε εξέλιξη, το ανακαινισμένο θέατρο άνοιξε τις πόρτες του με την

<sup>63</sup> [Ανυπόγραφο] «*Ενας εχθρός του λαού*», *Νυκτερίς*, Α’, τχ. 33 (27 Ιαν. 1902), σ. 3.

<sup>64</sup> Βλ. το θεατρικό πρόγραμμα των παραστάσεων, *Το αριστερό χέρι* και *Le rendez-vous* (21 Μαΐου 1902, Θ.Μ.). «Υπέρ των θυμάτων», *Εστία*, 21 Μαΐου 1902, «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Η απομνή της ‘Νέας Σκηνης’, *Νέον Άστυ*, 21 Μαΐου 1902.

<sup>65</sup> «Το θέατρον της Νέας Σκηνης. Η ανακαίνισις της Ομονοίας. Αληθινόν αριστούργημα. Το σχέδιον του θεάτρου», *Εστία*, 3 Απρ. 1902, «Εδώ κ’ εκεί», *Σκριπ*, 4 Απρ. 1902, κ.ά.

<sup>66</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Το θερινόν θέατρον της Νέας Σκηνης. Η *Αρλεζιάνα* του Δωδέ, *Η Νύφη μου*», *Παναθήναια*, Β’, τχ. 44-45 (31 Ιουλ. – 15 Αυγ. 1902), σ. 278.

*Αρλεζιάνα* του Αλφόνς Ντωντέ.<sup>67</sup> Το έργο, από ό,τι φαίνεται από τα σχόλια των εφημερίδων, δεν άρεσε.<sup>68</sup> Παίχθηκε άλλες δύο βραδιές και αμέσως αντικαταστάθηκε από ένα ακόμα γαλλικό βουλεβάρτο, τη *Νύφη μου!* των Πωλ Μπιλώ και Φαμπρίς Καρρέ.<sup>69</sup> Η επιτυχία της παράστασης ήταν ανάλογη με εκείνης του *Αριστερού χεριού* λίγους μήνες νωρίτερα. Το πρώτο καλοκαίρι τα έργα των Γάλλων κωμωδιογράφων κατείχαν τη μερίδα του λέοντος στο ρεπερτόριο της Νέας Σκηνής. Η *Λολόττα* και η *Γκαρσονιέρα* των Χένρι Μειλάκ και Λουντοβίκ Αλεβύ ή *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του* του Αλφρέ Καπύς πήραν τη θέση των δραμάτων του Ίψεν και του Τολστόι. Το πείραμα είχε επιτυχία, καθώς το κοινό ανταποκρίθηκε θετικά στις νέες δραματολογικές προτάσεις του θιάσου.

Ωστόσο, ο Χρηστομάνος δεν είχε ξεχάσει την αρχική δέσμευσή του για την προώθηση της εγχώριας δραματογραφίας. Ο κύκλος των ελληνικών δραμάτων άνοιξε με το ποιητικό δράμα του Χρήστου Δαραλέξη, *Φαία και Νυμφαία*. Βδομάδες πριν την πρεμιέρα οι θεατρικές στήλες των εφημερίδων γέμιζαν με πληροφορίες για την υπόθεση και τα πρόσωπα του έργου αλλά και για τα ακριβά κοστούμια και σκηνικά, που είχαν παραγγελθεί ειδικά για την παράσταση.<sup>70</sup> Το έργο έκανε πρεμιέρα στις 28 Σεπτεμβρίου του 1902, χωρίς να δικαιώσει τις προσδοκίες, ούτε του ευρύτερου κοινού αλλά ούτε και των δημοσιογραφικών και πνευματικών κύκλων. Οι μακροσκελείς ποιητικοί διάλογοι και κυρίως το διάλειμμα της μιάμισης ώρας, που χρειάστηκε ο θιάσος για να αλλάξει τα σκηνικά, προκάλεσαν τη δυσφορία των θεατών, που άρχισαν να γελούν και να ειρωνεύονται όσα λέγονταν ή παριστάνονταν

---

<sup>67</sup> Μια μέρα νωρίτερα είχε παραχωρηθεί στο θίασο και επίσημα η άδεια να δίνει παραστάσεις στο θέατρο της Ομόνοιας: «Λαβών υπ' όπιν την αίτησιν του Κ. Χρηστομάνου Διευθυντού θιάσου 'Νέας Σκηνής' προς παρακολούθησιν κωμωδιών, δραμάτων κλπ εξ αυτού την άδειαν να δίδη παραστάσεις εν τω νεοδημητώ θεάτρω 'Νέα Σκηνή' της πλατείας Ομοιοίας υπό τον όρον της τηρήσεως των σχετικών αστυνομικών διατάξεων και του Β. Β. περί φορολογίας των δημοσίων θεαμάτων κλπ. Εν Αθήναις, 27 Ιουλίου 1902», Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνής. Απρίλιος 1902».

<sup>68</sup> «Από τα θέατρα. Η πρώτη της Νέας Σκηνής», *Εστία*, 29 Ιουλ. 1902 [υπογρ. Κ.], «Από χθες έως σήμερα. Η πρώτη της 'Νέας Σκηνής'», *Νέον Άστυ*, 30 Ιουλ. 1902, κ.ά.

<sup>69</sup> Η γαλλική κωμωδία των Μπιλλώ και Καρρέ είχε εμπλουτιστεί από τον Χρηστομάνο με τραγούδια, τα οποία «έψαλε» η Ελβίρα Γουίδα «εν συνοδεία κλειδοκυμβάλου», Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 2 Αυγ. 1902, «Αθήνα – Πειραιεύς. Τα θέατρα», *Ακρόπολις*, 4 Αυγ. 1902, «Αθήνα», *Νέον Άστυ*, 4 Αυγ. 1902, κ.ά.

<sup>70</sup> Βλ. ενδεικτικά, «Θεατρική κίνησις. *Φαία και Νυμφαία*», *Ακρόπολις*, 23 Αυγ. 1902, Ε. «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. *Φαία και Νυμφαία*», *Νέον Άστυ*, 29 Αυγ. 1902 [υπογρ. Ε], «Αθήνα – Πειραιεύς. *Φαία και Νυμφαία*», *Ακρόπολις*, 3, 4 Σεπ. 1902, κ.ά.

επί σκηνής.<sup>71</sup> Τις επόμενες μέρες οι δημοσιογράφοι περιέγραφαν, όσο μπορούσαν πιο γλαφυρά, το θεατρικό ναυάγιο του θιάσου.<sup>72</sup>

Ο ιδρυτής της Νέας Σκηνης σταδιακά άρχισε να αντιλαμβάνεται ότι τα πράγματα στην Ελλάδα «έχουσιν άλλως».<sup>73</sup> Συνειδητοποίησε ότι το όνειρο της δημιουργίας μιας καλλιτεχνικής σκηνής δεν ήταν δυνατόν να συντηρήσει έναν οργανωμένο επαγγελματικό θίασο, από τη στιγμή που δεν υπήρχε ένας ικανός αριθμός θεατών που θα στήριζε το πρωτοποριακό δραματολόγιο. Τα έργα των Γάλλων κωμωδιογράφων αφενός κάλυπταν την τάση του κοινού προς το εύπεπτο και εντυπωσιακό ευρωπαϊκό θέαμα και αφετέρου έφερναν στον θίασο την πολυπόθητη οικονομική ανάσα.

Η πρώτη θερινή περίοδος τελείωσε αφήνοντας το αθηναϊκό κοινό γοητευμένο από τους παριζιάνικους τρόπους και τις ευρωπαϊκές συνήθειες και τον θίασο έτοιμο να ξεκινήσει για μια μεγάλη σειρά παραστάσεων εκτός των αθηναϊκών συνόρων, σαν ένας ακόμα «θιασάκος περιοδεύων».<sup>74</sup>

### (β). Περιοδεία αναγνώρισης

Ελλείψει χειμερινού θεατρικού χώρου και προσδοκώντας, πιθανώς, σε βελτίωση των οικονομικών της, η Νέα Σκηνή αναγκάστηκε να ακολουθήσει τη μοίρα των υπολοίπων αθηναϊκών θιάσων δίνοντας παραστάσεις εκτός Αθηνών για τους επόμενους έξι μήνες. Ήδη από τις αρχές Σεπτεμβρίου, οι δημοσιογράφοι τροφοδοτούσαν το αναγνωστικό κοινό με κάθε είδους πληροφορία σχετικά με την επικείμενη περιοδεία της Νέας Σκηνης.<sup>75</sup> Ανεξάρτητα από την ποιότητα των πληροφοριών (πολλές από αυτές ήταν λανθασμένες και κάποιες άλλες

<sup>71</sup> Ενδεικτικός είναι ο τίτλος που χρησιμοποιεί η εφημερίδα *Ακρόπολις*, «Η αποτυχία της *Φαίας* και *Νυμφαίας*. Όπου το δράμα μεταβάλλεται εις κωμωδία και οι θεαταί εις ηθοποιούς» (30 Σεπ. 1902). Βλ. επίσης, «Μωσαϊκόν», *Καιροί*, 30 Σεπ. 1902.

<sup>72</sup> Βλ. ενδεικτικά, Λεβιάθαν [Ν. Ι. Λάσκαρης], «Από τα θέατρα. *Φαία* και *Νυμφαία*», *Εστία*, 29 Σεπ. 1902, «Μια θεατρική εσπέρα εν Αθήναις», *Ανατολή*, Α', τχ. 7 (30 Σεπ. 1902), σ. 240 [υπογρ. Max Hidalgo], «Θέατρα και συναυλία», *Το Άστυ*, 1 Οκτ. 1902, κ.ά.

<sup>73</sup> «Έχομεν ή δεν έχομεν φιλολογίαν; Τι λέγει ο κ. Χρηστομάνος», *Ακρόπολις*, 12 Μαρ. 1902 [υπογρ. Α.].

<sup>74</sup> Τιμ. Σταθ [Τιμολέων Σταθόπουλος], «Το θέατρον. Απολογισμός 'Νέας Σκηνης'», *Ακρόπολις*, 18 Οκτ. 1902.

<sup>75</sup> Βλ. ενδεικτικά, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 6 Σεπ. 1902 και 1 Οκτ. 1902, Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 3 Οκτ. 1902, «Κίνησις και ζωή», *Ακρόπολις*, 3 Οκτ. 1902, «Η περιοδεία της Νέας Σκηνης», *Εστία*, 23 Οκτ. 1902, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 26 Οκτ. 1902, κ.ά.

παραπλανητικές), το σημαντικό είναι ότι ο θίασος, ένα χρόνο μετά την πρώτη παράστασή του, συνέχιζε να διατηρεί μέρος της αρχικής του αίγλης και οι κινήσεις του να ενδιαφέρουν το αθηναϊκό κοινό. Μετά από πολυήμερες προετοιμασίες και αφού είχαν ικανοποιηθεί και οι τελευταίες απαιτήσεις των ηθοποιών, ο θίασος, αρκετά μειωμένος σε σχέση με την καλοκαιρινή του σύνθεση, εγκατέλειψε για πρώτη φορά την αθηναϊκή πρωτεύουσα.<sup>76</sup>

Ο πρώτος σταθμός της περιοδείας ήταν η Σμύρνη, όπου ο θίασος έδωσε παραστάσεις για δεκαπέντε μέρες στην Αίθουσα του Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club).<sup>77</sup> Στη συνέχεια, κατευθύνθηκε στη Θεσσαλονίκη και την Κωνσταντινούπολη για να καταλήξει, στις αρχές της άνοιξης του 1903, στην Αίγυπτο. Η περιοδεία δε σημείωσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Ενδεικτικό της άσχημης οικονομικής κατάστασης που βρισκόταν ο θίασος είναι το γεγονός ότι δύο φορές αναγκάστηκε να παρεκκλίνει της διαδρομής του, προκειμένου να εξοικονομήσει τα αναγκαία χρήματα για να συνεχίσει το ταξίδι του.<sup>78</sup> Στις αρχές

---

<sup>76</sup> Ο Δήμος Βρατσάνος που παρακολουθούσε από κοντά τις προετοιμασίες, όντας ένας από τους ηθοποιούς που θα ακολουθούσε τον θίασο στην περιοδεία, σχολίαζε ειρωνικά: «Κανονίζει τα του ταξιδιού της η Νέα Σκηνή. Και είνε ένας μπελάς πρώτης τάξεως εννοείται. Διότι ο κάθε μύστης θέλει και θαλαμηγόν ιδιωτικήν δια να εξέλθη των Αθηνών. Όσον δια τας πρωταγωνιστρίδας, αυταί ζητούν ολόκληρον τον αγγλικόν στόλον της Μεσογείου. Επιχορήγησιν δε ίσην με τα εισοδήματα του Μαχαραγιά της Ζιγκαπούρης. Υπό τοιούτους όρους μόνον ο Βισνού και όχι ο Χρηστομάνος θα ηδύνατο να τους ευχαριστήση» (Το λαγωνικό «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 12 Οκτ. 1902, επίσης του ίδιου *Εστία*, 15-16 Οκτ. 1902). Αλλού σχολιαζόταν η απαίτηση κάποιων να πάρουν μαζί ακόμα και συγγενείς τους («Θέατρα. Η Νέα Σκηνή - Η περιοδεία της», *Αθήναι*, 26 Οκτ. 1902, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 28 Οκτ. 1902). Μόνο δεκαπέντε από τους τριάντα ηθοποιούς που συμμετείχαν στις παραστάσεις της πρώτης περιόδου ακολούθησαν τον Χρηστομάνο στην περιοδεία. Από αυτούς ο Δήμος και η Αλεξάνδρα Βρατσάνου και η Στέλλα Γαλάτη αποχώρησαν από τον θίασο μετά τα τέλος των παραστάσεων στην Κωνσταντινούπολη τον Ιανουάριου του 1903 («Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 5, 6 Ιαν. 1903 [υπογρ. Ο Αριθμός 131]). Προς το τέλος της περιοδείας επανήλθαν στον θίασο η Ειμαρμένη Ξανθάκη και η Ελένη Πασαγιάννη («Θέατρα», *Αθήναι*, 5 Μαρ. 1903, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 8 Μαρ. 1903, «Αθήναι», *Νέον Άστυ*, 8 Μαρ. 1903, Ο Αριθμός 131, «Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 16 Μαρ. 1903). Για τη σύνθεση του θιάσου στην πρώτη περιοδεία, βλ. Παράρτημα Β'.

<sup>77</sup> Σολομωνίδης, *Το θέατρο της Σμύρνης*, ό.π., σ. 142. Δεν εντοπίστηκαν σμυρναϊκές εφημερίδες της συγκεκριμένης περιόδου. Ωστόσο, στις αθηναϊκές εφημερίδες υπάρχουν κάποιες πληροφορίες για τις παραστάσεις του θιάσου. Στις αρχές Νοεμβρίου η εφημερίδα *Σκριπ* αναφερόταν στην επιτυχία της πρώτης παράστασης της Νέας Σκηνης στη Σμύρνη λίγες μέρες νωρίτερα αλλά και στην ενθουσιώδη υποδοχή που επιφύλαξαν οι κάτοικοι στον θίασο: «Ένα τηλεγράφημα χθες από την Σμύρνη ανήγγειλε ότι μεγάλην επιτυχίαν είχε η πρώτη παράστασις της 'Νέας Σκηνης' στη Σμύρνη» («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 5 Νοε. 1902).

<sup>78</sup> Πηγαίνοντας προς την Κωνσταντινούπολη ο θίασος έδωσε σειρά έκτακτων παραστάσεων στην Ξάνθη. Ο Μυράτ περιγράφει τις ταλαιπωρίες του θιάσου μέχρι να φτάσουν στην Πόλη και την επιβεβλημένη στάση τους στην Ξάνθη (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 232-235). Για τις παραστάσεις στην Ξάνθη (βλ. «Το θέατρον ανά τας επαρχίας. Ξάνθη, 9 Δεκ. 1902», *Κωνσταντινούπολις Κων/πολης*, 19 Δεκ. 1902 [υπογρ. Καλαμού]). Όμως και κατά την επιστροφή τους από την Πόλη σταμάτησαν στην Καβάλα, όπου και παρέμειναν μέχρι την καλύτερευση των οικονομικών τους. Βλ. «Θεατρικά», *Κωνσταντινούπολις*, Κων/πολης, 25 Ιαν. 1903, «Θεατρικά», *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 25 Ιαν. 1903. Η *Εστία* και το *Σκριπ* πληροφορούσαν τους αναγνώστες ότι ο θίασος μετά την Καβάλα θα μεταβεί στη Μυτιλήνη «από όπου σκοπεύει να επιστρέψει στην Αθήνα μέσω Σμύρνης» («Θέατρα»,

Μαΐου επέστρεψε στην Αθήνα, χωρίς να έχει επιτύχει τον βασικό σκοπό της περιοδείας: την οικονομική ανάκαμψή του:

Στον έξω ελληνισμό η ιδέα δεν βρήκε στην αρχή την υλική επιτυχία που χρειάζεται κάθε καλλιτεχνική περιοδεία, εύρεν όμως την εκτίμησιν, την ηθικήν επιτυχίαν, αλλά στους ολίγους, όπως σ' όλα τα πράματα που έχουν μέσα τους μια βαθύτερη αντίληψη και ένα ανώτερο σκοπό για το μέλλον.<sup>79</sup>

Πράγματι, οι παραστάσεις σε όλες τις πόλεις που επισκέφθηκε ο θιάσος επαινήθηκαν για το άρτιο καλλιτεχνικό τους αποτέλεσμα (υποκριτικά, σκηνογραφικά, ενδυματολογικά). Σε κάποιες μάλιστα από αυτές, όπως η Κωνσταντινούπολη και η Αλεξάνδρεια, δημιούργησε έναν κύκλο πιστών φίλων που παρακολουθούσε τις παραστάσεις του θιάσου κάθε φορά που επισκεπτόταν την πόλη τους.

#### (γ). Διενέξεις και διαμάχες

Η δεύτερη θερινή περίοδος εγκαινιάστηκε με ένα από τα γνωστότερα έργα του Άρθουρ Σνίτσερ, το *Λιμπελάι*. Η επιλογή δεν ήταν τυχαία. Με το έργο αυτό το δραματολόγιο του θιάσου μπορούσε να συνδεθεί ξανά με την ευρωπαϊκή πρωτοπορία μετά τις γαλλικές κωμωδίες της προηγούμενης περιόδου. Το έργο όμως «αν και πολύ καλά παιχθέν δεν ενθουσίασεν όσον έπρεπε».<sup>80</sup> Τα επιχειρηματικά αντανακλαστικά του Χρηστομάνου λειτούργησαν και αυτή τη φορά ταχύτατα. Επανάλαβε την επιτυχία της προηγούμενης περιόδου *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του*, αντισταθμίζοντας με αυτόν τον τρόπο την αποτυχία του έργου του Σνίτσερ. Τελικά, και το καλοκαίρι του 1903 επικράτησαν τα έργα βουλεβάρτου, με μόνα διαλείμματα την ψενική *Έντα Γκάμπλερ*, *Τα Νιάτα* του Μάξ Χάλμπε και *Το ξένο ψωμί* του Ιβάν Τουργκένιεφ. Παράλληλα, επιθυμώντας να υλοποιήσει όσα είχε αρχικά υποσχεθεί αλλά και ελπίζοντας ότι θα μπορούσε να ενισχύσει τα οικονομικά του θιάσου,

---

*Εστία*, 4 Φεβ. 1903, Ο αριθμός 131, «Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 5 Φεβ. 1903). Οι ίδιες εφημερίδες, είκοσι μέρες αργότερα, έγραψαν ότι ο θιάσος παρέμενε ακόμα στην Καβάλα (Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 26 Φεβ. 1903, Ο αριθμός 131, «Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 27 Φεβ. 1903). [Εφημερίδες της Θεσσαλονίκης, της Καβάλας και της Ξάνθης δε στάθηκε εφικτό να εντοπιστούν σε κάποια από τις αθηναϊκές βιβλιοθήκες ή τις τοπικές βιβλιοθήκες των πόλεων].

<sup>79</sup> Αλκαίος [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Η επάνοδος της 'Νέας Σκηνης'», *Εστία*, 10 Μαΐου 1903.

<sup>80</sup> «Θεατρικά», *Εμπρός*, 1 Ιουν. 1903.

εγκαινίασε μια σειρά απογευματινών παιδικών παραστάσεων, οι οποίες δε γνώρισαν εισπρακτική επιτυχία και κράτησαν μόνο λίγες ημέρες.<sup>81</sup>

Ωστόσο, το καλοκαίρι του 1903 είναι σημαντικό όχι τόσο για τα έργα που ανέβηκαν όσο για αυτά που αναγγέλθηκαν αλλά δεν παραστάθηκαν. Στα θεατρικά προγράμματα του θιάσου εμφανίστηκαν σημαντικά έργα του Τζιοβάνι Βέργκα, του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο, του Χένρικ Ίβσεν και του Μωρίς Μάτερλινκ.<sup>82</sup> Οι αναγγελίες των έργων πέρασαν απαρατήρητες, καθώς η προσοχή όλων ήταν στραμμένη στην επικείμενη παράσταση του πρώτου θεατρικού έργου του Κωστή Παλαμά, *Τρισεύγενη*, από τη Νέα Σκηνή.

Όταν, στις αρχές του καλοκαιριού, έγινε γνωστό ότι ο Χρηστομάνος ζήτησε από τον Παλαμά την *Τρισεύγενη*, ο συντάκτης του *Νουμά* με το ψευδώνυμο Κόντε-Ροδαυγίτης επιδοκίμασε την απόφαση:

Η Νέα Σκηνή είνε ο μόνος θιάσος που θα μπορεί να βγάλη πέρα το εύμορφο αυτό δράμα, αφού έχει μέσα του την *Τρισεύγενη* –στο πρόσωπο της κ. Πασαγιάννη, ίσως δε και την Ποθούλα– στο πρόσωπο της δ. Ξανθάκη.<sup>83</sup>

Η παράσταση αναμενόταν με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς θεωρήθηκε ότι το έργο εγκαινίαζε μια νέα εποχή, όχι μόνο για το ελληνικό θέατρο αλλά και για τη Νέα Σκηνή, η οποία θα υλοποιούσε τις δεσμεύσεις της για την προώθηση της ελληνικής δραματικής τέχνης. Τα πράγματα δεν εξελίχθηκαν όπως περίμεναν. Οι αλλαγές που πρότεινε ο σκηνοθέτης στον ποιητή δεν έγιναν δεκτές από τον τελευταίο και, στα μέσα Αυγούστου, ο Παλαμάς με επιστολή του ανακοίνωσε ότι αποσύρει το έργο από τη Νέα Σκηνή.<sup>84</sup> Τις επόμενες μέρες οι δύο άνδρες αντάλλαξαν δημόσιες επιστολές προσπαθώντας να δικαιολογήσουν τις επιλογές και τις αποφάσεις τους.<sup>85</sup> Γρήγορα η

---

<sup>81</sup> Σύμφωνα με τον Μυράτ, ο Χρηστομάνος διασκεύασε το παραμύθι του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν *Η βοσκοπούλα και ο χοιροβοσκός*. (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 219-220). Για τις παραστάσεις των παιδικών απογευματινών παραστάσεων της Νέας Σκηνής (βλ. «Νέον Κέντρον. Τι ετοιμάζει η Νέα Σκηνή», *Εστία*, 28 Σεπ. 1901, «Θεατρικά», *Εμπρός*, 13 Ιουλ. 1903, «Το καρνέ του *Νέου Άστως*», *Νέον Άστυ*, 13 Ιουλ. 1903).

<sup>82</sup> Βλ. τα θεατρικά προγράμματα της Νέας Σκηνής από τις παραστάσεις των έργων *Έντα Γκάμπλερ* (23 Ιουλ. 1903), *Νιάτα* (24 Ιουλ. 1903) και *Η αρπαγή των Σαβίνων* (27 Αυγ. 1903), Θ.Μ. Κάποια έργα αναγγέλθηκαν από την εφημερίδα *Αθήναι*, «Θέατρα», Αθήναι, 3 Ιουν. 1903.

<sup>83</sup> Κόντε Ροδαυγίτης, «Θεατρικές πινακίδες. *Η Τρισεύγενη*», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 46 (12 Ιουν. 1903), σ. 2.

<sup>84</sup> «Αν είνε δυνατόν θα σε παρακαλούσα να βαλθή σε μια γωνία των *Αθηνών* ότι την *Τρισεύγενη* απέσυρα από την Νέαν Σκηνήν, όπου επρόκειτο να παρασταθή. Ευχαριστώ, Κ. Παλαμάς, 16 Αυγούστου 1903» (*Αθήναι*, 17 Αυγ. 1903).

<sup>85</sup> Στις 22 Αυγούστου σε άρθρο του στην *Ακρόπολη* ο Παλαμάς εξηγούσε τους λόγους που τον ανάγκασαν να αρνηθεί το ανέβασμα του έργου από τη Νέα Σκηνή (Κ. Παλαμάς, «Από τη ζωή και την τέχνη. Η απόκρισή μου», *Ακρόπολις*, 22 Αυγ. 1903). Την επόμενη μέρα ο Χρηστομάνος απαντούσε

διένεξη των δύο λογίων μετατράπηκε σε δημόσιο διάλογο μεταξύ λόγιων και δημοσιογράφων σχετικά με τον βαθμό θεατρικότητας του έργου του Παλαμά και το μερίδιο ευθύνης του Χρηστομάνου.<sup>86</sup>

Πριν προλάβει να καταλαγιάσει ο θόρυβος της διαμάχης με τον Παλαμά, ένα νέο μέτωπο άνοιγε. Στα τέλη Αυγούστου ανώνυμος συντάκτης του *Νουμά* άφησε αιχμές για την πατρότητα της μετάφρασης της *Άλκηστης*:

[...] είναι γνωστό σ' ευρύτατο κύκλο σήμερα πως η μετάφραση από άλλον έγινε, αυτός δε που κομπάζει για μεταφραστής μόνο δύο τρία χορικά καταδέχτηκε να μεταφράσει και μόνο δύο λέξεις ν' αλλάξει από την μετάφραση που του παραδόθηκε έτοιμη προς παράσταση.<sup>87</sup>

Όσα –εκούσια ή ακούσια– δεν γράφτηκαν από τις στήλες του περιοδικού γράφτηκαν την επόμενη μέρα από τις στήλες της *Εστίας*: «σχετικά με τη μετάφραση της *Άλκηστις* μαθεύτηκε ότι έγινε μισή-μισή με το Χρηστομάνο και τον Ηλία Βουτιεριδίη».<sup>88</sup> Τους επόμενους δύο μήνες ο Νικόλαος Ποριώτης, ο Βουτιεριδής και ο Χρηστομάνος, μέσω επιστολών, δηλώσεων και συνεντεύξεων, διεκδίκησαν την πατρότητα της μετάφρασης.<sup>89</sup> Η διαμάχη τελείωσε στις αρχές Νοεμβρίου με τον Χρηστομάνο για ακόμη μια φορά ηττημένο αλλά και πλέον απομονωμένο από συνεργάτες και 'φυσικούς' συμμάχους, ενώ οι εναπομείναντες φίλοι του, δεν γλίτωσαν και αυτοί τις επιθέσεις.<sup>90</sup>

---

μέσα από τις στήλες της εφημερίδας *Εμπρός*, Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Ολίγα τελευταία λέξεις για την *Τρισεύγενη* του Παλαμά», *Εμπρός*, 23 Αυγ. 1903.

<sup>86</sup> Για το χρονικό της διένεξης Παλαμά - Χρηστομάνου βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Η *Τρισεύγενη* και η Νέα Σκηνή», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, (1947), σ. 191-194, Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σ. 419-439.

<sup>87</sup> Το δημοσίευμα είναι ανυπόγραφο, πίσω όμως από την ανωνυμία το πιθανότερο είναι να κρύβεται ο διευθυντής του περιοδικού, Δημήτριος Π. Ταγκόπουλος. Βλ. «Για τον κύριον Κοσμογυρισμένο», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 58 (31 Αυγ. 1903), σ. 3. Αρκετά συχνά, οι γερμανικές καλλιτεχνικές καταβολές του Χρηστομάνου, έγιναν στόχος επικρίσεων και ειρωνικών σχολίων. Ένα χρόνο πριν ο Τίμος Σταθόπουλος τον συμβούλευε να σταματήσει να σκέπτεται ως Γερμανός και να αρχίσει να ενεργεί ως Έλληνας (ό.π., *Ακρόπολις*, 18 Οκτ. 1902).

<sup>88</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 1 Σεπ. 1903.

<sup>89</sup> Για το χρονικό της διένεξης για την πατρότητα της μετάφρασης της *Άλκηστης* βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Από τη σπουδαιότερη περίοδο του θεάτρου μας, η *Άλκηστις* στη Νέα Σκηνή», *Ο Αιώνας μας* (Σεπ. 1947), σ. 217-220, Πούχγερ, *Ο Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σ. 166-172.

<sup>90</sup> Ο Ταγκόπουλος επιτέθηκε έντονα στον Ξενοπούλου, επειδή από τη στήλη του στα *Παναθήναια* υπερασπίστηκε το Χρηστομάνο υποστηρίζοντας ότι τον είδε ο ίδιος να μεταφράζει την αρχαία τραγωδία (βλ. Γρηγόριος Ξενοπούλου, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Οι *Κούρδοι* δράμα εις τρεις πράξεις, υπό Γιάννην Καμπύση. Η μετάφραση της *Άλκηστιδος*», *Παναθήναια*, Δ', τχ. 73 (15 Οκτ. 1903), σ. 23-24, Δ. Τ., «*Άλκηστις και 'Νουμάς'*», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 66 (26 Οκτ. 1903), σ. 4). Εκκρεμεί ακόμα το ερώτημα για το αν τελικά ο Χρηστομάνος ή ο Βουτιεριδής ήταν ο μεταφραστής της *Άλκηστης*.

Σαν απάντηση στις κατηγορίες που του προσήπταν για παραμέληση του ελληνικού δραματολογίου, ειδικά μετά τη διένεξή του με τον Παλαμά, ο Χρηστομάνος ανέβασε στο τέλος Σεπτεμβρίου τους *Κούρδους* του Γιάννη Καμπύση. Δύο μήνες αργότερα, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, ο θίασος αποχαιρετούσε το αθηναϊκό κοινό με την παράσταση ενός αρχαίου δράματος, της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, σε μετάφραση του Χρηστομάνου.<sup>91</sup> Η κίνηση θα μπορούσε να εκληφθεί σαν μια ύστατη απόπειρα ν' αποδείξει σε εχθρούς και φίλους ότι μπορούσε και μόνος του να μεταφράσει αρχαία τραγωδία. Στην πραγματικότητα έριχνε λάδι σε μια φωτιά που δεν έλεγε πια να σβήσει. Η *Αντιγόνη* ανέβηκε μια μέρα μετά την παράσταση της *Ορέστειας* στο Βασιλικό Θέατρο, τη στιγμή που τα αρνητικά δημοσιεύματα για τη μετάφραση του Γεώργιου Σωτηριάδη πλήθαιναν.<sup>92</sup> Η παράσταση της Νέας Σκηνής περιγράφηκε από τους δημοσιογράφους μέσα σε λίγες γραμμές, ενώ οι κριτικές εστίασαν κυρίως στις δημοτικιστικές εκκεντρικότητες του μεταφραστή. Το σχόλιο συντάκτη καθημερινής εφημερίδας ότι «το λευκόν κρίνον της ελληνικής δραματουργίας έπεσε μαραμένον επί της σκηνής του Δημοτικού Θεάτρου» συμπυκνώνει με τον καλύτερο τρόπο την αίσθηση που άφησε σε κοινό και κριτικούς η τελευταία παράσταση της περιόδου.<sup>93</sup> Αμέσως μετά τις παραστάσεις της *Αντιγόνης* (2-4 Νοε.), ο θίασος εγκατέλειψε για δεύτερη φορά την πρωτεύουσα.

<sup>91</sup> Η παράσταση της *Αντιγόνης* είχε ήδη αναγγελθεί από το καλοκαίρι του 1903 (βλ. ό.π., *Αθήναι*, 3 Ιουν. 1903. Επίσης στα θεατρικά προγράμματα του 1903, ό.π.). Δύο μέρες μετά την παράσταση των *Κούρδων* ο Ταγκόπουλος σχολίαζε δεικτικά: «κόλλο κι αυτό του θεατρώνη της Ομονοίας να παίξει τους *Κούρδους* του Καμπύση. Για να δείξει ότι υποστηρίζει τη σύγχρονη φιλολογία μας. -Αν δεν έπαιξα το δράμα του Παλαμά, θα μας πη, παίζω όμως το δράμα του Καμπύση! Τι άλλο θέλετε! - Τίποτε. Μόνο θέλουμε να τον ρωτήσουμε γιατί δεν το έπαιξε τόσο καιρό παρά φύλαξε να το παίξει απάνω στο ξεσκέπασμα που έπαθε με την *Άλκηστι*; Να δήτε και τι θα συμβή. Αν πετύχουν οι *Κούρδοι* θα μας πη πως τους διόρθωσε αυτός και πέτυχαν! Αν αποτύχουν, θα φωνάξει πως το δράμα δεν είναι φτιασμένο για τη σκηνή. Από τέτοια τερτίπια μας έχει συνηθίσει» (Ο ίδιος [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Ό,τι θέλετε», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 62 (28 Σεπ. 1903), σ. 7). Ανάλογα ήταν τα σχόλια και όταν ανακοινώθηκε ότι ο Χρηστομάνος μετέφραζε την *Αντιγόνη*: «Ο κ. Χρηστομάνος, μας είπαν, καταγίνεται κατά μόναν μεταφράζοντας εκ του Γερμανικού την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Για ναποδείξει πως μπορούσε να μετάφραση και την *Άλκηστι*. Για το Θεό όμως, να μη αρχίση να την υπαγορεύη και την *Αντιγόνη*. Να την γράφη με τα χέρια του, για να μην πάθη ό,τι έπαθε με την *Άλκηστι* ... από τους αντιγραφείς!» (Ο ίδιος [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Ό,τι θέλετε», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 63 (5 Οκτ. 1903), σ. 7). Παρόμοιοι τόνου και ύφους ήταν τα σχόλια της *Εστίας*: «Στις 2 Νοεμβρίου η Νέα Σκηνή θα παίξει την *Αντιγόνη* του Σοφοκλέους, την οποία μετάφρασε [εν. ο Χρηστομάνος] ολομόναχος: 'καθήμενος εντός του υαλίνου δωματίου' δια να βλέπεται από τα πέριξ» (Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 30 Οκτ. 1903).

<sup>92</sup> Για την παράσταση της *Ορέστειας* αλλά και για τα γεγονότα που ακολούθησαν βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Τα 'Ορεστειακά'. Παραχές για να μην παίζονται οι τραγωδίες σε μετάφραση!», *Θέατρο*, τμ. Στ', τχ. 33 (Μάης - Ιούνης 1973), σ. 51-61, του ίδιου, τχ. 34/36 (Ιουλ. - Δεκ. 1973), σ. 89-99.

<sup>93</sup> «Θέατρα. Νέα Σκηνή: *Αντιγόνη*», *Νέον Αστύ*, 3 Νοε. 1903 [υπογρ. Θεατής]. Βλ. επίσης «Από το θέατρον. Η σφαγή της *Αντιγόνης*», *Εστία*, 3 Νοε. 1903 [υπογρ. Σ], «Θέατρα. Η δολοφονία της *Αντιγόνης*», *Αθήναι*, 3 Νοε. 1903, κ.α.



(δ). Αγώνες επιβίωσης

Αν ένα χρόνο νωρίτερα, μέσω των εφημερίδων, δινόταν κάθε είδους πληροφορία σχετικά με την επικείμενη αναχώρηση του θιάσου, αυτή τη φορά δε συνέβη το ίδιο. Δεν ήταν μόνο τα γεγονότα των Ορεσטיακών που μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον όλων. Αλλά και το γεγονός ότι ο ίδιος ο θιάσος, μετά από δύο χρόνια, είχε αρχίσει να χάνει τη δυναμικότητά του στη δημόσια σφαίρα, ειδικά μετά τα γεγονότα του καλοκαιριού. Τα δημοσιεύματα που αφορούσαν στη δεύτερη περιοδεία ήταν ελάχιστα, φειδωλά και ειρωνικά. Εστίαζαν στο πρόβλημα της σύνθεσης του θιάσου, αφήνοντας να εννοηθεί ότι οι ηθοποιοί δίσταζαν να ακολουθήσουν τον Χρηστομάνο μετά τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπισαν κατά τη διάρκεια της πρώτης περιοδείας:

Θ' αναγγείλουμε και μιαν εθνικήν συμφοράν. Η 'Νέα Σκηνή' φεύγει για το εξωτερικόν. Άρα μέγας κίνδυνος δια την ηθικήν και την καλαισθησίαν του Έξω Ελληνισμού. Δηλαδή σκέπτεται να φύγη διότι είνε ζήτημα αν θα το κατορθώση. Πώς να φύγη που δεν έχει ηθοποιούς. Και πώς να εύρη πλέον ηθοποιούς από τα δεινά της περισυλής περιοδείας. Από την οποίαν οι μισοί μύσται επέστρεψαν αγνώριστοι από την πείναν. Οι δε άλλοι μισοί... δεν επέστρεψαν. Τους κράτησαν οι ενεχυροδανεισταί και τα χιόνια εις τα οποία εκοκκάλωσαν [...].<sup>94</sup>

Πράγματι, από τους είκοσι έναν ηθοποιούς που συμμετείχαν στις παραστάσεις του καλοκαιριού μόνο δεκατέσσερις τελικά ακολούθησαν τον θίασο [βλ. Παράρτημα Β΄].

Η Νέα Σκηνή αναχώρησε από την Αθήνα στα μέσα Νοεμβρίου του 1903, με πρώτο σταθμό της περιοδείας της τη Σμύρνη, όπου και παρέμεινε για τους επόμενους δύο μήνες.<sup>95</sup> Στα μέσα Φεβρουαρίου μετά από ένα σύντομο πέρασμα από την Αθήνα κατευθύνθηκε σε γνωστούς θεατρικούς σταθμούς των ελληνικών θιάσων, όπως η Σύρος, το Κάιρο και η Αλεξάνδρεια.<sup>96</sup> Στα μέσα Μαΐου του 1904, ο θίασος της Νέας

<sup>94</sup> «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 26 Οκτ. 1903. Λίγες μέρες πριν την αναχώρηση του θιάσου είχε γίνει γνωστό ότι το ζεύγος Βρατσάνου είχε υποβάλλει μήνυση στον Χρηστομάνο, καθώς ο τελευταίος δεν έδινε τους οφειλόμενους από την προηγούμενη περιοδεία μισθούς τους (Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 11 Οκτ. 1903).

<sup>95</sup> Η πρώτη παράσταση δόθηκε στις 21 Νοεμβρίου στην Αίθουσα του Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club), «Θέατρα», Αθήναι, 23 Νοε. 1903.

<sup>96</sup> Μετά τις παραστάσεις στη Σμύρνη ο θίασος έδωσε στην Αθήνα μια έκτακτη παράσταση στην Αίθουσα της Μουσικής Εταιρείας στις 6 Φεβρουαρίου του 1904 (βλ. «Θέατρα», *Αθήναι*, 6 Φεβ. 1904, «Θεατρικά», *Εμπρός*, 6 Φεβ. 1904, «Το καρνέ του Άστεως», *Νέον Άστρ*, 6 Φεβ. 1904, κ.ά.). Για τις παραστάσεις στην Ερμούπολη (βλ. Ελευθερίου, *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα (1904-1906)*, τμ. Α΄, ό.π., σ. 40-72).

Σκηνής επέστρεψε στην Αθήνα και ξεκίνησε τις παραστάσεις στο ανακαινισμένο θέατρο του.<sup>97</sup>

### III. Η παρακμή και το τέλος

#### (α). Προσπάθειες ανάκαμψης

Από την αρχή κιόλας της περιόδου ο Χρηστομάνος έδειξε αποφασισμένος να ανατρέψει το αρνητικό κλίμα που είχε δημιουργηθεί κατά τη διάρκεια του προηγούμενου καλοκαιριού. Οι αλλαγές στο θεατρικό κτίριο ήταν μόνο η αρχή.<sup>98</sup> Ένας πλήρως ανακαινισμένος θιάσος αλλά και η προσθήκη νέων έργων στο δραματολόγιο ήταν τα στοιχεία εκείνα που ήλπιζε ότι θα έφερναν την πολυπόθητη οικονομική αλλά και καλλιτεχνική ανάκαμψη.

Η σύνθεση του θιάσου το καλοκαίρι της τρίτης περιόδου είναι ίσως η πιο ετερόκλητη σε σύγκριση με τα προηγούμενα δύο καλοκαίρια. Παλιοί και νέοι ηθοποιοί, ερασιτέχνες και επαγγελματίες, επιστρατεύτηκαν προκειμένου να καλύψουν τις ανάγκες του θιάσου και να τον βοηθήσουν να βγει από την οικονομική δυσπραγία.<sup>99</sup> Η πιο σημαντική (αλλά και αφύσικη) άφιξη ήταν αυτή της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου. Η πρόσληψη της προκάλεσε συζητήσεις. Κάποιοι χαιρέτισαν με ενθουσιασμό την κίνηση του Χρηστομάνου ελπίζοντας ότι:

υπό την δεξιάν και νοήμονα διεύθυνσίν του [...] η διακεκριμένη τραγωδός θα επιδείξη εκ νέου τα μεγάλα αυτής δραματικά προτερήματα και θα εξεγείρη τον ενθουσιασμόν των πολυάριθμων

<sup>97</sup> «Θερινή θεατρική κίνησης», *Ακρόπολις*, 18 Μαΐου 1904 [υπογρ. Α\*\*\*].

<sup>98</sup> «Η Νέα Σκηνή θα εγκαινιάση λίαν προσεχώς και τα θεωρεία της δια των οποίων εισάγει ένα νεωτερισμόν φέροντα πάντοτε τη σφραγίδα της καλαισθησίας», «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 7 Ιουλ. 1904. Βλ. επίσης, «Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 7 Ιουλ. 1904, «Αθήναι», *Νέον Άστυ*, 7 Ιουλ. 1904.

<sup>99</sup> Κάποιοι από τους ηθοποιούς προστέθηκαν στον θιάσο όταν είχαν ήδη αρχίσει οι παραστάσεις, όπως για παράδειγμα ο Ιωάννης και η Μερόπη Σαραμαντή και ο Νίκος και Ζωή Κουρή («Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 23 Ιουλ. 1904). Άλλοι πάλι συμμετείχαν περιστασιακά ή έκαναν την εμφάνισή τους για τις ανάγκες μόνο μιας παράστασης, όπως για παράδειγμα η Ελένη Σβορώνου (βλ. το θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης, *Η νίκη του Λεωνίδα* 2 Ιουλ. 1904, Θ.Μ.)· ή Παυλίνα Χατζηχρήστου, η οποία συμμετείχε μόνο σε δύο παραστάσεις του *Αριστερού χεριού* («Θεάματα», *Ακρόπολις*, 29 Σεπ. 1904, «Θέατρα», *Αθήναι*, 29 Σεπ. 1904) και στο έργο του Μάρκου Αυγέρη *Μπροστά στους ανθρώπους*, όπου ανέλαβε τον ρόλο της Αννέτας (Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Μπροστά στους ανθρώπους*, 4 Οκτ. 1904, Θ.Μ.). Για τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στις παραστάσεις του 1904 (βλ. Παράρτημα Β').

θεατών, οίτινες κατά τα παρελθόντα υπήρξαν ειλικρινείς θαυμασταί της Ελληνίδος καλλιτέχνιδος.<sup>100</sup>

Άλλοι πάλι έκαναν λόγο περί «αδυνάτου συνεργασίας» προβλέποντας ότι ο συνασπισμός δε θα διαρκούσε παρά λίγους μόνους μήνες.<sup>101</sup> Παρόλο που η Παρασκευοπούλου δε συμμετείχε σε πολλές παραστάσεις (μόνο σε έξι από τις δέκα οχτώ νέες παραγωγές) η παρουσία της κάθε φορά κέρδιζε την επιδοκιμασία του Τύπου.<sup>102</sup>

Η συμμαχία της παλαιάς με τη Νέα Σκηνή μπορεί να επιβραβεύτηκε, ως ένα σημείο, επιχειρηματικά, την ίδια στιγμή όμως προσλαμβάνοντας μια από τις παλιές βεντέτες του Ελληνικού θεάτρου, απειποιείτο, φανερά πια, ένα από τα βασικότερα αρχικά του αιτήματα: τη στελέχωση του θεάτρου με νέους ηθοποιούς και τη δημιουργία ενός θιάσου συνόλου (ensemble).<sup>103</sup> Ωστόσο, με την πρόσληψη της Παρασκευοπούλου, όπως και μερικών ακόμα εκπροσώπων του θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα το επόμενο καλοκαίρι, ο θιάσος μπορούσε αφενός να κερδίσει το χαμένο του κύρος και αφετέρου να προσελκύσει μια μεγαλύτερη και νέα μερίδα θεατρικού κοινού, θαυμαστών των τελευταίων.

Η πρόσληψη της ηθοποιού δεν ήταν η μόνη έκπληξη που επιφύλασσε ο Χρηστομάνος. Το καλοκαίρι του 1904, μπορεί να μην ήταν ιδιαίτερα σημαντικό από άποψη ξένης δραματουργίας (έργα βουλευάρτου νέα ή επαναλήψεις προηγούμενων περιόδων), ήταν όμως εξαιρετικά σημαντικό από άποψη ελληνικών έργων: *Η νίκη του Λεωνίδα* του Μπάμπη Άννινου, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* του Γρηγόριου Ξενόπουλου, *Η φόλα* και *Το γυαλένιο μάτι* του Δημήτριου Κόκκου, *Μπροστά στους ανθρώπους* του Μάρκου Αυγέρη, *Οι Πρασινόπουλοι* του Κωνσταντίνου Γ. Ξένου.<sup>104</sup> Οι δημοσιογράφοι επιδοκίμασαν την απόφαση του

<sup>100</sup> «Αθηναϊκά. Η κα Ευαγγελία Παρασκευοπούλου», *Καιροί*, 19 Μαΐου 1904.

<sup>101</sup> Το Αγωνικό, «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 19 Μαΐου 1904, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 23 Μαΐου 1904.

<sup>102</sup> «Θεατρικά. Κάτι ξέρω!», *Καιροί*, 22 Αυγ. 1904. Κάποιοι δημοσιογράφοι θεώρησαν ότι η παρουσία της Παρασκευοπούλου επηρέαζε και τους υπόλοιπους ηθοποιούς: «Νομίζει τις, ότι η επί της σκηνης εμφάνισης της κ. Παρασκευοπούλου, εφίλοτιμισε και τους μύστας της Νέας Σκηνης και τους έδωκεν ζώην. Ενώ πάντοτε είνε αμελέτητοι, η δε φωνή των μόλις και φθάνει τα πρώτα καθίσματα, χθες και εκινήθησαν και ωμίλησαν και έδρασαν» (Θεατής, «Θεατρικά σελίδαι. *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*», *Αθήναι*, 1 Αυγ. 1904).

<sup>103</sup> Το αίτημα είχε καταστρατηγηθεί ήδη από το 1902, όταν ανακήρυσσε πρωταγωνίστριες του καλλιτεχνικού του θιάσου την Ειμαρμένη Ξανθάκη και λίγους μήνες αργότερα την Κυβέλη Αδριανού.

<sup>104</sup> Οι εφημερίδες, επίσης, ανήγγειλαν την παράσταση του έργου του Γεράσιμου Βώκου, *Κατοχή* και της *Φωλιάς* του Γάσσου Φραγκαντώνη. Τελικά, το έργο του Βώκου παίχθηκε την επόμενη χρονιά (14 Αυγ. 1905) στο θέατρο Αρνιώτη με πρωταγωνιστές τη Χριστίνα Καλογερίκου και τον Πέτρο Λέοντα («Αθήναι», *Νέον Αστν*, 11 Αυγ. 1905, κ.ά). Πληροφορίες για το ιστορικό δράμα του Βώκου (βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*. Από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, Πανεπιστημιακές

Χρηστομάνου να στραφεί, έστω και καθυστερημένα, προς το ελληνικό δραματολόγιο.<sup>105</sup> Το κοινό όμως με εξαίρεση τις κωμωδίες του Κόκκου και του Άννινου, δεν έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το σύγχρονο ελληνικό δράμα. Αντίθετα, οι *Εκκλησιάζουσες*, η μοναδική παράσταση αρχαίας ελληνικής κωμωδίας που ανέβασε ο θίασος στα πέντε χρόνια της καλλιτεχνικής διεύθυνσης του Χρηστομάνου, ήταν αυτή που, αν και δέχθηκε τα περισσότερα πυρά από κριτικούς και δημοσιογράφους, γνώρισε τη μεγαλύτερη αποδοχή από άποψη προσέλευσης κόσμου. Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος και ο Χρηστομάνος, μεταφραστής και σκηνοθέτης αντίστοιχα, εκμεταλλευόμενοι τόσο το θέμα του έργου όσο και την ελευθεριάζουσα γλώσσα του κωμικού ποιητή, έστησαν μια παράσταση, η οποία, κατά μείζονα λόγο, βασίστηκε στη βωμολοχία και στα σεξουαλικά υπονοούμενα.<sup>106</sup> Το έργο αναγγέλθηκε ως «αυστηρά ακατάλληλον δια κυρίας και δεσποινίδας»: έτσι η πλατεία του θεάτρου γέμιζε με άνδρες, οι οποίοι επισκέπτονταν το θέατρο προκειμένου να διασκεδάσουν με τα σόκιν ανέκδοτα της παράστασης.<sup>107</sup>

Η θερινή περίοδος του 1904 αν και άνοιξε με καλούς οiwονούς, έληξε με αποδοκιμασίες και ενστάσεις για την ποιότητα των παραστάσεων του θιάσου, όχι πια την καλλιτεχνική αλλά την ηθική. Η ελευθεροστομία που χαρακτήριζε την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* ήταν το έναυσμα για να ξεκινήσει μια μεγάλη συζήτηση, που κορυφώθηκε το επόμενο καλοκαίρι, γύρω από τα άσεμνα θεάματα που κατέκλυζαν τα θερινά θέατρα των Αθηνών με αιχμή του δόρατος τις ανήθικες παραστάσεις του θεάτρου της Ομόνοιας. Η σαιζόν τερματίστηκε με μια αποτυχία. Στις 12 Οκτωβρίου του 1904 παίχθηκε για μια και μοναδική φορά η κωμωδία του Κωνσταντίνου Ξένου, *Πρασινόπουλοι*, και αμέσως μετά ο θίασος αθόρυβα εγκατέλειψε την πρωτεύουσα.

---

εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 411-412). Το έργο του Φραγκαντώνη τελικά ανέβηκε από τον θίασο της Νέας Σκηνής, τον Ιούλιο του επόμενου χρόνου με τον τίτλο *Ξένη* (βλ. παρακάτω).

<sup>105</sup> Βλ. ενδεικτικά, Γ. Τ. [Γεώργιος Τσοκόπουλος], «Το έργο της Νέας», *Νέον Άστυ*, 1 Αυγ. 1904,

<sup>106</sup> Για την περιγραφή της παράστασης των *Εκκλησιαζουσών*, βλ. Μαρία Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη Νέα Ελληνική σκηνή*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2006, σ. 97-103.

<sup>107</sup> «Θέατρα», *Αθήναι*, 11 Αυγ. 1904, «Δημόσια θεάματα», *Νέον Άστυ*, 11 Αυγ. 1904, «Εκκλησιάζουσαι», *Καιροί*, 12 Αυγ. 1904.

(β). Οδεύοντας προς το τέλος

Πρώτος σταθμός της τρίτης περιόδου ήταν μια πόλη που για πρώτη φορά επισκεπτόταν ο θίασος, η Πάτρα.<sup>108</sup> Από τα τέλη Οκτωβρίου και για τους επόμενους δύο μήνες, το θεατρόφιλο κοινό της αχαϊκής πρωτεύουσας διασκέδαζε με τις κωμωδίες που παρουσιάζονταν στη σκηνή του θεάτρου Απόλλων και θαμπωνόταν από τον σκηνικό διάκοσμο, τα κοστούμια των ηθοποιών<sup>109</sup> αλλά και τη «γλυκυτάτη Κυβέλη» την «καταθέλξασα και υποδουλώσασα με την άπειρον χάριν και την αγγελικήν έκφρασίν της όλους τους θεατάς αμφοτέρων των φύλων».<sup>110</sup> Τα περισσότερα από τα έργα που πρότεινε ο θίασος έγιναν δεκτά με ενθουσιασμό: «Τα έργα ελαφρά, πνευματώδη. Έργα Γαλλικά με λεπτήν ειρωνείαν, λεπτόν πνεύμα, λεπτότερον σαρκασμόν και χονδρά γέλια».<sup>111</sup> Παρόλα αυτά και εδώ σύντομα ξεκίνησε η συζήτηση περί της ηθικής ελευθεριότητας που διέκρινε τις δραματολογικές επιλογές του θιάσου, με αποκορύφωμα την απαγόρευση της παράστασης του έργου των Αλμπίν Βαλαμπρέγκ και Μωρίς Εννεκίν, *Κοραλία και Σία* από τον Δήμαρχο της πόλης.<sup>112</sup>

Ο θίασος έφτασε στην Αθήνα, τις πρώτες μέρες του Ιανουαρίου του 1905 χωρίς τον Χρηστομάνο, ο οποίος είχε φύγει νωρίτερα από την Πάτρα προκειμένου να κλείσει συμφωνίες με θέατρα της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης.<sup>113</sup> Η παρατεταμένη απουσία της κεφαλής του θιάσου πυροδότησε φήμες περί επικείμενης

<sup>108</sup> Η εναρκτήρια παράσταση δόθηκε στις 21 Οκτωβρίου στο Δημοτικό Θέατρο Πατρών, «Θέατρον Απόλλων», *Νεολόγος*, Πάτρας, 21 Οκτ. 1904.

<sup>109</sup> Προπάντων ενθουσιάστηκαν με τα κοστούμια. Λίγες μέρες μετά την έναρξη των παραστάσεων άγνωστοι εισέβαλαν στο Δημοτικό Θέατρο και τα έκλεψαν!, «Κλοπή θεάτρου», *Νεολόγος* Πάτρας, 28 Οκτ. 1904.

<sup>110</sup> «Θεατρικά», *Νέος Αιών* Πάτρας, 3 Νοε. 1904. Βλ. επίσης «Χειμερινόν θέατρον», *Νεολόγος* Πάτρας, 26 Οκτ. 1904, κ.ά. Παρά την επιτυχία της, η Κυβέλη αναγκάστηκε να φύγει από την Πάτρα νωρίτερα (24 Δεκ. 1904), καθώς διένυε ήδη τον όγδοο μήνα της πρώτης εγκυμοσύνης της («Ο κόσμος. Αι στεναχώρια του κ. Χρηστομάνου», *Εστία*, 7 Δεκ. 1904, «Χειμερινόν θέατρον», *Νεολόγος* Πάτρας, 19 Δεκ. 1904, [υπογρ. Τ-λ-ς], «Άρρητα Θέματα», *Νεολόγος* Πάτρας, 25 Δεκ. 1904. Βλ. επίσης, Μυράτ, ό.π., σ. 272). Την απουσία της Κυβέλης συμπλήρωσε η Ελένη Πασαγιάννη, η οποία εντάχθηκε εспеυσμένα στον θίασο («Χειμερινόν θέατρον», *Νεολόγος* Πάτρας, 19 Δεκ. 1904, 21 Δεκ. 1904). Μετά το τέλος των παραστάσεων αποχώρησαν από τον θίασο η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και ο Σπυρίδων Σάββας («Αθηναϊκά», *Ακρόπολις*, 4 Φεβ. 1905, «Αθηναϊκά», *Ακρόπολις*, 3 Μαρ. 1905).

<sup>111</sup> «Άρρητα θέματα», *Νεολόγος* Πάτρας 31 Οκτ. 1904 [υπογρ. Τ-λ-ς]

<sup>112</sup> Βλ. Ο Πατριώτης, «Νέα Σκηνή», *Νεολόγος* Πάτρας, 15 Δεκ. 1904, «16 Δεκεμβρίου, Αι περιπέτεια της *Κοραλίας και Σία*», *Το Άστυ*, 17 Δεκ. 1904, κ.ά.

<sup>113</sup> Στις 3 Ιανουαρίου του 1905, ο θίασος έδωσε την τελευταία παράστασή του στην Πάτρα και δύο μέρες αργότερα αναχώρησε για την Αθήνα (βλ. «Χειμερινόν θέατρον. Η τελευταία της 'Νέας Σκηνής'», *Νεολόγος* Πάτρας, 3 Ιαν. 1905, «Άρρητα θέματα», *Νεολόγος* Πάτρας, 6 Ιαν. 1905 [υπογρ. Τ-λ-ς]). Για το ταξίδι του Χρηστομάνου στην Κωνσταντινούπολη (βλ. «Αθηναϊκά», *Ακρόπολις*, 31 Ιαν. 1905 και 3 Φεβ. 1905).

διάλυσής του.<sup>114</sup> Η αίσθηση πλήρους αποδιοργάνωσης εντάθηκε, όταν μέρος του θιάσου συμμετείχε σε εσπερίδα που διοργανώθηκε από τον φιλολογικό σύλλογο Παρνασσού, στις αρχές Φεβρουαρίου, προς τιμήν των Τηλέμαχου Λεπενιώτη και Άγγελου Χρυσομάλλη.<sup>115</sup> Ο Χρηστομάνος έφθασε τελικά στην Αθήνα στα μέσα Φεβρουαρίου βάζοντας τέλος στις φήμες.<sup>116</sup> Λίγες μέρες αργότερα, ο θιάσος κατευθύνθηκε προς την Ανατολή με τελικό προορισμό τη Ρουμανία.<sup>117</sup> Όσο αθόρυβα έφυγε από την Αθήνα, στα τέλη Οκτωβρίου του 1904, άλλο τόσο αθόρυβα επανήλθε στις αρχές Μαΐου του 1905. Και αν δεν υπήρχαν οι λιγοστές ειδήσεις για τη θερμή υποδοχή που έτυχαν οι παραστάσεις του θιάσου σε Βραΐλα και Βουκουρέστι, η άφιξή του στην Αθήνα ίσως να μη γινόταν αντιληπτή από κανέναν.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Οι φήμες ξεκίνησαν από την *Εστία* και συγκεκριμένα τη στήλη του Βρατσάνου: «Οι απελθόντες εκ Πατρών μύσται αναζητούν τον κον Χρηστομάνον» (Το Λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 9 Ιαν. 1905). Λίγες μέρες αργότερα το *Νέον Άστυ* αναδημοσίευσε πληροφορία για διάλυση του θιάσου: «Μια επιστολή απελπιστική του κ. Χρηστομάνου εδημοσιεύθη εις τας εφημερίδας. ‘Θεωρείτε με αποθαμένον’ έγγραφεν ο αρχιμύστης από την Κωνσταντινούπολιν. Και οι μύσται παρεστάθησαν ‘αφαιρούντες τα μιάτιά του και θέτοντες κλήρον απ’ αυτών’. Πάει ο κ. Χρηστομάνος. Αιωνία η μνήμη της Νέας Σκηνης. Κάπου είδαμεν και την νεκρολογίαν της ‘Παν καλόν και παν ωραίον εις τον κόσμον δεν αντέχει’». Μερικοί κατεγείναν να δώσουν διαφόρους εξηγήσεις του πράγματος και έκαμαν προχείρους χαρακτηρισμούς. Ελέγχθη ότι ο κ. Χρηστομάνος βαρυνθείς να αγωνίζεται υπέρ της Νέας Σκηνης, απεφάσισε να φύγη δια το Παρίσι δια να κάμη νέαν έκδοσιν της ‘Αυτοκράτειρας Ελισάβετ’. Κάποιος ακούσας την ανάγνωσιν της συγκινητικής επιστολής του κ. Χρηστομάνου και υπολογίζων τας οικονομικάς συνέπειας της, είπε με σκληρότητα την οποίαν κατώρθωσε να προκαλέση εναντίον της η ‘Νέα Σκηνη’.-Η ‘Νέα Σκηνη’ αυτοκτονεί δια κανονίου». («Από χθες έως σήμερον. Σημειώσεις. Η νεκρανάστασις της Νέας Σκηνης», *Νέον Άστυ*, 9 Φεβ. 1905.) Την επόμενη μέρα η είδησις διαψεύσθη (βλ. «Αθηναϊκά», *Ακρόπολις*, 10 Φεβ. 1905).

<sup>115</sup> «Θέατρο», *Αθήναι* 4 Φεβ. 1905, «Αθηναϊκά», *Ακρόπολις*, 4 και 9 Φεβ. 1905.

<sup>116</sup> «Αφίκετο χθες ο διευθυντής της Νέας Σκηνης κ. Κ. Χρηστομάνος όπως παραλάβη τον θιάσον αυτού και μεταβή εις Συμύρην, Κωνσταντινούπολιν και άλλας της Ανατολής πόλεις εις τας οποίας πρόκειται να δώση σειράν παραστάσεων. Μεταξύ των πρώτων επισκέψεων τας οποίας έκαμε ο κ. Χρηστομάνος ήτο και η επίσκεψις εις τα γραφεία μας. Ήλθεν αυτοπροσώπως να διαψεύση την αναγραφόμενη είδησιν περί διαλύσεως της Νέας Σκηνης και αμέσως μετά την αναγραφήν της είδησεως εκείνης αποδείχθη ότι εκ κακοβούλων διαδόσεων προήλθεν ώστε πάσα διάψευσις να είνε εκ του περισσού», «Αθήναι. Νέα Σκηνη», *Αθήναι*, 19 Φεβ. 1905, «Αθηναϊκά» *Ακρόπολις* 19 Φεβ. 1905.

<sup>117</sup> «Ο θιάσος της Νέας Σκηνης αναχωρεί την Παρασκευήν [25 Φεβ. 1905] δια Συμύρην, όπου θα δώση 5 παραστάσεις εις το Σπόρτιγκ Κλούμπ» («Αθηναϊκά», *Ακρόπολις*, 23 Φεβ. 1905). Η Νέα Σκηνη έφτασε στην Κωνσταντινούπολη στις 8 Μαρτίου του 1905, και την επόμενη μέρα άρχισε παραστάσεις στο Θέατρο του Ιπποδρομίου («Θεατρικά. Θέατρον Ιπποδρόμιον. Νέα Σκηνη», *Ταχυδρόμος Κωνσταντινούπολης*, 9 Μαρ. 1905).

<sup>118</sup> «Η Νέα Σκηνη εις την Ρουμανίαν», *Το Άστυ*, 7 Απρ. 1905, «Αθηναϊκά», *Ακρόπολις*, 11 Απρ. 1905, «Από χθες έως σήμερον. Σημειώσεις. Η ‘Νέα Σκηνη’ εις την Ευρώπην», *Νέον Άστυ*, 26 Απρ. 1905. Δε βρεθήκαν εφημερίδες των συγκεκριμένων πόλεων. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι ο θιάσος επιστρέφοντας από τη Ρουμανία, έδωσε δύο παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη («Θεατρικά. Νέα Σκηνη», *Κωνσταντινούπολις Κων/πολης*, 14, 16 Μαΐου 1905).

(γ). Αποχαιρετιστήρια περίοδος

Παρά την επιτυχία της περιοδείας τα οικονομικά προβλήματα του θιάσου παρέμεναν. Ενδεικτικό της άσχημης οικονομικής κατάστασης είναι το γεγονός ότι λίγες μέρες πριν την επίσημη έναρξη των παραστάσεων το θέατρο νοικιάστηκε στον θίασο του Ελληνικού Μελοδράματος, ενδεχομένως, για να εξασφαλιστούν τα έξοδα των πρώτων παραστάσεων.<sup>119</sup> Επιπλέον, ο Χρηστομάνος, σε μια προσπάθεια να προσελκύσει περισσότερο κόσμο, εγκατέστησε κινηματογραφική οθόνη, όπου προβάλλονταν ταινίες κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων.<sup>120</sup> Οι λύσεις αποδείχθηκαν ημίμετρα. Ακόμα και η επανεμφάνιση της Μαρίκας Δημοπούλου και του Πάνου Καλογερίκου, η επιστροφή των οποίων υποτίθεται ότι θα έδινε νέα πνοή στον ετοιμόρροπο θίασο, μόνο προσωρινά μπόρεσε να ανακουφίσει.<sup>121</sup>

Οι δραματολογικές επιλογές του καλοκαιριού του 1905 δείχνουν ότι οι αρχικές εξαγγελίες σχετικά με την αναγέννηση της θεατρικής τέχνης και η προσπάθεια σύνδεσης του ελληνικού θεάτρου με την ευρωπαϊκή κίνηση ανήκαν οριστικά στο παρελθόν. Αν εξαιρέσει κανείς τα δύο έργα του Καπύς (*Αντίπαλος*, *Οι δύο τρόποι*) και το έργο Μαξ Μωραί (*Η περιπέτεια*), που αποτελούσαν σχετικά πρόσφατες παρισινές επιτυχίες όλα τα υπόλοιπα, κατά κύριο λόγο φαρσοκωμωδίες

<sup>119</sup> Ο θίασος του Ελληνικού Μελοδράματος έδωσε παραστάσεις στο θέατρο της Νέας Σκηνης μεταξύ 28-30 Μαΐου 1905 («Από τα θέατρα», *Αθήνα*, 28 Μαΐου 1905, «Μικρά Νέα. Θέατρα», *Καιροί*, «28 Μαΐου 1905, *Ακρόπολις, Εμπρός, Καιροί*, 29-30 Μαΐου 1905).

<sup>120</sup> «Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 27, 28 Ιουν. 1905, «Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 30 Ιουν. 1905, κ.ά. Ο κινηματογράφος είχε αρχίσει να μπαίνει στη ζωή των Αθηναίων την τελευταία πενταετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Το καλοκαίρι του 1904, εγκαταστάθηκε οθόνη στην πλατεία Συντάγματος με αποτέλεσμα να επηρεαστούν σημαντικά οι εισπράξεις των θερινών θεάτρων (βλ. ενδεικτικά, «Ο κινηματογράφος», *Το Άστυ*, 21 Ιουν. 1904, «Αθήνα», *Το Άστυ*, 28 Ιουν. 1904, «Ο κινηματογράφος», *Το Άστυ*, 12 Ιουλ. 1904. Βλ. επίσης Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Κινηματογράφος, 1901-1922», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα...*, τμ. Α2, ό.π., σ. 390-391, Χ. Λ. Καραόγλου, «Θέατρο v.s. Κινηματογράφος. Η υποδοχή του κινηματογράφου στην Ελλάδα (1896-1930)», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Εκδόσεις Σοκόλης, Αθήνα 2005, σ. 84-85).

<sup>121</sup> Ο Πάνος Καλογερίκος ήταν από τους πρώτους ηθοποιούς που στελέχωσαν τον θίασο. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για το πότε ακριβώς αποχώρησε. Τελευταία φορά που εμφανίστηκε το όνομά του στα προγράμματα του θιάσου ήταν τον Σεπτέμβριο του 1902 (βλ. το θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης της *Άλκηστης*, 22 Σεπ. 1902, Θ.Μ.). Επέστρεψε τον Μάιο του 1905 (Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 26 Μαΐου 1905, «Αθήνα», *Νέον Άστυ*, 4 Ιουν. 1905). Η Μαρία Δημοπούλου είχε προσληφθεί στον θίασο τον Αύγουστο του 1903 («Κοινωνικά», *Εμπρός*, 31 Αυγ. 1903). Αποχώρησε μετά το τέλος των παραστάσεων στην Αθήνα, προκειμένου να παρακολουθήσει στο Παρίσι μαθήματα υποκριτικής («Θεατρικά. Εδώ κ' εκεί», *Χρόνος*, 23 Νοε. 1903). Επέστρεψε την άνοιξη του 1905 («Θέατρα. Η δις Δημοπούλου», *Αθήνα* 12 Μαρ. 1905). Επαναπροσλήφθηκε στον θίασο λίγους μήνες αργότερα («Θεάματα», *Ακρόπολις*, 4 Ιουν. 1905, «Μικρά Νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 4 Ιουν. 1905).

και κωμωδίες κρεβατοκάμαρας, ήταν γραμμένα κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>122</sup>

Τρία ήταν τα έργα που συζητήθηκαν περισσότερο: η *Κοραλία και Σία* –που ήδη είχε ξεσηκώσει αντιδράσεις στην Πάτρα– το *Δυπόν και Σία* του Paul Gavault, και *Η πρώτη νύκτα του κύριου Καρπέτ και Σία* των Εντμόντ Γκοντινέ, Φρανσουά Οσβάλντ και Πιέρ Ζιφφάρ. Και τα τρία χαρακτηρίστηκαν ακατάλληλα για δεσποινίδες.<sup>123</sup> Παρά τις ενστάσεις μερίδας του Τύπου το θέατρο γέμιζε κάθε βράδυ:

Η ‘Νέα Σκηνή’ άραξε για καλά εις υπήνεμον και γαληνιωτάτον λιμάνι εισπράξεων. Δίδει και παίρνει τώρα επί ημέρας η *Κοραλία και Σία*. [...] Παιζομένης της *Κοραλίας* σιγή απόλυτος βασιλεύει εις το θέατρον, αι αναπνοαί συγκρατούνται και τα ότα κλείνονται διά να μη χάσουν ούτε λέξιν από την ηδονήν του εποικοδομητικού έργου. Τι συμβαίνει τάχα τότε με τους θεατάς;<sup>124</sup>

Τα αρνητικά σχόλια για τις ανήθικες κωμωδίες, που ανέβαζε ο θίασος, διαδέχονταν το ένα το άλλο. Και ο Χρηστομάνος από καινοτόμος αναμορφωτής του ελληνικού θεάτρου μεταμορφώθηκε σε έναν από τους Αθηναίους θεατρικούς επιχειρηματίες που ανέβαζε έργα, «ων και τον χαρακτηρισμόν αισχύνεται τις να δώση».<sup>125</sup>

Η αποτυχία της παράστασης του έργου του Τάσσου Φραγκαντώνη *Ξένη* ήταν η σταγόνα που έκανε το ποτήρι να ξεχειλίσει.<sup>126</sup> Το έργο αν και αναμενόταν από τους δημοσιογράφους με ιδιαίτερη αγωνία, τελικά δεν ικανοποίησε τις προσδοκίες, ούτε καν του ίδιου του συγγραφέα.<sup>127</sup> Ο Φραγκαντώνης με οργισμένη επιστολή του σε καθημερινή εφημερίδα καταλόγισε ευθύνες τόσο στον Χρηστομάνο, τον οποίο θεωρούσε τον κύριο υπεύθυνο της αποτυχίας, όσο και στους θεατές που δεν κατάλαβαν το έργο του, υποστηρίζοντας ότι από το κοινό της Νέας Σκηνής είχε

<sup>122</sup> Ο αντίπαλος είχε ανέβει στο Théâtre de la Renaissance στις 23 Οκτωβρίου του 1903 και *Οι δύο τρόποι* στο Théâtre des Variétés στις 28 Φεβ. 1902 (Alfred Capus - Emmanuel Arène, *L'adversaire*, Librairie Charpentier et Fasquelle, Παρίσι 1904, σ. 1, Alfred Capus, *Les deux écoles*, A. Fayard, Παρίσι, χ.χ., σ. 1). Το έργο του Μαξ Μωραί είχε ανέβει στο Τεάτρ Αντουάν στις 24 Οκτωβρίου του 1902 (Max Maurey, «L'aventure», *Quelques Actes*, Librairie des annales, Παρίσι χ.χ., σ. 285). Και τα τρία έργα πιθανότατα να τα είχε προτείνει η Μαρίκα Δημοπούλου, η οποία μόλις είχε επιστρέψει από το Παρίσι.

<sup>123</sup> «Θέατρα», *Εστία*, 2 Ιουλ. 1905, «Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 2 Ιουλ. 1905, «Θέατρα», *Το Άστρ*, 15-16. Ιουλ 1905, «Δημόσια θεάματα», *Νέον Άστρ*, 5 Αυγ. 1905, «Θέατρα», *Το Άστρ*, 5 Αυγ. 1905, κ.ά.

<sup>124</sup> «*Κοραλία και Σία*», *Το Άστρ*, 6 Ιουλ. 1905.

<sup>125</sup> «Από παντού και απ' όλα. Θέατρα», *Η Εικονογραφημένη*, Α', τχ. 10 (Αύγ. 1905), σ. 153.

<sup>126</sup> Η παράσταση είχε προγραμματιστεί για το φθινόπωρο του 1904: «Ενεκα όμως της κακοκαιρίας του περασμένου φθινοπώρου ανεβλήθη δια το εφετεινό λαβόν όμως τον τίτλον *Ξένη* το όνομα της ηρωίδος του δράματος», *Το λαγωνικό*, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 16 Ιουλ. 1905).

<sup>127</sup> «Ανά της Αθήνας», *Νέον Άστρ*, 17 Ιουλ. 1905. «29 Ιουλίου - Ακόμη μια αποτυχία - Τα θύματα της μιμήσεως», *Το Άστρ*, 30 Ιουλ. 1905, «Από τα θεάτρα. *Η Ξένη*», *Εστία*, 31 Ιουλ. 1905 [υπογρ. X], κ.ά.



περισσότερες απαιτήσεις από ό,τι από τους θεατές των άλλων θερινών θεάτρων.<sup>128</sup> Η φράση «Ίδείτε τι παθαίνω από τα ελληνικά έργα!», που υποτίθεται ότι είπε ο Χρηστομάνος, εννοώντας ότι τα ελληνικά έργα του στοίχιζαν οικονομικά, πυροδότησε νέο κύκλο συζητήσεων και επιθέσεων εναντίον του.<sup>129</sup>

Λίγο πριν το οριστικό τέλος η Νέα Σκηνή συνασπίστηκε για ακόμη μία φορά με έναν από τους παλαίμαχους πρωταγωνιστές της προηγούμενης δεκαετίας. Στα τέλη Οκτωβρίου ανακοινώθηκε η συνεργασία της Νέας Σκηνής με τον Νικόλαο Λεκατσά.<sup>130</sup> Στις 30 Οκτωβρίου ανέβηκε ένα από τα πιο γνωστά έργα του δραματολογίου του τελευταίου, ο *Άμλετ*.<sup>131</sup> Στον θίασο επανήλθε και η Θεώνη Δρακοπούλου-Παππά, που κλήθηκε εσπευσμένα να αναπληρώσει το κενό που είχε δημιουργηθεί από την απουσία της Κυβέλης, λόγω της δεύτερης εγκυμοσύνης της.<sup>132</sup> Αν η συνεργασία της Νέας Σκηνής με την Παρασκευοπούλου, ένα χρόνο νωρίτερα, είχε καταφέρει να βελτιώσει, έστω και προσωρινά, την κατάσταση, η δεύτερη συνεργασία δεν κατάφερε να αποτρέψει την καθοδική πορεία.<sup>133</sup> Όταν το επόμενο καλοκαίρι ο θίασος ξανάρχισε τις παραστάσεις του στην Αθήνα, η Νέα Σκηνή είχε αλλάξει πια χέρια.

#### (δ). Τελευταία περιοδεία

Με τον Χρηστομάνο κουρασμένο και απογοητευμένο και τον θίασο αποδεκατισμένο ξεκίνησε η τελευταία περιοδεία. Τα κενά κλήθηκαν να συμπληρώσουν εκτός από τη Θεώνη Δρακοπούλου-Παππά και τον Νικόλαο Λεκατσά, ο Διονύσιος Ταβουλάρης και ο Κωνσταντίνος Σαγιώρ.<sup>134</sup>

<sup>128</sup> «Αμίμητα παρασκήνια της Νέας Σκηνής. Η απολογία ενός συγγραφέα», *Το Άστυ*, 29 Αυγ. 1905.

<sup>129</sup> «Αι αποκαλύψεις δια την Νέαν Σκηνή», *Το Άστυ*, 29 Αυγ. 1905, «Γράμματα προς την *Εστία*», *Εστία*, 1 Σεπ. 1905 [υπογρ. Κακιά γλώσσα]. Βλ. επίσης, Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα και η παρουσία τους στη 'Νέα Σκηνή'», *Θέατρο*, (1 Μαρ. 1962), ό.π., σ. 22-24.

<sup>130</sup> Για πρόσληψη του Νικόλαου Λεκατσά βλ. «Θέατρα», *Εστία*, 21 Οκτ. 1905, «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη», *Παναθήναια*, Ε', τχ. 122 (31 Οκτ. 1905), σ. 64.

<sup>131</sup> Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης του *Χάμλετ*, 30 Οκτ. 1905, Θ.Μ. «Θέατρα», *Αθήναι*, 30 Οκτ. 1905, «Θέατρα», *Το Άστυ*, 30 Οκτ. 1905, «Θέατρα», *Εστία*, 30 Οκτ. 1905.

<sup>132</sup> «Προσεχώς δια πρώτην φοράν από της 'Νέας Σκηνής' επί τη προσλήψει του καλλιτέχνου Ν. Λεκατσά *Άμλετ* του Σαίξπηρ με Οφηλίαν την κυρίαν Θεώνην Παπά ευγενώς προσφερομένην» («Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 27 Οκτ. 1905, «Θέατρα», *Το Άστυ*, 27 Οκτ. 1905). Για την εγκυμοσύνη της Κυβέλης (βλ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 275-278).

<sup>133</sup> Για το ζήτημα βλ. Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, ό.π., σ. 130-131.

<sup>134</sup> Ο Λεκατσάς, στα μέσα της περιοδείας αποχώρησε από τον θίασο: «Δήλωσις. Παρεκλήθημεν υπό του κ. Λεκατσά να δηλώσωμεν, ότι απεσύρθη εκ της Ν. Σκηνής. Οι λόγοι της τοιαύτης

Στα τέλη Νοεμβρίου ο θίασος έφθασε στη Ζάκυνθο, όπου και παρέμεινε ένα περίπου μήνα. Οι παραστάσεις δεν έφεραν την πολυαναμενόμενη οικονομική ανάσα: «Η υλική δε υποστήριξις της [εν. της τοπικής κοινωνίας] αν δεν είνε και τόσο μεγάλη, τούτον αποδοτέον εις την οικονομικήν κρίσιν ην διερχόμεθα».<sup>135</sup> Τα οικονομικά καλυτέρευσαν όταν ο θίασος, στις αρχές Ιανουαρίου του 1906, ξεκίνησε τις παραστάσεις του στην Πάτρα: «Μεγάλη συρροή κόσμου καθ' εκάστη σχεδόν, αλλά κόποι και δυσαρέσκεια απειράριθμαι και προσωπική απενταρία ένεκα των υπέρμετρων υποχρεώσεων και τρομερών ελλειμμάτων Ζακύνθου», έγραφε ο Χρηστομάνος στον Χρήστο Δαραλέξη.<sup>136</sup>

Στα μεγάλα οικονομικά προβλήματα προστίθετο και το δυσβάσταχτο, για τον Χρηστομάνο, κενό που δημιούργησε η απουσία της Κυβέλης.<sup>137</sup> Κενό που δύσκολα μπορούσε να αναπληρώσει η Θεώνη Δρακοπούλου-Παππά:

Η καϋμένη η Θεώνη απεδείχθη καλή εργάτις, χαριτωμένη και συγκινητική, περισσότερο από ό,τι υπέθετα αλλά βεβαίως δεν μπορεί να αντικαταστήσει εις τίποτε την Κυβέλην και προ παντός όχι ως πρόφασις της υπάρξεώς μου εν τη 'Νέα Σκηνή'.<sup>138</sup>

Προς το τέλος των παραστάσεων στην Πάτρα η Κυβέλη και ο Μυράτ επανήλθαν στον θίασο.<sup>139</sup> Με τους δύο βασικούς ηθοποιούς να ανήκουν ξανά στο δυναμικό της

---

απομακρύνσεως δεν μας εδηλώθησαν [...]» («Θεατρικά», *Νέος Αιών* Πάτρας, 12 Ιαν. 1906). «[...] Η αφορμή της διενέξεώς του με τον κ. Χρηστομάνον χρονολογείται από της εποχής της εν Ζακύνθω διαμονής των. Η αιτία φιλοδοξική ζηλοτυπία, καθ' α λέγει, ο κ. Λεκατσάς» («Λίγο απ' όλα», *Νεολόγος* Πάτρας, 13 Ιαν. 1906 [υπογρ. Ο υποφαινόμενος]).

<sup>135</sup> Φως Ζακύνθου, 1 Δεκ. 1905 πρβλ. Μουσιμούτης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου, 1901-1915*, ό.π., σ. 86.

<sup>136</sup> Επιστολή του Χρηστομάνου προς τον Χρήστο Δαραλέξη (Ζάκυνθος, 17 Ιαν. 1906), πρβλ. Γιάννης Σιδέρης, «Κυβέλη, πλάσμα μου... Η Νέα Σκηνή πλαίσιον και ανάβαθρον της. Δύο γράμματα του Κ. Χρηστομάνου», *Θέατρο*, τμ. ΙΑ', τχ. 61-63 (Γενάρης - Ιούνης 1978), σ. 44. Τα όσα έγραφε ο Χρηστομάνος περί επιτυχίας των παραστάσεων επιβεβαιώνονται και από τα σχόλια του τοπικού τύπου: «Η 'Νέα Σκηνή' και εις την πρώτην και εις την δευτέραν παράστασιν, ικανοποιήθη υπεραρκώς. Το κοινόν των Πατρών φαίνεται ότι θέλει να την υποστηρίξη εκθύμως, και πολύ δικαίως, διότι είνε μια ανθοδέσμη καλλιτεχνών, κοσμούσα το πτωχικόν Ελληνικόν θέατρον» («Μικραί σημειώσεις», *Νέος Αιών* Πάτρας, 8 Ιαν. 1906 [υπογρ. Ο Μισ-γος]).

<sup>137</sup> Σύμφωνα με τον Μυράτ, στο τέλος του 1905, οι σχέσεις των δύο ανδρών ήταν τεταμένες. Το γεγονός ότι ο Χρηστομάνος είχε στερηθεί δύο βασικούς ηθοποιούς του και η περιοδεία δεν πήγαινε καλά, σε συνδυασμό με την αγωνία του Μυράτ για τη σύζυγό του, η οποία είχε προσβληθεί από επιλόχειο πυρετό, δημιούργησε ρήγμα στις σχέσεις τους, καθώς ο Μυράτ χρέωσε στον Χρηστομάνο αδιαφορία για την κατάσταση της Κυβέλης (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 276-282).

<sup>138</sup> Σιδέρης, «Κυβέλη, πλάσμα μου...», *Θέατρο*, (Γενάρης - Ιούνης 1978), ό.π. σ. 42. Αν και η σύγκριση μεταξύ Κυβέλης και Θεώνης Παπά ήταν όντως αναπόφευκτη, ο τοπικός Τύπος έγραφε κολακευτικά σχόλια για τη νέα πρωταγωνίστρια: «Η πρωταγωνίστρια κ. Θεώνη Παπά, αν δεν είνε σαν την κ. Κυβέλη Μυράτ, πλησιάζει όμως πολύ προς αυτήν και θα την υπερτερήσει. Η υπόκρισις της είνε αβίαστος, φυσικωτάτη, προσελκύουσα την προσοχήν του θεατού, τον οποίον αιχμαλωτίζει» (ό.π. *Νέος Αιών* Πάτρας, 8 Ιαν. 1906).

<sup>139</sup> Η πρώτη εμφάνιση της Κυβέλης στην Πάτρα ήταν στις 9 Φεβρουαρίου του 1906, «Θέατρον Απόλλων Η Νέα Σκηνή», *Νεολόγος* Πάτρας, 10 Φεβ. 1906.

Νέας Σκηνης, ο θίασος, στα μέσα Φεβρουαρίου, ξεκίνησε για την Κωνσταντινούπολη. Ελάχιστες πληροφορίες διαθέτουμε για τις παραστάσεις εκείνης της χρονιάς στην Πόλη, καθώς ο τοπικός Τύπος περιορίστηκε σε ολιγόλογες αναγγελίες των έργων που επρόκειτο να παρασταθούν, άλλη μια απόδειξη ότι ο θίασος είχε χάσει οριστικά πια την αρχική δυναμικότητά του. Πάντως, δείχνοντας πίστη στα λεγόμενα του Μυράτ: «η σαιζόν υπήρξε αρκετά ικανοποιητική».<sup>140</sup>

Αν κάτι έχει ενδιαφέρον σ' αυτήν την τελευταία αποχαιρετιστήρια περιοδεία ήταν ο καταρτισμός του δραματολογίου. Ο θίασος μπορεί να προσάρμοσε το δραματολόγιό του στις προτιμήσεις του κοινού, ωστόσο αρκετά από τα έργα που ανέβασε παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά. Για ακόμα μια φορά η πρωτοπορία συνδυάστηκε με την εμπορικότητα: η *Μόνα Βάννα* συνυπήρξε με την *Κυρία δεν με μέλλει* και ο Ίψεν με τον Σαρντού.<sup>141</sup> Ήταν όμως η τελευταία φορά που όλα αυτά λάμβαναν χώρα υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του ιδρυτή του θιάσου.

#### IV. Η Νέα Σκηνή αλλάζει χέρια

Οι θερινοί θίασοι είχαν αρχίσει ήδη να καταρτίζονται όμως «εις την Νέαν Σκηνήν... μυστήριον».<sup>142</sup> Στις 7 Απριλίου του 1906 η *Εστία* ανακοίνωσε την αποχώρηση του Χρηστομάνου από την καλλιτεχνική διεύθυνση της Νέας Σκηνης.<sup>143</sup> Στις 12 Απριλίου, ο Χρηστομάνος με συμβόλαιο παραχώρησε τη Νέα Σκηνή στον Μυράτ.

<sup>140</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 282.

<sup>141</sup> Η *Νόρα* παραστάθηκε για πρώτη φορά στη Ζάκυνθο (Ε. Δαμάσκος, «Ο μυσταγωγός», *Ελληνικό Θέατρο*, τχ. 147 (1 Ιουν. 1932). Επίσης, ανέβηκε στην Πάτρα, στις 24 Ιανουαρίου 1906 με την Ολυμπία Δαμάσκου στον ομώνυμο ρόλο και τον Νικόλαο Παπαγεωργίου ως Χέλμερ («Θέατρο Απόλλων», *Νεολόγος* Πάτρας, 24 Ιαν. 1906 και «Θέατρο Απόλλων. Νέα Σκηνή», *Νέος Αιών* Πάτρας, 24 Ιαν. 1906). Τρεις μέρες αργότερα (27 Ιαν. 1905) ανέβηκε η *Μόνα Βάννα* («Θέατρο Απόλλων», *Νεολόγος* Πάτρας, 28 Ιαν. 1906 και «Θέατρο Απόλλων. Νέα Σκηνή», *Νέος Αιών* Πάτρας, 28 Ιαν. 1906). Η *Κυρία δε με μέλλει* ανέβηκε και αυτή στην Πάτρα με πρωταγωνίστρια την Ολυμπία Δαμάσκου («Χειμερινόν Θέατρον», *Νέος Αιών* Πάτρας, 4-5 Ιαν. 1906, 29 Ιαν. 1906).

<sup>142</sup> «Από παντού», *Το Άστυ*, 21 Μαρ. 1906. Και την άνοιξη του 1906, το θέατρο παραχωρήθηκε στον θίασο του Ελληνικού Μελοδράματος, ο οποίος έδωσε παραστάσεις από τις 8 Απριλίου ως 17 Μαΐου 1906 («Θέατρα», *Το Άστυ*, 6 Απρ. 1906, «Αθήναι», *Ακρόπολις*, 8 Απρ. 1906, «Θέατρα», *Αθήναι*, 9 Απρ. 1906, «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 9 Απρ. 1906, «Θέατρα», *Αθήναι*, 10 Απρ. 1906, «Θέατρα», *Αθήναι*, 11 Απρ. 1906, «Θέατρα», *Ακρόπολις*, 11 Απρ. 1906 ...κ.ά.).

<sup>143</sup> Η εφημερίδα, συγκεκριμένα ανακοίνωνε ότι ο θίασος περνούσε στα χέρια των Μυράτ και Λεπενιώτη («Ο κόσμος. Η Νέα Σκηνή», *Εστία*, 7 Απρ. 1906). Σύμφωνα με τον Μυράτ, ο Χρηστομάνος αξίωσε να ακυρωθεί η αρχική συμφωνία με τον Τηλέμαχο Λεπενιώτη γιατί «ο Λεπενιώτης ευρίσκετο τότε υπό δυσμένεια» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 290).

Λίγες μέρες αργότερα (25 Απρ.), με δεύτερο συμβόλαιο, στον θίασο συνέπραξε και ο Κωνσταντίνος Σαγιώρ.<sup>144</sup> Σύμφωνα με το συμβόλαιο της 25<sup>ης</sup> Απριλίου, το οποίο περιλάμβανε λεπτομέρειες οικονομικής φύσης (οφειλόμενο ενοίκιο, τρόπος καταβολής του, το μοίρασμα των ποσοστών από τα κέρδη κλπ.), το θέατρο της Νέας Σκηνης εκμισθωνόταν στους Μυράτ - Σαγιώρ για τους μήνες Μάιο - Νοέμβριο 1906 και προέβλεπε ότι οι νέοι ιδιοκτήτες έπρεπε να καταρτίσουν άμεσα θίασο προκειμένου οι παραστάσεις να αρχίσουν, το αργότερο, μέχρι τις 10 Μαΐου.

Ο παλιός θίασος μοιράστηκε. Κάποιοι ακολούθησαν τον Μυράτ και τον Σαγιώρ και άλλοι τον Τηλέμαχο Λεπενιώτη, που την ίδια εποχή ηγήθηκε ενός νέου θιάσου με την επωνυμία Νέο Θέατρο.<sup>145</sup> Ο ανανεωμένος θίασος της Νέας Σκηνης ξεκίνησε τις παραστάσεις στις 19 Μαΐου 1906 με μια γαλλική κωμωδία, *Το χρυσό μου* των Πωλ Μπιλλώ και Μωρίς Εννεκέν με πρωταγωνίστρια την Κυβέλη Αδριανού, χρησιμοποιώντας, πιθανώς, τις σκηνογραφίες και το βεστιάριο που τους είχε νοικιάσει ο Χρηστομάνος.<sup>146</sup> Ο ίδιος έμεινε αποστασιοποιημένος από όλα αυτά, αποφεύγοντας να εμπλακεί το όνομά του στις διαδικασίες συγκρότησης και οργάνωσης των δύο νέων θιάσων.

---

<sup>144</sup> Στο αρχείο Χρηστομάνου βρέθηκαν δύο χειρόγραφα συμβόλαια, με τα οποία κανονίζονταν οι όροι παραχώρησης της επωνυμίας της Νέας Σκηνης –το πρώτο ανάμεσα στους Χρηστομάνο και Μυράτ, (12 Απριλίου 1906) και το δεύτερο ανάμεσα στους Πέτρο Θηβαίο – Μήτσο Μυράτ – Κωνσταντίνο Σαγιώρ (25 Απριλίου 1906), (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ.]: «Τρέχουσες Υποθέσεις. Φάκελος: «Κωνστ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ (αριθμ.16)», Παράρτημα Γ').

<sup>145</sup> Μέλη του θιάσου Λεπενιώτη ήταν οι Μαρία Δημοπούλου, Στέλλα Γαλάτη, Πέτρος Λέων, Σπυρίδων Σάββας, Μελλομένη Κολλυβά, Σ. Τασόγλου, Σ. Σμίθ, Π. Θησέα, Ι. Δρόσος, Π. Πανταζής, Σ. Προκόπη, Άγγελος Χρυσομάλλης (βλ. «Θέατρα», *Αθήναι*, 20 Μαΐου 1906, Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, 1794-1944*, τμ. Β'1, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1999, σ. 255). Τον θίασο των Μυράτ-Σαγιώρ αποτελούσαν οι Κυβέλη Αδριανού-Μυράτ, Χρυσάνθη Κοντοπούλου, Αγγελική Γαβριηλίδου, Αγαθή Περίδου, Μαργαρίτα Στέφα, Τ. Μαρίνου, Κ. Σαγιώρ Αχιλλεύς Λοντόπουλος, Περικλής Γαβριηλίδης, Δημήτρης Πολιτάκης, Μ. Μυράτ, Πάνος Καλογερίκος, Μάγδας Παλμύρας, Νέστωρ Πάρις, Ορφεύς Νικήτας (βλ. το θεατρικό πρόγραμμα Νέας Σκηνης από την παράσταση *Το Χρυσό μου*, 19 Μαΐου 1906, Θ. Μ). Βλ. επίσης «Θέατρα (Καιρού επιτρέποντος)», *Εστία* 17 Μαΐου 1906, «Δημόσια θεάματα», *Νέον Άστρ* 18 Μαΐου 1906 κ.ά.). Το γεγονός της διαίρεσης του θιάσου δεν πέρασε απαρατήρητο: «Η κ. Κυβέλη Μυράτ, λείψανον της Νέας Σκηνης θα περισυλλέξη περί αυτήν και τα υπόλοιπα ναυάγια της καλλιτεχνικής αυτής θυέλλης και θα δώσει μια σειρά παραστάσεων, από την οποία θα λείπη η μορφή του κ. Χρηστομάνου. Οι ηθοποιοί του διατείνονται ότι ήτο καιρός να χειραφετηθούν απ' αυτόν. Και χειραφετήθησαν. Δεν είναι μόνο η κ. Κυβέλη Μυράτ. Είναι και ο κ. Λεπενιώτης καταλαβών το 'Βαριετέ' και συγκεντρώνων το υπόλοιπο των Νεοσκηνητών και μερικούς Παλαιοσκηνητάς» («Από χθες έως σήμερα. Θεατρικόν καλοκαίρι», *Νέον Άστρ*, 28 Απρ. 1906).

<sup>146</sup> Σύμφωνα με τους όρους του συμβολαίου της 12<sup>ης</sup> Απριλίου ο Χρηστομάνος είχε «την αποκλειστικήν κυριότητα, κατοχήν και χρήσιν του τίτλου η 'Νέα Σκηνη', το δραματολόγιον της Νέας Σκηνης και δια τας παραστάσεις αυτής (δυσανάγνωστη λέξη) αναγκαίον βεστιάριον ανδρών και γυναικών, σκηνογραφίας, έπιπλα και διάφορα σκηνικά συνάμα δε και την εκμετάλλευσιν θιάσου υπό τοιούτον τίτλον μετά πάντων των δικαιωμάτων απολαβών των μέχρι τούδε ως διευθυντή και ιδιοκτήτη του θιάσου της Νέας Σκηνης ανηκούντων αυτό, εκμισθοί πάντα ταύτα προς τον ετέροθεν συμβαλλόμενον Μήτσον Μυράτ», Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ.]: «Τρέχουσες Υποθέσεις» φάκελος «Κωνστ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ (αριθμ. 16)», Παράρτημα Γ').

Οι δημοσιογράφοι πίστευαν ότι το κλείσιμο της Νέας Σκηνης είναι παροδικό και ότι ο Χρηστομάνος θα εξακολουθούσε να ασχολείται με τη σκηνική πράξη. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα μήνα περίπου μετά την οριστική παραίτησή του από την καλλιτεχνική διεύθυνση της Νέας Σκηνης η *Εστία* ανακοίνωσε ότι ο Χρηστομάνος ετοιμαζόταν να ιδρύσει δραματική σχολή με απώτερο στόχο τη δημιουργία ενός νέου θιάσου.<sup>147</sup> Ο Χρηστομάνος δεν ίδρυσε δραματική σχολή, όπως και δε δημιούργησε ποτέ ξανά νέο θίασο.

Το υπόλοιπο της ζωής του περιορίστηκε σε μαθήματα απαγγελίας για κοσμικούς ερασιτέχνες στο Ωδείο Λόττνερ, και τελικά, επέστρεψε εκεί από όπου ξεκίνησε, τη συγγραφή.<sup>148</sup> Μεταξύ 1907-1911, ανέπτυξε μια ποικίλη και εξαιρετικά ενδιαφέρουσα λογοτεχνική και δημοσιογραφική δραστηριότητα. Χρονογράφος στην εφημερίδα *Εστία*, συγγραφέας δύο θεατρικών έργων (*Τρία φιλιά*, *Κοντορεβιθούλης*) και ενός μυθιστορήματος (*Η κερένια κούκλα*). Και τέλος σκηνοθέτης μιας ακόμα βεντέτας, της Μαρίκας Κοτοπούλη.<sup>149</sup>

Στόχος των επόμενων κεφαλαίων είναι να γίνει μια ολοκληρωμένη παρουσίαση του έργου της Νέας Σκηνης, όχι μόνο σε επίπεδο καλλιτεχνικό (σκηνοθεσίες, δραματολόγιο, υποκριτικό ύφος), αλλά και σε επίπεδο οργάνωσης και συγκρότησης θιάσου, ώστε να αποτιμηθεί η συμβολή της στην εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου και να διαπιστωθεί αν όντως ο θίασος που δημιούργησε ο Χρηστομάνος κατόρθωσε να δημιουργήσει μια νέα καλλιτεχνική και θεατρική γλώσσα.

---

<sup>147</sup> «Εξεκουράσθη ή μάλλον εκουράσθη αναπαυθείς επί τινάς μήνας ο δαιμόνιος δημιουργός της Νέας Σκηνης, και ιδού ενσκήπτει πάλιν ένοπλος εις ενίσχυσιν του θεάτρου. Ο κ. Χρηστομάνος ιδρύει δραματικήν σχολήν, ήτις θα λειτουργήσει προσεχώς. Η είδησις είνε βεβαίως πολύ μεγάλης σημασίας δια τους φίλους του θεάτρου, οι οποίοι περιμένουν μιαν νέαν εσοδείαν νέων ηθοποιών, εις την εποχήν αυτήν, καθήν οι υπάρχοντες εγήρασαν. Η Δραματική Σχολή του ο κ. Χρηστομάνου θα καταλήξη προφανώς εις θίασον», «Ο κόσμος. Δραματική Σχολή», *Εστία*, 5 Νοε. 1906.

<sup>148</sup> Το Λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 12 Οκτ. 1908, «Ολιγόστιχα», *Παναθήναια*, Η' (15 Νοε. 1908), σ. 95.

<sup>149</sup> Ο Χρηστομάνος έγραψε μια σειρά χρονογραφημάτων στην εφημερίδα *Εστία*, υπό το γενικό τίτλο «Το Κυριακάτικον» (19 Οκτωβρίου – 14 Δεκεμβρίου 1908). Για το θέμα (βλ. την υπό έκδοση ανακοίνωση της Κατερίνας Καρρά, «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα των αρχών του αιώνα: η περίπτωση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου» στην ΙΓ' Διεθνή Επιστημονική Συνάντηση, αφιερωμένη στη μνήμη του Παν. Μουλλά). Το 1908, ο Χρηστομάνος έγραψε και σκηνοθέτησε το έργο *Τα τρία φιλιά* που παίχθηκε από το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Το έργο ανέβηκε στις 29 Σεπτεμβρίου του 1908 («Η σημερινή πρώτη. *Τα τρία φιλιά*», *Νέον Αστυ*, 29 Αυγ. 1908 [υπογρ. Μ.], «Ο κόσμος», *Εστία*, 29 Αυγ. 1908, κ.ά.). Το 1909, έγραψε τον *Κοντορεβιθούλη*, το οποίο ανέβασε ο θίασος Κοτοπούλη - Σαγιώρ («Θέατρα», *Εστία*, 21 Σεπ. 1909). Τη χρονιά του θανάτου εκδόθηκε η *Κερένια κούκλα*.

**ΜΕΡΟΣ Β΄**

**ΑΠΟ ΕΥΡΩΠΑΙΟΣ ΕΣΤΕΤ ΠΟΙΗΤΗΣ**

**ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΘΙΑΣΑΡΧΗΣ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Εξαγγελίες ίδρυσης ενός ευρωπαϊκού τύπου καλλιτεχνικού οργανισμού

#### I. Το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων

##### *(α). Τα πρώτα ευρωπαϊκά πειραματικά θεατρικά εργαστήρια*

Στα τέλη της δεκαετίας του 1870 οι πνευματικοί κύκλοι του Παρισιού εξέφραζαν τη δυσαρέσκειά τους για την κατάσταση που επικρατούσε στη γαλλική θεατρική σκηνή σε επίπεδο ρεπερτορίου και σκηνικής παραγωγής. Τα Καλοφτιαγμένα Έργα του Ευγένιου Σκριμπ και των μιμητών του, τα Έργα με Θέση του Αλέξανδρου Δουμά γιου ή οι κοινωνικές κωμωδίες του Εμίλ Ωζιέ, που μέχρι εκείνη τη στιγμή κυριαρχούσαν στο δραματολόγιο της Κομεντί Φρανσαίζ ή στα εμπορικά θέατρα του Παρισιού, είχαν πάψει πια να ενδιαφέρουν τη μερίδα εκείνη του κοινού που επιζητούσε το νέο και το διαφορετικό στο θέατρο.<sup>150</sup> Ο Γάλλος συγγραφέας Εμίλ Ζολά, στο περίφημο δοκίμιό του «Ο Νατουραλισμός στο θέατρο» (1881), απογοητευμένος από την οπισθοδρομικότητα και την αντιπνευματικότητα της σύγχρονης σκηνικής δραστηριότητας, που εμφανιζόταν παγιδευμένη ανάμεσα στις προσωπολατρικές εκδηλώσεις του ακμαίου συστήματος του βεντετισμού και στο θεαματικό ήλουζιονισμό, με τον οποίο προσπαθούσαν να εντυπωσιάσουν τις μάζες οι εμπορικότεροι θεατράνες, ζητούσε την επέμβαση ενός θεατρικού μεσσία, ο οποίος:

θα ερχόταν να αναταράξει τις παραδεγμένες συμβάσεις και να φυτέψει επιτέλους το αληθινό ανθρώπινο δράμα στη θέση των γελοίων ψεμάτων [...], να θραύσει τα επιβεβλημένα πλαίσια, να διευρύνει τη σκηνή μέχρι να τη φτάσει στο ίδιο επίπεδο με την αίθουσα, να δίνει ένα ρίγος ζωής στα ζωγραφιστά δέντρα των

---

<sup>150</sup> Για μια περιγραφή της Παρισινής θεατρικής ζωής στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, βλ. John A. Henderson, *The First Avant Garde, 1887-1894. Sources of the Modern French Theatre*, George G. Harrap & Co. Ltd, Λονδίνο 1971, σ. 19, Carlson, *The French Stage in the Nineteenth Century*, ό.π., σ. 118-179.

παρασκηνίων, να φέρνει από το σκηνικό του βάθους τον μεγάλο ελεύθερο αέρα της πραγματικής ζωής.<sup>151</sup>

Ο 'μεσσίας' αυτός βρέθηκε στο πρόσωπο του πρώην υπαλλήλου της γαλλικής εταιρείας γκαζιού και ερασιτέχνη ηθοποιού, André Antoine, που το 1887 ίδρυσε το Τεάτρ Λιμπρ. Όπως το ίδιο το όνομα του θιάσου μαρτυρά (Théâtre Libre = Ελεύθερο Θέατρο) στόχος ήταν η απελευθέρωση από τον ακαδημαϊσμό του επίσημου γαλλικού θεάτρου και τον κομπορμισμό του αστικού εμπορικού κυκλώματος.<sup>152</sup> Στα επτά χρόνια (1887-1894) που διήρκησε το εγχείρημα ο Αντουάν πρότεινε στο γαλλικό κοινό νέους συγγραφείς (εγχώριους και ξένους) και εισήγαγε νέες σκηνοθετικές και υποκριτικές μεθόδους.<sup>153</sup>

Η επιτυχία που σημείωσε το θεατρικό εγχείρημα του Τεάτρ Λιμπρ είχε ως συνέπεια τη δημιουργία μιας σειράς πανομοιότυπων θεατρικών σχημάτων σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη.<sup>154</sup> Σε γενικές γραμμές, οι θίασοι αυτοί είχαν ως πρότυπό τους την πειραματική σκηνή του Αντουάν· ανάλογα όμως με τις ιδιαίτερες πολιτικές, κοινωνικές και φυσικά τις καλλιτεχνικές συνθήκες, που επικρατούσαν σε κάθε χώρα, αλλά και τους ιδιαίτερους στόχους, που έθεταν οι ιδρυτές τους, ο κάθε

---

<sup>151</sup> Émile Zola, «Ο Νατουραλισμός στο θέατρο», *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο*, Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ξένια Γεωργοπούλου (εισαγωγή – μετάφραση), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1991, σ. 83.

<sup>152</sup> Για την επιλογή του ονόματος του Τεάτρ Λιμπρ, βλ. André Antoine, *Memories of the Théâtre Libre*, μτφ. Marvin Carlson, H. D. Albright (επιμ.), University of Miami Press, Φλόριδα 1971 σ. 14, Jean Clothia, *André Antoine*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 1991, σ. 7.

<sup>153</sup> Για τα θεατρικά επιτεύγματα του Τεάτρ Λιμπρ, βλ. ενδεικτικά και μόνο J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, τμ. 1 (*Realism and Naturalism*), Cambridge University Press, Καίμπρητζ, 2003, σ. 30-37.

<sup>154</sup> Τα γαλλικά πειραματικά εργαστήρια που ιδρύθηκαν κατά μίμηση του Τεάτρ Λιμπρ είτε δρούσαν ως θεατρικά του συμπληρώματα, όπως για παράδειγμα οι ρεαλιστικού ή νατουραλιστικού προσανατολισμού θίασοι Τεάτρ Ρεαλιστ [Théâtre Realiste, 1891], Τεατρ ντ' αρ Σοσιάλ [Théâtre d'Art Social, 1892], είτε ως καλλιτεχνικοί του αντιποδες: Τεάτρ ντ' Αρ [Théâtre d'Art, 1890-1892], Τεάτρ ντε λ' Έβρ [Théâtre de l'Œuvre, 1893-1897], Τεάτρ ντε Ποέ [Théâtre de Poètes, 1893], κ.ά. Ένα χρόνο μετά την ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ ο Αύγουστος Στρίντιμπεργκ ίδρυσε το Σκανδιναβικό Πειραματικό Θέατρο στην Κοπεγχάγη (1888). Τον επόμενο χρόνο, ο Όττο Μπραμ και δέκα ακόμα εκπρόσωποι των γερμανικών γραμμάτων δημιούργησαν τη Φράιε Μπύνε [Freie Bühne]. Ενεργή ήταν επίσης η συμμετοχή του Μπραμ και στον θίασο που ιδρύθηκε από τους Μπρούνο Βίλε και Julius Türk, τη Φράιε Φοκσμπύνε [Freie Volkbühne]. Στο Δουβλίνο ο Ουίλιαμ Μπάτλερ Γέιτς και η Λαίδη Αυγούστα Γκρέγκορν δημιούργησαν την Άιρλις Λιτεράρι Σοσιέτι [Irish Literary Theatre, 1889-1901]. Στο Λονδίνο εγκαινιάστηκε το Ανεξάρτητο Θέατρο [Independent Theatre, 1891-1897] από τον Τζέικομπ Γκράιν. Το 1898, ιδρύθηκε στην Ισπανία το Τεάτρε Ίντιμ [Teatre Íntim] από τον Andrià Gual. Την ίδια χρονιά οι Κωνσταντίν Στανισλάφσκι και Βλαντιμίρ Νεμίροβιτς Ντάντσενκο δημιούργησαν το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας [Moskovskiy Hudojestvenny Akademieskiy Teatr]. Για μια συνολική εποπτεία της ιστορίας των Ελεύθερων Θεάτρων (βλ. Anna Irene Miller, *The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present*, Benjamin Bloom, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1931, Oscar Brockett, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Βοστώνη 2003, σ. 393-406 και 411-412). Για τα γαλλικά και γερμανικά Ελεύθερα Θέατρα (βλ. αντίστοιχα Henderson, *The First Avant-Garde*, ό.π., σ. 80-87 και 104-107, Claus Horst, *The Theatre Director, Otto Brahm*, U.M.I, Research Press Theater and Dramatic Studies, Μίσιγκαν 1981, σ. 40-42).



θιάσος διαμόρφωσε τη δική του ξεχωριστή καλλιτεχνική φυσιογνωμία και διαφοροποιήθηκε ως προς τους επιμέρους στόχους του. Ωστόσο, η ύπαρξη κάποιων γενικών κοινών χαρακτηριστικών μάς επιτρέπει να κάνουμε λόγο για ένα θεατρικό κίνημα.

Τα περισσότερα Ελεύθερα Θέατρα λειτουργούσαν σαν κλειστές ιδιωτικές λέσχες. Έδιναν περιορισμένο αριθμό παραστάσεων μπροστά σ' ένα κοινό αποτελούμενο αποκλειστικά από προσκεκλημένους (θεατρικούς κριτικούς, προσωπικότητες του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού κόσμου, κλπ.) και συνδρομητές, που πλήρωναν –ιδιαίτερα ακριβές– ετήσιες συνδρομές. Το γεγονός ότι οι ιδρυτές-θιασάρχες των Ελεύθερων Θεάτρων ήθελαν να απευθύνονται σ' ένα συγκεκριμένο είδος κοινού, σε μια πνευματική και οικονομική ελίτ, δεν ήταν ο μοναδικός λόγος καθιέρωσης των συνδρομών και των προσκλήσεων. Ο προληπτικός έλεγχος των θεατρικών έργων, που προορίζονταν για το ευρύ κοινό, και η αστυνόμευση των παραστάσεων ήταν μια από τις βασικότερες αιτίες που τους ανάγκασαν να στραφούν στο συγκεκριμένο μοντέλο θιάσου.<sup>155</sup> Ελεύθεροι από τους σκοπέλους της λογοκρισίας μπορούσαν να παρουσιάσουν έργα πολιτικά και ηθικά επιλήψιμα, έργα που τα λεγόμενα εμπορικά θέατρα δεν μπορούσαν ή δεν επιτρεπόταν να ανεβάσουν.

Η προσφορά τους δεν έγκειται μόνο στην παράσταση κειμένων κοινωνικά ανατρεπτικών. Η κατάρτιση ενός πολυεθνικού δραματολογίου και ο πειραματισμός τους με κείμενα που μέχρι τότε θεωρούνταν ακατάλληλα για σκηνική παρουσίαση συνέβαλε στην ανακαίνιση του ευρωπαϊκού δραματολογίου.<sup>156</sup> Παράλληλα, προσπαθώντας να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των νέων κειμένων θεωρήθηκε απαραίτητη μια εκ θεμελίων ανακαίνιση του μοντέλου θεατρικής παραγωγής: η συστηματική προετοιμασία των ηθοποιών, η υποχώρηση της τυποποιημένης

---

<sup>155</sup> Η θεατρική λογοκρισία περιοριζόταν στα δημόσια θεάματα και όχι σε παραστάσεις ιδιωτικού χαρακτήρα. Βλ. Robert Justin Goldstein, «Political Censorship of the Theatre in the Nineteenth-Century Europe», *Theatre Research International*, τχ. 12 (1987), σ. 234-236.

<sup>156</sup> Μεγάλο μέρος του δραματολογίου των Ελεύθερων Θεάτρων βασιζόταν σε έργα βόρειων συγγραφέων (Ιγνεν, Στρίντμπεργκ, Χάουπμαν, κ.ά.). Οι Γάλλοι σκηνοθέτες έδειξαν την προτίμησή τους σε έργα προερχόμενα από την Ανατολή, όπως για παράδειγμα ο Λυνιέ Πο με τις παραγωγές ασανκριτικών δραμάτων. Ο Πολ Φορ επίσης παρουσίασε στη σκηνή του Τεάτρ ντ' Αρ πολύστιχα αφηγηματικά ποιητικά κείμενα κατάλληλα προσαρμοσμένα για τη θεατρική σκηνή, όπως παραβολές Ευαγγελίων, αποσπάσματα από την *Οδύσσεια* και την *Ιλιάδα*, κ.ά. Για τη σχέση των Ελεύθερων Θεάτρων με τις βόρειες λογοτεχνίες (βλ. ενδεικτικά, Bettina Knapp, *The Reign of the Theatrical Director in French Theatre 1887-1924*, Whitston Publication Company Troy, Νέα Υόρκη 1984, σ. 63-79 και 111-142, Lee Baxandall, «The Naturalism Innovation on German Stage: the Freie Bühne and Its Influence», *Modern Drama* τχ. 5 (Φεβ. 1963), σ. 461-462, James Woodfield, *English Theatre in Transition, 1881-1914*, Barnes and Noble Books, New Jersey 1984, σ. 178-180).

διανομής των ρόλων και της συμβατικής υπόκρισης, η κατάργηση του συστήματος του βεντετισμού, ήταν κάποιιοι από τους επιμέρους στόχους που έθεσαν και πραγματοποίησαν οι σκηνοθέτες των Ελεύθερων Θεάτρων. Από την άλλη, η ενεργή ενασχόληση ορισμένων από αυτούς με την πολιτική, η ανεύρεση τρόπων αποφυγής της λογοκρισίας και οι συστηματικές προσπάθειες καταστρατήγησής της έδιναν στην όλη κίνηση μια πολιτική χροιά.<sup>157</sup>

Η πρώτη γενιά Ελεύθερων Θεάτρων ολοκλήρωσε την ιστορική της διαδρομή περίπου μια δεκαετία μετά την ίδρυση του πρώτου θιάσου έχοντας καταφέρει να πραγματοποιήσουν έναν από τους βασικότερους σκοπούς της ίδρυσης τους: την απελευθέρωση του ευρωπαϊκού θεάτρου από τα ξεπερασμένα θεατρικά σχήματα.<sup>158</sup> Δεκαπέντε χρόνια, λοιπόν, μετά την ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ και δύο μόλις χρόνια μετά την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ανήγγειλε την ίδρυση ενός ελληνικού θιάσου αντίστοιχου των ανεξάρτητων ευρωπαϊκών σκηνών.

### *(β). Τα Ελεύθερα Θέατρα και η ελληνική θεατρική πραγματικότητα*

Μέσα από τις καλλιτεχνικές σελίδες του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου έφτανε στην Ελλάδα ο απόηχος όσων συνέβαιναν στη θεατρική ζωή της Ευρώπης. Οι δημοσιογράφοι παρακολουθούσαν τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις και εφοδίαζαν το αναγνωστικό κοινό με τη σχετική ειδησεογραφία. Έτσι, στις αρχές του 1888, οι Αθηναίοι πληροφορήθηκαν την ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ:

---

<sup>157</sup> Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του βραχύβιου Τεάτρ ντ' Αρ Σοσιάλ. Ο θιάσος αποτελούσε τη συνέχεια του σοσιαλιστικού προσανατολισμού περιοδικού, *L'Art Social*, το οποίο υπεραμυνόταν της κοινωνικής αποστολής του θεάτρου. Σύμφωνα με τους συντάκτες του περιοδικού, το θέατρο έπρεπε να αντικατοπτρίζει την εποχή του, ώστε να μπορεί να κάνει αιχμηρά σχόλια πάνω σε σύγχρονες κοινωνικές καταστάσεις (Henderson, *The First Avant-Garde*, ό.π., σ. 83-84). Την κοινωνική και εκπαιδευτική αποστολή του θεάτρου υποστήριζε ο Βίλλε, όπως και οι Στανισλάφσκι και Ντάντσενκο (βλ. Horst, *The Theatre Director, Otto Brahm*, ό.π., σ. 40-42, Nick Worrall, *The Moscow Art Theatre*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1996, σ. 53-54, Jean Benedetti, *Stanislavski. An Introduction*, Methuen Drama, Λονδίνο 2000, σ. 17-19).

<sup>158</sup> Κάποιοι από τους πρώτους ιδρυτές Ελεύθερων Θεάτρων μετά το κλείσιμο των πρωτοποριακών τους σκηνών στράφηκαν σε άλλου τύπου θιάσων Ο Αντουάν ίδρυσε τον επαγγελματικό θιάσο Τεάτρ Αντουάν [Théâtre Antoine, 1897-1906] και αμέσως μετά ανέλαβε τη διεύθυνση του επιχορηγούμενου από το κράτος Οντεόν (Odéon, 1906-1914). Ο Όττο Μπραμ μετά το κλείσιμο της Φραϊέ Μπύνε διατέλεσε διευθυντής του Ντόιτσε Τεάτερ (Deutsches Theatre, 1894-1904). Για το ζήτημα, βλ. Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 113-170, Horst, *The Theatre Director Otto Brahm*, ό.π., σ. 65-140.

Πνεύμα χειραφετήσεως και αποκεντρώσεως επιπνέει πανταχού. Είδη μετά τόσο άλλα ελεύθερα πράγματα, ελεύθερον τύπον, ελευθέρας συνελεύσεις, ελευθέρας εκλογάς, έχομεν Θέατρον Ελεύθερον (Théâtre Libre), θέατρον δηλονότι, εν ω οι παριστάνοντες δεν είνε απόφοιτοι του Conservatoire και κατ' επάγγελμα ηθοποιοί, αλλ' ερασιτέχναι, αναλαμβάνοντες να διδάσκωσιν άπαξ της εβδομάδος, ενώπιον εκλεκτού ακροατηρίου προσκεκλημένων -διότι εις το ε λ ε υ θ ε ρ ο ν θ έ α τ ρ ο ν είνε και η είσοδος ε λ ε υ θ έ ρ α και οι προσερχόμενοι εις τας παραστάσεις αυτού εις ουδέν υποβάλλονται τέλος- έργα δραματικά, τα οποία, ως επί το πολύ, άλλα θέατρα δεν αναβιβάζουσιν επί σκηνης.<sup>159</sup>

Ο συντάκτης δεν ανέφερε τον βασικό λόγο ίδρυσης του Τέατρ Λιμπρ, δηλαδή την προσπάθεια παράκαμψης της θεατρικής λογοκρισίας. Όπως επίσης και ότι η είσοδος δεν ήταν ακριβώς δωρεάν σε όλους αλλά μόνο σε όσους θεατές είχαν προπληρώσει τα εισιτήρια μέσω του συστήματος των συνδρομών, που είχε καθιερώσει ο Αντουάν. Φυσικά τέτοιου είδους παραλείψεις ή ασάφειες δε μειώνουν στο ελάχιστο την αξία του δημοσιεύματος. Αυτή δε θα ήταν η τελευταία φορά που ειδήσεις με θέμα τα Ελεύθερα Θέατρα θα απασχολούσαν τις καλλιτεχνικές στήλες των αθηναϊκών περιοδικών και εφημερίδων. Ενδεικτικό της ταχύτητας με την οποία μεταδίδονταν οι ειδήσεις είναι το γεγονός ότι το αθηναϊκό κοινό πληροφορήθηκε για την παράσταση των *Βρικόλακων* από τον θίασο της Φράιε Μπύνε νωρίτερα από το παρισινό.<sup>160</sup> Η ίδια τακτική συνεχίστηκε καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890· οι αναγνώστες μάθαιναν ότι το *Ξένο ψωμί* του Ιβάν Τουργκένιεφ και η *Χρεοκοπία* του Μπιγιέρνστγκερν Μπιγιέρνσον είχαν ανέβει στη σκηνή του Τέατρ Λιμπρ.<sup>161</sup> ότι οι *Βρικόλακες* παρουσιάστηκαν από την Ανεξάρτητη Σκηνή του Λονδίνου<sup>162</sup> και ότι «εν τω παρισινώ Theatre de l'Œuvre παρεστάθη εσχάτως το δράμα του Ίψεν *Χάλβαρ Σόλνες*».<sup>163</sup> Στο τέλος του 1893, ο Ζωρζ Μπουρτόν, σε ανταπόκρισή του από το Παρίσι, αναφερόταν στη συμβολή του Τέατρ Λιμπρ στην ανανέωση του Γαλλικού θεάτρου και στις προσπάθειες του Αντουάν, που στόχο είχαν την προώθηση ενός

<sup>159</sup> [Ανυπόγραφο], «Επιστολαί εκ Παρισίων», *Εφημερίς*, 14 Φεβ. 1888. Το άρθρο συνέχιζε με την παρουσίαση της υπόθεσης του έργου του Τολστόι, *Το κράτος του ζόφου*, που είχε ανεβάσει ο θίασος στις 10 Φεβρουαρίου του 1888. Για το ημερολόγιο παραστάσεων του Τέατρ Λιμπρ, βλ. Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 193-195.

<sup>160</sup> Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 16-17.

<sup>161</sup> «Ανάλεκτα», *Εστία*, ΙΕ', τμ. 29, τχ. 2 (1890), σ. 31, «Χρονικά», *Εστία*, ΙΣΤ', τμ. 36, τχ. 48 (1893), σ. 352. Το *Ξένο ψωμί* είχε ανέβει από τον θίασο του Τέατρ Λιμπρ τον Ιανουάριο του 1890 και η *Χρεοκοπία* τον Νοέμβριο του 1893 (βλ. Clothia, *André Antoine*, ό.π.)

<sup>162</sup> «Χρονικά», *Εστία*, ΙΣΤ', τμ. 31, τχ. 11 (1891), σ. 175.

<sup>163</sup> «Χρονικά», *Εστία*, ΙΖ', τμ. 37, τχ. 13 (1894) σ. 208.

σύγχρονου και μοντέρνου ρεπερτορίου με την εισαγωγή νέων θεατρικών συγγραφέων.<sup>164</sup> Οι ειδήσεις για τη σχετική ευρωπαϊκή κίνηση συνεχίστηκε και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>165</sup>

Οι συχνές ανταποκρίσεις ή η εκτενής ειδησεογραφία που αφορούσαν τα Ελεύθερα Θέατρα, δε θα πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι οι δημοσιογραφικοί και πνευματικοί κύκλοι της εποχής επεδίωκαν την ίδρυση ενός ελληνικού αντίστοιχου. Η παρούσα έρευνα δεν εντόπισε κάποιο δημοσίευμα μέσω του οποίου να προτείνεται η ίδρυση ενός ελληνικού Τεάτρ Λιμπρ. Οι λόγιοι και οι δημοσιογράφοι με τα άρθρα τους ζητούσαν μια φιλολογική και όχι μια σκηνική επανάσταση. Άλλωστε, όπως εύκολα γίνεται αντιληπτό, οι πληροφορίες για τα Ελεύθερα Θέατρα αφορούσαν μόνο στο δραματολόγιο που οι θίασοι αυτοί προωθούσαν και όχι στις καλλιτεχνικές αλλαγές (σκηνοθετικές, σκηνογραφικές, υποκριτικές) που λάμβαναν χώρα σ' αυτά. Για το ελληνικό κοινό της εποχής τα Ελεύθερα Θέατρα δεν ήταν οι χώροι εκείνοι στους οποίους μπήκαν οι βάσεις της νεότερης σκηνοθετικής τέχνης αλλά νεόκοπα θεατρικά συγκροτήματα που παρουσίαζαν μοντέρνο δραματολόγιο. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι όταν τον Οκτώβριο του 1894 ο Ξενόπουλος προλόγιζε την παράσταση των *Βρικόλακων* ευχόταν όχι να ιδρυθεί ένα θέατρο ανάλογο με αυτό της Φράιε Μπύνε ή του Τεάτρ Λιμπρ αλλά οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς μιμούμενοι τους ευρωπαίους συναδέλφους του να αρχίσουν να γράφουν έργα που να εκφράζουν τους προβληματισμούς του καιρού τους, τονίζοντας με έμφαση ότι το ελληνικό θέατρο όφειλε να αποδεσμευτεί από «τας απιθάνους περιπετείας, τας βαναύσους τραγικότητας, τους ιάμβους και τας ελληνικούρας».<sup>166</sup> Όταν, στα τέλη της δεκαετίας του 1890, οι παραστάσεις των έργων των πρωτοπόρων του ρεαλιστικού δράματος άρχισαν να πυκνώνουν στις ελληνικές σκηνές κανείς δεν είχε την ψευδαίσθηση ότι το κίνημα των ευρωπαϊκών Ελεύθερων Θεάτρων μεταφέρονταν και στην Ελλάδα.

---

<sup>164</sup> Georges Bourdon, «Παρισινά γράμματα», *Το Άστυ*, 11, 15 Οκτ. 1893. Ο Μπουρτόν ήταν διευθυντής του ερασιτεχνικού θιάσου Εσκολιέ [Cercles des Escoliers] που στάθηκε πρότυπο για την ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ. Στο θίασο συμμετείχε ο μετέπειτα συμβολιστής σκηνοθέτης και ιδρυτής του Τεάτρ ντε λ' Έβρ, Λυνιέ Πο (Henderson, *The first Avant Garde, 1887-1897*, ό.π., σ. 137, 144-145).

<sup>165</sup> Το 1902, οι Αθηναίοι μάθαιναν ότι το Τεάτρ ντε λ' Έβρ θα ανέβαζε το έργο του Μωρίς Μάτερλιν, *Μόννα Βάννα*, όπως επίσης ότι το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας είχε ανεβάσει τον *Βυσσινόκηπο* του Τσέχωφ, και κάποιο από τα μονόπρακτα του Μάτερλινκ (Φίλιππος Ταγκόπουλος), «Σημειώσεις, *Μόννα Βάννα*», *Εστία*, 6 Απρ. 1902, Μιχάλης Λυκιαρδόπουλος «Επιστολαί εκ Μόσχας», *Παναθήναια*, Δ', τχ. 76 (30 Νοε. 1903), σ. 118-122). Για παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας (βλ. «Θέατρα και συναυλία» [υπογρ. Ο αριθμός 131], *Σκριπ*, 4 Ιαν. 1903, «Δημοσιεύματα», *Παναθήναια*, Δ', τχ. 85 (15 Απρ. 1904), σ. 23).

<sup>166</sup> Βλ. στο *Παράρτημα των πρακτικών του τόμου Εν έτει...ό.π.*, σ. 210.

Αντίθετα πανηγύριζαν καθώς διαπίστωναν ότι δειλά αλλά σταθερά μέρος του ευρωπαϊκού πρωτοποριακού/μοντερνιστικού δραματολογίου εισαγόταν και στην Ελλάδα.<sup>167</sup>

Βασικό, λοιπόν, αίτημα των καιρών δεν ήταν τόσο η ίδρυση ενός καλλιτεχνικού θιάσου ευρωπαϊκών προδιαγραφών αλλά η παρουσίαση ξένων σύγχρονων έργων κυρίως όμως η συγγραφή πρωτότυπων ελληνικών έργων που θα ανταποκρίνονταν στις ανάγκες και το πνεύμα της σύγχρονης εποχής.

## II. Νέα Σκηνή: μεταξύ Ευρώπης και (αρχαίας) Ελλάδας

### (α). Η σχέση του Χρηστομάνου με τα Ελεύθερα Θέατρα

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, λιγότες είναι οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τις θεατρικές εμπειρίες του Χρηστομάνου (ευρωπαϊκές και ελληνικές), πριν την ίδρυση της Νέας Σκηνής. Ακόμα πιο λίγες και περισσότερο συγκεχυμένες είναι οι μαρτυρίες για τη σχέση του με το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων. Η έλλειψη πρωτογενών πηγών καθιστά αδύνατον να απαντήσουμε με σιγουριά ακόμα και στο πιο απλό ερώτημα: ποιο ήταν εκείνο το καθοριστικής σημασίας θεατρικό ή καλλιτεχνικό γεγονός που ώθησε τον Χρηστομάνο στην ίδρυση ενός θεατρικού σχήματος με συγκεκριμένες δομές και στόχους. Είναι απαραίτητη λοιπόν μια επί της ουσίας αναψηλάφηση των πηγών σε μια προσπάθεια να κατανοήσουμε τι ήταν αυτό που αρχικά ήθελε να δημιουργήσει στην Αθήνα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>168</sup>

Κατά την παραμονή του στην αυστριακή πρωτεύουσα ο Χρηστομάνος, ενδεχομένως, παρακολούθησε παραστάσεις έργων σημαντικών ευρωπαίων

---

<sup>167</sup> Το 1895, εκτός από τους *Βρικόλακες*, ανέβηκε *Το κράτος του ζόφου* του Λέοντα Τολστόη. Το 1898, η *Τιμή* του Ζούντερμαν πάλι από τον θίασο του Βονασέρα, και τον Οκτώβριο του 1901 η διασκευή του μυθιστορήματος της *Θηρεσίας Ρακέν*, από την Αικατερίνη Βερόνη. Βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Το θέατρο του Τολστόϊ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία* τμ. 68, τχ. 801 (15 Νοε. 1960), σ. 1480-1484, του ίδιου, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τμ. 60, τχ. 705 (15 Νοε. 1956), σ. 1538-1552, Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 22.

<sup>168</sup> Η σχέση του Χρηστομάνου με το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων καλλιέργηθηκε από τους δημοσιογράφους της εποχής του και κατόπιν πέρασε στη σχετική με το θέμα βιβλιογραφία. Ο Σιδέρης δείχνοντας εμπιστοσύνη στα δημοσιεύματα των αρχών του αιώνα ταύτισε το έργο της Νέας Σκηνής με το Τεάτρ Λιμπρ (Σιδέρης, «Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία*, (1 Δεκ. 1946), σ. 1235-1241). Και η Μαυρίκου στη μονογραφία της συνέδεσε το δημιούργημα του Χρηστομάνου με τον πρώτο πειραματικό θίασο του Αντουάν (Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 92-94).

συγγραφέων, όπως του Ίψεν, του Σνίτσλερ ή του Χάουπτμαν στο Μπουργκτεάτερ ή σε άλλα μεγάλα βιεννέζικα θέατρα.<sup>169</sup> Δεν είχε όμως τη δυνατότητα να παρακολουθήσει και παραστάσεις ενός βιεννέζικου Ελεύθερου Θεάτρου.<sup>170</sup> Οι ιδιάζουσες πολιτικές, κοινωνικές ακόμα και οι θεατρικές συνθήκες που επικρατούσαν στη χώρα, τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δεν είχαν επιτρέψει τη δημιουργία ενός πειραματικού θεατρικού εργαστηρίου.<sup>171</sup>

Ωστόσο, οι θεατρόφιλοι Βιεννέζοι είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν την ατμόσφαιρα και τον τρόπο παράστασης ενός Ελεύθερου Θεάτρου. Το καλοκαίρι του 1898, ο γερμανικός θίασος Ibsentheater, με καλλιτεχνικό διευθυντή και σκηνοθέτη τον Carl Heine, στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής περιοδείας του, έδωσε σειρά παραστάσεων στο Καρλτεάτερ της Βιέννης (2-12 Ιουνίου 1898).<sup>172</sup> Ο Χρηστομάνος, στη συνέντευξη που έδωσε λίγο μετά την ίδρυση της Νέας Σκηνης, την άνοιξη του 1901, μιλώντας για το θεσμό των Ελεύθερων Θεάτρων στην Ευρώπη, αναφέρθηκε και στο όνομα του Carl Heine, χωρίς να διευκρινίζει αν ο ίδιος παρακολούθησε

---

<sup>169</sup> Στην μονογραφία της Μαυρίκου υπάρχει ένας κατάλογος των παραστάσεων που ανέβηκαν στη Βιέννη μεταξύ 1896 - 1898, χωρίς όμως να αναφέρεται, αν υπάρχουν μαρτυρίες για το αν ο Χρηστομάνος παρακολούθησε κάποιες από αυτές. Βλ. Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 84-85.

<sup>170</sup> Για τις παραστάσεις του Μπουργκτεάτερ, κατά την δεκαετία του 1890 (βλ. Marvin Carlson, *The German Stage in the Nineteenth Century*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New Jersey 1972, σ. 194-196, W. E. Yates, *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776-1995*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 1996, σ. 178-193). Όπως έχει αναφερθεί και στο πρώτο κεφάλαιο, στο *Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* υπάρχει μαρτυρία του ίδιου από την εποχή που ήταν δάσκαλος ελληνικών της Ελισάβετ, σύμφωνα με την οποία το Γενάρη του 1892 είχε παρακολουθήσει παράσταση του *Άμλετ* στο Μπουργκτεάτερ, (Χρηστομάνος, *Το Βιβλίο της Αυτοκράτειρας...*, ό.π., 102).

<sup>171</sup> James Mc Farlane, «Vienna and Prague, 1890-1928», Bradbury Malcolm - McFarlane James (επιμ.), *Modernism. A Guide to European Literature, (1890-1930)*, Penguin Books, Λονδίνο 1991, σ. 123-129. Τη δεκαετία του 1890, στη Βιέννη σημειώθηκαν ακραία φαινόμενα εθνικισμού. Ταυτόχρονα, η θεωρία του παν-γερμανισμού έβρισκε ανταπόκριση σε ολοένα και μεγαλύτερη μερίδα του πληθυσμού. Είναι φυσικό λοιπόν, σε μια χώρα και σε μια περίοδο όπου η ξενοφοβία και η εσωστρέφεια κυριαρχούσαν, θεατρικοί σχηματισμοί βάσει των οποίων ήταν η σοσιαλιστική ιδεολογία και καλλιτεχνικό τους όχημα η παράσταση έργων σχετικού θέματος –ξένων κυρίως συγγραφέων– να είναι εξαιρετικά δύσκολο να ιδρυθούν και ακόμα δυσκολότερο να επιβιώσουν (Yates, *Theatre in Vienna*, ό.π., σ. 168-177). Ο Yates υποστηρίζει ότι ένας από τους λόγους που στη Βιέννη δεν ιδρύθηκε Ελεύθερο Θέατρο, ήταν η απουσία μιας ισχυρής ομάδας νατουραλιστών δραματογράφων που θα στηρίζαν το εγχείρημα με τα έργα τους. Ωστόσο, ένας άλλος ιστορικός ο Andrew W. Barker αναφέρει ότι τον Ιούλιο του 1891 ο Friedrich Michael Fels ίδρυσε μια βιεννέζικη Φράιε Μπύνε μοντέλο της οποίας ήταν ο βερολινέζικος θίασος. Μέλη της οργανωτικής επιτροπής ήταν ο Άρθουρ Σνίτσλερ, ο Ε. Μ. Κάφκα, ο Φέλιξ Σάλτεν και ο πατέρας του Ούγκο φον Χόφμαντσταλ. Δε δίνει πληροφορίες για το αν τελικά ο θίασος έδωσε παραστάσεις. Βλ. Andrew W. Barker, «'Der grosse überwinder'. Hermann Bahr and the Rejection of Naturalism», *The Modern Language Review*, τμ. 78, τχ. 3 (Ιουλ. 1983), σ. 624-625.

<sup>172</sup> Η θεατρική βάση του θιάσου ήταν η Λειψία. Από εκεί ξεκίνησε την πανευρωπαϊκή του περιοδεία στις αρχές Φεβρουαρίου του 1898 για να καταλήξει στη Βιέννη στις αρχές του καλοκαιριού. Πληροφορίες για το Ibsentheater (βλ. Lauriejean Reinhardt, «Frank Wedekind: Stock Poster with his Autograph Prologue to *Der Erdgeist*», [<http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428160.pdf>] [2 Σεπ. 2010]).

κάποιες από τις παραστάσεις του θιάσου.<sup>173</sup> Το γεγονός όμως ότι τα περισσότερα από τα έργα που παρουσίασε ο γερμανικός θιάσος, μερικά χρόνια αργότερα τα ανέβασε και ο Χρηστομάνος στην Αθήνα, μάς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ακόμα και αν δεν παρακολούθησε ο ίδιος τις παραστάσεις, σίγουρα ήταν ενημερωμένος για την επίσκεψή του.<sup>174</sup>

Οι παραστάσεις του Ibsentheater στη βιεννέζικη πρωτεύουσα είχαν άμεσο αντίκτυπο. Ένα μήνα αργότερα, τον Ιούλιο του 1898, αναγγέλθηκε σχέδιο ίδρυσης ενός πειραματικού θιάσου, σύμφωνα με τις αρχές των υπόλοιπων ευρωπαϊκών. Στην ίδρυσή του, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του Χρηστομάνου στην ίδια συνέντευξη, συμμετείχε και ο ίδιος «συνεργαζόμενος προς τούτο μετά του διακεκριμένου θεατρικού συγγραφέα κ. Φρειδερίκου Schik [...] όπως ιδρύσωμεν εκεί Ελευθέραν Σκηνήν».<sup>175</sup> Πράγματι, στο περιοδικό *Wiener Rundschau*, δημοσιεύτηκε κείμενο του F. Schik με τον τίτλο «Ελεύθερη Σκηνή της Βιέννης», που ανήγγειλε την ίδρυση ενός καλλιτεχνικού θιάσου, πρότυπο της οποίας θα ήταν η Φράιε Μπύνε. Πρωταρχικός στόχος του θα ήταν η δραματολογική ανανέωση του εγχώριου θεάτρου:

[...] υπάρχουν έργα διαθέσιμα, που ανέβηκαν χωρίς αποτέλεσμα στα θεάτρά μας, ενώ θα μπορούσαν να λάμπουν με την ήρεμη τέχνη τους σ' έναν οικείο κύκλο. [...] Η Βιεννέζικη Ελεύθερη Σκηνή θα εκπληρώσει τους πόθους για ένα 'οικείο' και σύγχρονο πρότυπο θέατρο.<sup>176</sup>

Στο τέλος του κειμένου υπάρχει μια υποσημείωση από τη σύνταξη του περιοδικού: «Είμαστε σε θέση να ανακοινώσουμε ότι βρίσκεται σε εξέλιξη η προετοιμασία για την ίδρυση μιας Ελεύθερης Σκηνης στη Βιέννη και ελπίζουμε πως σύντομα θα οδηγήσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα».<sup>177</sup> Το φιλόδοξο σχέδιο δεν προχώρησε πέρα από τις παραπάνω αρχικές εξαγγελίες. Πιθανότατα, η ανάμειξη του Χρηστομάνου στα σχέδια της ίδρυσης του βιεννέζικου Ελεύθερου Θεάτρου να ήταν έμμεση και συνδεδεμένη με τη γενικότερη πολιτική του περιοδικού, το οποίο στήριζε και

<sup>173</sup> «Καλλιτεχνικά ζητήματα. Νέα από την 'Νέαν Σκηνήν'. Τι σκοπεύουν να κάνουν», *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901.

<sup>174</sup> Ανάμεσα στα έργα που ανέβασε το Ibsentheater στη Βιέννη ήταν η *Κυρά της Θάλασσας*, *Νόρα*, *Βρικόλακες*, *Έντα Γκάμπλερ*, *Ένας εχθρός του λαού*, κ.ά. (βλ. <http://ibsen.net/> [20 Ιουν. 2010]).

<sup>175</sup> Ο.π. *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901. Δε διαθέτουμε πληροφορίες για τον F. Schik ή για την απήχυσή του στην Ελλάδα. Το 1903, συντάκτης του *Σκριπ* με αφορμή την έκδοση της βιογραφίας του ηθοποιού Ροδόλφου Τυρόλ, ανέφερε σχόλιο αρθογράφου της εφημερίδας *Νέος Ελεύθερος Τύπος* (*Neue Freie Press*), ο οποίος υπέγραφε ως «F. Sch.». Πίσω από τα αρχικά του συντάκτη, το πιθανότερο είναι να κρύβεται η μορφή του Schik (Ο καθημερινός, «Ημερολόγιον ενός ηθοποιού», *Σκριπ*, 10 Οκτ. 1903).

<sup>176</sup> F. Schik, "Wiener Freie Bühne" *Wiener Rundschau*, Γ', τχ. 17 (15 Ιουλ. 1898), σ. 641-642.

<sup>177</sup> Ο.π.

«προπαγάνδιζε» τέτοιου είδους θεατρικά πειράματα.<sup>178</sup> Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι το καλοκαίρι του 1898 ο Χρηστομάνος όχι μόνο συμμετείχε στη σύνταξη του περιοδικού αλλά ήταν και συνεκδότης του. Ανεξάρτητα από το βαθμό συμμετοχής του στην προσπάθεια, το βέβαιο είναι ότι όχι μόνο γνώριζε το περιεχόμενο του εν λόγω κειμένου αλλά, σύμφωνα με τις διαβεβαιώσεις του Έλληνα δημοσιογράφου που του πήρε τη συνέντευξη, ο Χρηστομάνος το είχε στην κατοχή του.<sup>179</sup> Οι παραστάσεις του Ibsentheater και η εξαγγελία της ίδρυσης του βιεννέζικου ανεξάρτητου θιάσου είναι οι μόνες ουσιαστικά πληροφορίες που διαθέτουμε για τη σχέση του ιδρυτή της Νέας Σκηνης με το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων κατά το διάστημα της παραμονής του στη Βιέννη. Και ίσως αυτά τα δύο γεγονότα να ήταν που τον ώθησαν, τελικά, στην απόφαση της ίδρυσης ενός καλλιτεχνικού θιάσου στην Αθήνα.

Δεν υπάρχει καμία καταγεγραμμένη μαρτυρία για το αν ο Χρηστομάνος παρακολούθησε παραστάσεις Ελεύθερων Θεάτρων κατά τη διάρκεια των ευρωπαϊκών περιπλανήσεών του. Δεν είναι γνωστό, τουλάχιστον μέχρι σήμερα, αν τελικά παρακολούθησε στο Παρίσι άλλες παραστάσεις πέρα από τη *Δούκισσα των Αθηνών*, όπως ασαφές είναι αν είχε την ευκαιρία να δει κάποιες παραστάσεις στο Τεάτρ Αντουάν, κατά την επίσκεψη του στο Παρίσι, το χειμώνα του 1899.<sup>180</sup> Επίσης, δεν υπάρχουν πηγές που να αποδεικνύουν ότι παρακολούθησε παραστάσεις του Μπραμ ή του Λυνιέ-Πο· πολύ περισσότερο, δεν υπάρχουν σχολιασμένες αντιδράσεις γι' αυτές. Οι πληροφορίες, λοιπόν, που διαθέτουμε για τη σχέση του Χρηστομάνου με τα Ελεύθερα Θέατρα είναι έμμεσες και ασαφείς, κάτι που, ενδεχομένως,

---

<sup>178</sup> Τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου, με αφορμή την πρόθεση του σκηνοθέτη Πάουλ Σλέντερ να ιδρύσει Ελεύθερη Σκηνή στη Βιέννη, δημοσιεύταν ανυπόγραφο άρθρο, στο οποίο ο συντάκτης, καταφερόταν εναντίον του σκηνοθέτη και των θεατρικών του σχεδίων, αλλά και υπενθύμιζε τη στήριξη που είχε προσφέρει το περιοδικό στη δημιουργία μιας βιεννέζικης Ελεύθερης Σκηνης: «Ήταν ένα αστείο δημοσιογραφικό περιστατικό, αυτό που κατόρθωσε κάποιος αυτές τις μέρες, να πάρει συνέντευξη από τον κύριο Σλέντερ, που αλλιώς, για λογοτεχνικά ζητήματα, τις αποφεύγει. Έπρεπε, εκτός από παρασκηνιακά κουτσομπολιά, να παράσχει επίσης και ξεκάθαρη εγγύηση για την πρόθεσή του να υποστηρίξει με όλες του τις δυνάμεις μια υπό ίδρυση 'Ελεύθερη Σκηνή' στη Βιέννη. Εμείς θέλουμε εδώ να εκφράσουμε την αντίθεσή μας στην άποψη ότι, η προπαγανδισμένη από την έκδοσή μας, ιδέα δημιουργίας ενός τέτοιου θεσμού, μπορεί να ελπίζει ή να περιμένει κάτι από τον κ. Σλέντερ. Απ' εναντίας, η εξαιτίας του παραίτηση της Σάντροκ, της μοναδικής βιεννέζικης δύναμης, χάρη στην οποία θα μπορούσε κανείς να σκεφτεί πιθανή τη δημιουργία μιας τέτοιας επιχείρησης, ανέβαλε την ίδρυση μιας 'Ελεύθερης Σκηνης' στην Βιέννη. Ο κ. Σλέντερ φαίνεται να έχει την ψευδαίσθηση ότι τα καλλιτεχνικά σχέδια για τη δημιουργία βιεννέζικης 'Ελεύθερης Σκηνης' μπορούν να υλοποιηθούν από τον ίδιο. Και κάτι ακόμη. Πώς φαντάζεται ο κ. Σλέντερ να συμβιβάσει τη δουλοπρεπή ανελευθερία του, που πλέον του έγινε ανάγκη ζωής, με μια 'Ελεύθερη Σκηνή', «Freie Bühne», *Wiener Rundschau*, Γ', τχ. 3 (15 Δεκ. 1898), σ. 79.

<sup>179</sup> «[Ο Χρηστομάνος] επέδειξεν ημίν γερμανιστί συντεταγμένην έκκλησιν, δι' ης εκάλει τους Βιεννέζους προς ίδρυσιν ελευθέρας σκηνης αναλόγου προς την εν Βερολίνω», ό.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901.

<sup>180</sup> Για τις καλλιτεχνικές αλλά και ιδεολογικές διαφορές που χώριζαν τους δύο θιάσους του Αντουάν, βλ. Clothia, *André Antoine*, ό.π., 113-115, 122-128.



αντανακλά και τις γνώσεις του ίδιου πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα.

Η εικόνα αυτή επιβεβαιώνεται και από τα όσα είπε στη συνέντευξή του τον Μάιο του 1901, όπου και έκανε την πρώτη εκτεταμένη αναφορά στο ευρωπαϊκό κίνημα και στους πρωτεργάτες του. Ο Χρηστομάνος αναφέρθηκε στους λόγους ίδρυσης των Ελεύθερων Θεάτρων: τη θεατρική λογοκρισία «το τελευταίο ράκος του απολυταρχισμού» και την καλλιτεχνική ένδεια:

η οσημέραι [sic] εν τη σκηνική τέχνη αυξάνουσα απόστασις από της πραγματικότητος της Ζωής και από της ζωής του Ιδανισμού έσχον ως άμεσον αποτέλεσμα τας αποπείρας ενός Otto Brahm εν Βερολίνω, και ενός André Antoine εν Παρισίοις.<sup>181</sup>

Στη συνέχεια σχολίασε σύντομα κάποιους από τους επιδιωκόμενους στόχους των ευρωπαϊών σκηνοθετών. Για τον Αντουάν, σύμφωνα πάντα με τον Χρηστομάνο, στόχος ήταν η παράσταση έργων άγνωστων ποιητών κατά τέτοιο τρόπο «ως θα εδιδάσκοντο εάν οι άγνωστοι αυτοί είχαν τέλος την τιμήν να γίνουν δεκτοί εις τον περρυκοφόρον οίκον του Μολιέρου». Τον ίδιο περίπου στόχο είχε και ο Μπραμ

[...] εν Βερολίνω και ο Καρλ Άινε εν Λειψία με την διαφοράν ότι αυτοί είχαν ως κύριον μέλημα και ν' απαλλαγούν από την τροχοπέδην της Λογοκρισίας, όπως και να επιβάλλουν εις το πολύν κοινόν, [υψώνοντες] αυτό, την ενστέρνισιν παραγνωρισμένων γερμανικών μεγαλοφυΐων.<sup>182</sup>

Ως παράδειγμα μάλιστα ανέφερε την περίπτωση του Γκέρχαρτ Χάουπτμαν. Αν εξαιρέσει κανείς τη σύντομη αναφορά του στη θεατρική λογοκρισία, που επικρατούσε σε αρκετές ευρωπαϊκές χώρες, οι υπόλοιπες πληροφορίες που αντλεί κανείς για την εικόνα που είχε ο Χρηστομάνος για το κίνημα είναι και πάλι ελλιπείς και ασαφείς. Προφανώς ο Μπραμ και ο Heine δεν ήταν οι μόνοι που αντιμετώπισαν το πρόβλημα της λογοκρισίας, όπως και μοναδικός στόχος του Αντουάν δεν ήταν η παράσταση έργων άγνωστων ποιητών «με όλον τον παλμόν της ζωής και με όλην την λάμπιν των χρωμάτων».<sup>183</sup> Και κάτι ακόμα πιο σημαντικό: οι αναφορές του στη δραστηριότητα των ευρωπαϊών σκηνοθετών εστιάζονταν μόνο σε θέματα δραματολογίου, ενώ οι σκηνοθετικές πρωτοβουλίες τόσο του Αντουάν όσο και του

<sup>181</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901.

<sup>182</sup> Ο.π.

<sup>183</sup> Ο.π.

Μπραμ εξαντλούνταν αποκλειστικά στην καθιέρωση των παραστάσεων συνόλου.<sup>184</sup>

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο Χρηστομάνος ήταν ενημερωμένος για τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις. Ωστόσο, τα θεατρικά επιτεύγματα των ευρωπαϊκών θιάσων δε φαίνεται να τα έχει αφομοιώσει σε τέτοιο βαθμό ώστε, εν συνεχεία, να τα εφαρμόσει όταν δημιουργήσει το δικό του θέατρο. Αυτή η προβληματική αφετηρία θα έχει σημαντικές επιπτώσεις σ' όλα τα στάδια της εξελικτικής πορείας του θιάσου της Νέας Σκηνής.

(β). *Νέα Σκηνή: αρχικές εξαγγελίες και προγραμματικές δηλώσεις*

Λίγους μήνες μετά την οριστική εγκατάστασή του στην Ελλάδα, ο Χρηστομάνος εξήγγειλε την ίδρυση ενός θιάσου ευρωπαϊκών προδιαγραφών. Τι πραγματικά επεδίωκε ο Χρηστομάνος να είναι η Νέα Σκηνή; Ποιοι ήταν οι αρχικοί στόχοι; Και πόσο κοντά ήταν σ' αυτούς των υποτιθέμενων προτύπων του; Μεταξύ Φεβρουαρίου και Ιουλίου του 1901 ο ιδρυτής του θιάσου προσπάθησε να δώσει το καλλιτεχνικό στίγμα αλλά και τις βασικές αρχές του νέου θεατρικού οργανισμού.

Η σύνταξη ενός κειμένου μέσω του οποίου θα ανακοινώνονταν οι στόχοι του υπό σύσταση θιάσου παρέπεμπε, κατά κάποιο τρόπο, σε πρακτικές που είχαν εφαρμόσει μια δεκαετία νωρίτερα και άλλοι ευρωπαίοι ιδρυτές. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ευρωπαίους εισηγητές, ο Έλληνας ομολόγός τους αποφάσισε να εκφωνήσει αρχικά και εν συνεχεία να δημοσιεύσει το ιδρυτικό/εξαγγελτικό του κείμενο.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> «[...] ζητήματα που δεν χαρακτηρίζαν βέβαια μόνον τις προσπάθειες του Αντουάν και του Μπραμ, αλλά και κείνες σκηνοθετών από την εποχή του Γκαίτε στη Βαϊμάρη», Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 87.

<sup>185</sup> Από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το μανιφέστο της Φράιε Μπύνε το οποίο έφερε την υπογραφή του Όττο Μπραμ (βλ. Otto Brahm, «Zum Beginn», *Freie Bühne für moderns Leben*, Otto Brahm (επιμ.), I, 1890, σ. 1-2, πρβλ. Claude Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European theatre, 1850-1918*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 1996, σ. 158-159. Επίσης, Baxandall, «The Freie Bühne and Its Influence», *Modern Drama* (Φεβ. 1963), ό.π., σ. 457-458). Παρόμοια τακτική ακολούθησαν και οι ιδρυτές του Τεάτρ ντε λ' Έβρ, δημοσιεύοντας υπό τη μορφή επιστολής, στο περιοδικό *Ερμής της Γαλλίας (Mercure de France)*, το μανιφέστο του θεάτρου (Frantisek Deak, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη 1993, σ. 185-186). Αλλά και Ουίλιαμ Μπάπλερ Γέιτς και η Λαίδη Αυγούστα Γκρέγκορν εξέδωσαν το δικό τους εισηγητικό κείμενο λίγο πριν την ίδρυση του Άιρις Λιτεράρυ Θήατερ, όπως και οι Κωνσταντίν Στανισλάφσκι και Νεμίροβιτς Ντάντσενκο (βλ. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, τμ. 1, (*Realism and Naturalism*), ό.π., σ. 94, Κωνσταντίν Στανισλάφσκι, *Η ζωή μου στην τέχνη*, τμ. Α', μτφ. Άγγελος Νίκας, Γκόνης, Αθήνα 1980, σ. 280-281). Ο Αντουάν ήταν από τους λίγους ιδρυτές που δεν έγραψαν ένα αντίστοιχο κείμενο αλλά η ίδρυση του

Εμφανώς επηρεασμένος από τις νεορομαντικές θεωρίες και κυρίως τις ιδέες του Ιταλού εστέτ λογοτέχνη, Γκαμπριέλλε Ντ' Αννούντσιο, που υποστήριζαν ότι η παράσταση είναι μια θρησκευτική τελετουργία, ανέγνωσε τη μακροσκελή *Εισήγησή* του μπροστά σε λιγιστό, «επίλεκτο», όπως το χαρακτήρισε ο ίδιος, κοινό που τον άκουσε με θρησκευτική σχεδόν κατάνυξη.<sup>186</sup> Ο έντονα ποιητικός λόγος, γεμάτος συμβολισμούς και μεταφορές, το μεγαλόστομο ύφος, ο μεγαλοπρεπής τόνος του κειμένου εναρμονιζόταν άψογα με τη μορφή του Ποιητή – Προφήτη, πνευματικός συνοδοιπόρος του οποίου ήταν η αναστημένη Περσεφόνη.<sup>187</sup>

Ο Χρηστομάνος περιέγραψε την ίδρυση ενός ποιητικού θεάτρου με έντονες βαγκνερικές και συμβολιστικές καταβολές. Μετά την εκτεταμένη αναφορά του στις «τρεις εκφάνσεις» του αρχαίου δράματος –*όρχησις, άσμα, μίμησις*– και στους τρόπους αναβίωσή τους, ζήτησε από τους προσκεκλημένους να δείξουν έμπρακτα την υποστήριξή τους στον νέο θιάσο προκειμένου να επιτευχθεί, όσο το δυνατόν γρηγορότερα, «η αναγέννησις της δραματικής ποιήσεως και της σκηνικής τέχνης εν Ελλάδι». Η αλλαγή θα έπρεπε, ακολουθώντας το παράδειγμα της Ευρώπης, να ήταν καθολική. Η συγγραφή έργων «υπερόχου ποιητικής συλλήψεως», η συστηματική εκπαίδευση των ηθοποιών, προκειμένου να μπορέσουν να «διερμηνεύσωσιν τα τοιαύτα έργα, κατά τας απαιτήσεις της ανωτέρας σκηνικής τέχνης» αλλά και η διαπαιδαγώγηση του κοινού «μέσω δημοσιευμάτων και διαλέξεων» θα ήταν τα πρώτα βήματα που θα γίνονταν προς αυτή την κατεύθυνση. Τέλος, τους υποσχέθηκε ότι μέχρι να ολοκληρώσουν οι ίδιοι τα έργα τους, έργα ξένων ποιητών θα ανέβαιναν στη σκηνή του νέου θιάσου «τα οποία θα είνε υφασμένα με καλλονήν και ως εκ τούτου θα είνε ελληνικά».<sup>188</sup>

---

θιάσου ανακοινώθηκε απευθείας από τον ημερήσιο τύπο. (Sally Debra Charnow, *Theatre, Politics, and the Markets in fin-de-siècle Paris*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2005, σ. 126).

<sup>186</sup> Ένα χρόνο νωρίτερα, ο Γκαμπριέλλε Ντ' Αννούντσιο, μέσω του κεντρικού ήρωά του αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος *Η φωτιά*, Στέλιου Εφρένα, υποστήριξε ότι είναι αναγκαίο η παράσταση να αποκτήσει ξανά τον θρησκευτικό της χαρακτήρα, υιοθετώντας τα δύο στοιχεία που συνιστούν κάθε θρησκεία: την παρουσία ενός δρώντος προσώπου το οποίο θα αναλάβει τον ρόλο του Προφήτη και την παρουσία ενός πλήθους σιωπηλού το οποίο θα προσέρχεται στην παράσταση με την ίδια ευλάβεια που προσέρχεται σ' ένα ναό. Βλ. Gabriele D' Annunzio, *Il fuoco*, Milan, 1900, σ. 157-161 πρβλ Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European theatre*, ό.π., σ. 453.

<sup>187</sup> Για τον ρόλο του Ποιητή-Προφήτη και τις θρησκευτικές διαστάσεις της τέχνης (βλ. Roland N. Stromberg (επιμ.), *Realism, Naturalism and Symbolism, 1848-1914*, Walker & Company, Νέα Υόρκη, 1968, 188-204). Για τον ρόλο του Ποιητή - Οδηγού στο λογοτεχνικό έργο του Ντ' Αννούντσιο (βλ. Marion S. Miller, «Wagnerism, Wagnerians and Italian Identity» στο David C. Large & William Weber (επιμ.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ithaca και Λονδίνο 1984, σ. 190-191). Για τις επιρροές του Ντ' Αννούντσιο στο πεζογραφικό έργο του Χρηστομάνου (βλ. Φίλιππος Παππάς, *Πρώτα στοιχεία για την παρουσία του Γκαμπριέλλε Ντ' Αννούντσιο στην Ελλάδα*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2005, σ. 126-129).

<sup>188</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...ό.π.*

Τα όσα επαγγελόταν ο Χρηστομάνος ήταν πρωτόγνωρα για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα, ωστόσο, δε γίνεται να μην σχολιαστεί μια αίσθηση έντονης αοριστίας που κρύβεται πίσω από τις προγραμματικές του εξαγγελίες.<sup>189</sup> Σε αντίθεση με τα προγραμματικά κείμενα των Ελεύθερων Θεάτρων, οι στόχοι του ελληνικού θιάσου –το αρχικό και βασικό ζητούμενο της *Εισήγησης*– αναφέρθηκαν μόνο προς το τέλος της ομιλίας, εν είδη κατακλείδας.<sup>190</sup> Επίσης, αν ο βασικός σκοπός της ίδρυσης του θεάτρου ήταν η δημιουργία ενός φυτωρίου συγγραφέων και ηθοποιών, ο Χρηστομάνος δεν κατόρθωσε να περιγράψει τον τρόπο που το όραμα θα υλοποιείτο. Τι είδους έργα επρόκειτο να ανεβάσει ο θιάσος του και κυρίως τι ακριβώς επιθυμούσε από τους Έλληνες συγγραφείς να γράψουν; Το σημαντικότερο απ' όλα είναι ότι στο πρώτο αυτό κείμενο απέφυγε να ξεκαθαρίσει τι ακριβώς επιζητούσε να είναι η Νέα Σκηνή: ποιος θα ήταν ο ρόλος της.

Τον Ιούλιο του 1901, και ενώ φούντωναν οι συζητήσεις και οι αντιπαραθέσεις για το ποια ακριβώς ήταν η αποστολή του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής (βλ. παρακάτω) ο Χρηστομάνος έγινε πιο συγκεκριμένος προσπαθώντας να υπεραμυνθεί του δημιουργήματός του:

[Η Νέα Σκηνή] θέλει να υψώσει το επίπεδον, εις το οποίον ζη πνευματικώς το ελληνικόν έθνος. Με διαλέξεις και δημοσιεύσεις επί ζητημάτων καλλιτεχνικών και καλολογικών, γινομένας υπό επιλέκτων και ειδικών, θέλει να εισαγάγη εις τον καθημερινόν βίον και εις την σκέψιν του Έλληνος ολίγον άρωμα ποιήσεως και φως καλλονής. [...] να ιδρύσωμεν μιαν νέαν εθνικήν δραματουργίαν, η οποία να πλησιάζη προς τα όνειρα της ψυχής

<sup>189</sup> Η αοριστία που διέκρινε τις αρχικές εξαγγελίες έγινε αισθητή και από τους συγχρόνους του. Ο συντάκτης των *Παναθηναίων*, αν και επαινούσε την προσπάθεια, θεωρώντας τη μια μορφή αντίδρασης στο τέλμα, στο οποίο είχε πέσει το ελληνικό θέατρο τα τελευταία χρόνια, παρατηρούσε την αοριστία των στόχων, που όμως την απέδιδε στο γενικότερο συμβολιστικό ύφος του κειμένου: «Ισως ηδύνατο τις ν' αντειπή ότι το πρόγραμμα έχει αοριστίαν, την οποίαν προσδίδει το ποιητικόν σκιοφώς εις τας γραμμάς και ότι το όνειρον το οποίον κατήλθεν από των νεφών εις την γην χωρίς ν' αποδιώξη τα νέφη αυτά διατηρεί κάτι εκ της καταγωγής του», «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη. Θεάτρον», *Παναθήναια*, Α', τχ. 13 (15 Απρ. 1901), σ. 37.

<sup>190</sup> Οι ιδρυτές των Ελεύθερων Θεάτρων μέσω των κειμένων τους έθεταν με σαφήνεια τους στόχους των νεοϊδρυθέντων θιάσων τους: «Ιδρύουμε ένα ελεύθερο θέατρο για τη σύγχρονη ζωή. Στο κέντρο των προσπαθειών μας θα βρίσκεται η τέχνη – η νέα τέχνη που παρατηρεί την πραγματικότητα και τη σύγχρονη ζωή», έγραφε ο Μπραμ στις πρώτες γραμμές του маниφέστου του θιάσου (Brahm, «Zum Beginn», πρβλ. Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European theatre*, ό.π., σ. 158-159). Ο Καμίλ Μωκλαίρ εξηγούσε ότι οι στόχοι του Τεάτρ ντε λ' Έβρ δεν ήταν μόνο καλλιτεχνικοί αλλά πολιτικοί και κοινωνικοί. Παράλληλα, τοποθετούσε τον Ίψεν στην κορυφή της πυραμίδας των σημαντικότερων συμβολιστών θεατρικών συγγραφέων (Deak, *Symbolist Theatre*, ό.π., σ. 185-186). Αντίστοιχα, ο Ουίλιαμ Μπάλτερ Γέιτς, από τις πρώτες κιόλας γραμμές, ξεκαθάριζε το είδος των έργων που ζητούσε από τους συγγραφείς να γράψουν: «Προτείνουμε να παριστάνονται στο Δουβλίνο, κάθε άνοιξη, ορισμένα Κέλτικα και Ιρλανδικά έργα, τα οποία ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική τους ποιότητα έχουν γραφεί με την υψηλή φιλοδοξία να κτιστεί μια Κελτική και Ιρλανδική σχολή δραματικής λογοτεχνίας» (Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, τμ. 1 (*Realism and Naturalism*), ό.π., σ. 94).

μας, να μορφώσωμεν νέους ηθοποιούς και όχι κληρονόμους των παλιών.<sup>191</sup>

Το άρθρο είναι σημαντικό γιατί αποσαφηνίζονταν οι στόχοι του νέου θεάτρου. Αναλαμβάνοντας, για ακόμη μια φορά, τον ρόλο του Ποιητή-Προφήτη/Οδηγού ανήγγειλε ότι επεδίωκε την ίδρυση μιας πειραματικής αλλά και εθνικής σκηνης «επί της οποίας να τίθενται εις εφαρμογήν τα φιλολογικά και καλλιτεχνικά όνειρα, όταν γεννώνται και εάν γεννώνται».<sup>192</sup> Η διαφορά μεταξύ των δύο κειμένων είναι αισθητή. Ενώ στο κείμενο της *Εισήγησης* αναφερόταν κυρίως στην καλλιτεχνική και εκπαιδευτική αποστολή του θιάσου, στο άρθρο επέμενε στην εθνική αποστολή που θα αναλάμβανε η Νέα Σκηνή:

Θέλομεν να είμεθα και θα είμεθα το πνευματικόν εργαστήριον του Ελληνισμού, όπου θα γεννώνται και θα ζουν τη μεταφυσικήν των ζωήν αι οντότητες της Αληθείας και του Κάλλους, τας οποίας ολίγοι μόνον βλέπουν και ολίγοι κατ' αρχάς θαυμάζουν [...] το έργον της Νέας Σκηνης [...] σημαίνει μιαν ολόκληρον αναγέννησιν του πνευματικού Ελληνισμού, δεν ειμφορεί παρά να είνε αυτή η ουσία παντός εθνικού πόθου.<sup>193</sup>

Μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της προσπάθειας σύμπλευσης του θιάσου με το εθνικό όραμα ανήγγειλε ότι ένας από τους κύριους στόχους του θα ήταν και η προώθηση της εθνικής δραματουργίας (βλ. Μέρος Τρίτο, Κεφ. Γ').

Δε χρειάζεται να αναφερθεί πόσο πολύ διέφεραν οι προγραμματικές δηλώσεις του ιδρυτή της Νέας Σκηνης από των υπόλοιπων νατουραλιστικών σκηνων της Ευρώπης. Καταρχάς, ο Νατουραλισμός και ο Θετικισμός δεν είχαν θέση στο ποιητικό λεξιλόγιο του καλλιτέχνη-προφήτη της Νέας Σκηνης. Ο Χρηστομάνος ήταν επηρεασμένος περισσότερο από τον πνευματικό ανορθολογισμό της Βιέννης της Παρακμής παρά από τις καλλιτεχνικές αρχές του Τεάτρ Λιμπρ ή της Φράιε Μπύνε. Αριστοκρατισμός και θεατρικός πειραματισμός· Αισθητισμός και ελληνοκεντρικά ιδεώδη, αυτά είναι τα διπολικά σχήματα μέσα στα οποία ο Χρηστομάνος επιθυμούσε να κινηθεί ο νέος θεατρικός σχηματισμός. Ο εμπνευστής της Νέας Σκηνης έβλεπε το δημιούργημά του ως ένα 'καλλιτέχνημα', την ωραιότητα του οποίου έπρεπε να προστατέψει από τον 'όχλο'· το άγγιγμα των πολλών ισοδυναμούσε με 'μόλυνση'.<sup>194</sup>

<sup>191</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 3 Ιουλ. 1901.

<sup>192</sup> Ο.π.

<sup>193</sup> Ο.π.

<sup>194</sup> Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι ιδρυτές των Ελευθέρων Θεάτρων και ειδικά ο Αντουάν, επεδίωκαν να απευθύνονται σε μια πνευματική ελίτ. Ωστόσο, οι δηλώσεις του Χρηστομάνου θα πρέπει

Επιζητούσε την ίδρυση ενός ιδεαλιστικού αριστοκρατικού θεάτρου δημιουργημένου από ελάχιστους επίλεκτους και αφιερωμένου σε λίγους εκλεκτούς, οι οποίοι θα ήταν μνημένοι στις ανώτερες αισθητικές αξίες του Κάλλους και της Αλήθειας· με αυτό και μόνο τον τρόπο θα εμπεδωνόταν η εξαιρετική αποστολή του θιάσου του.<sup>195</sup> Στο θεατρικό ναό που επιδίωκε να δημιουργήσει, οι δύο προαναφερθείσες αξίες θα κατείχαν την πρώτη θέση και θα ήταν αυτές που θα ανύψωναν, σύμφωνα με τον Χρηστομάνο, σε σφαίρες φωτεινότερες και πνευματικότερες, αρχικά την «ανθρώπινη ψυχή» και εν συνεχεία την ψυχή «ολοκλήρου του Ελληνικού Έθνους».<sup>196</sup> Μόνο μέσα σε τέτοιες συνθήκες θα μπορούσε να αναγεννηθεί «η ποίησης και ιδίως η υπερτέρα και πληρεστέρα αυτής μορφή, το δράμα».<sup>197</sup> Έτσι, μπορεί να καταλάβει κανείς γιατί ο Χρηστομάνος πρότεινε τη δημιουργία ενός ευρωπαϊκών καταβολών θεάτρου προσαρμοσμένου όμως στα καθ' ημάς. Ενός θιάσου που θα ακολουθούσε από τη μια το «απανταχού αναπτερούμενον καλλιτεχνικόν πνεύμα» αλλά, την ίδια στιγμή, θα παρέμενε πιστό στο αρχαίο ελληνικό παρελθόν (απόρροια, ως ένα σημείο, της γνωστής εγχώριας ιστοριογραφικής παρεκτροπής, περί της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού) και σε ό,τι οι αρχαίοι Έλληνες κληροδότησαν στους σύγχρονους.

Οι μεγαλόστομες δηλώσεις του ήταν που οδήγησαν ορισμένους δημοσιογράφους και λόγιους να συνδέσουν τον νεοσυσταθέντα θίασο με το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων. Κάποιοι άλλοι, πάντως, εξαιτίας ακριβώς αυτής της υπέρμετρης φιλοδοξίας του, εξέφρασαν τις αντιρρήσεις και τις ενστάσεις τους για

---

να ερμηνευθούν στο πλαίσιο των νεορομαντικών του καταβολών και όχι στην επίδραση των ιδεών του Αντουάν. Οι νεορομαντικοί επιζητούσαν μια τέχνη για τους λίγους, τους εκλεκτούς και όχι τον χυδαίο όγλο, καθώς πίστευαν ότι «μετέχουν σε έναν πνευματικό αριστοκρατισμό» (Helen Krich Chinoy, “The Emergence of the Director” στο Toby Cole & Helen Krich Chinoy (επιμ.), *Directors on Directing: A Sourcebook of the Modern Theatre*, Macmillan Publishing Company, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1976, σ. 29, Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη*, ό.π., σ. 39-40). Πολλά χρόνια αργότερα, ο πατριάρχης του ελληνικού Αισθητισμού, ο Παύλος Νιρβάνας, στη νεκρολογία του για τον Χρηστομάνο, υποστήριξε ότι ο τελευταίος του είχε εκμυστηρευτεί ποιο οραματιζόταν να ήταν το κοινό του θεάτρου του: «Είκοσι εκλεκτοί θα είναι το κοινό μας. Κανένας βέβηλος δε θα χωρά στο αριστοκρατικό αυτό θέατρο. [...] Με τον καιρό οι είκοσι εκλεκτοί θα γίνουν τριάντα, σαράντα και κάθε Αθηναίος θα το θεωρεί τιμή του να έχει είσοδο εκεί μέσα, που θα παίζονται μόνο αριστουργήματα. [...] Είναι ο Χρηστομάνος που μιλεί έτσι, που ονειρεύεται το αριστοκρατικό θέατρο των εκλεκτών, μια αίθουσα ιεροπραξιών της μεγάλης τέχνης» (Νιρβάνας, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Ζωή* Αλεξάνδρειας (1912), ό.π., σ. 142).

<sup>195</sup> Σύμφωνα με τον Νιρβάνα «την Νέαν Σκηνήν εμφαντάσθη μια σκηνήν αριστοκράτιδα, μια σκηνήν δια τους ολίγους, προσηλυτίζουσα βαθμηδόν τας εκλεκτάς φύσεις εις την άμωμον θρησκείαν της ωραιότητος, μια σκηνήν πνευματικήν, απλήν κλασικήν, περιφρονήτρια των διακόσμων και της σκηνοθεσίας, παντός ό, τι απατά και θαμβώνει και επισκιάζει την ψυχήν των έργων», Παύλος Νιρβάνας, «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη. Φυσιογνωμία της Ημέρας», *Παναθήναια*, Β', τχ. 34 (28 Φεβ. 1902), σ. 331 (και στο Παύλος Νιρβάνας «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (δύο σιλουέττα)», *Απαντα*, τμ. Δ', ανεστήλωσε και έκρινε Γιώργος Βαλέτας, εκδότης Χρ. Γιοβάνης, Αθήνα, 1968, σ. 366-367).

<sup>196</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις*, ό.π.

<sup>197</sup> Ό.π.

την ποιότητα του εγχειρήματος. Και όλα αυτά πριν καν ακόμη ο θιάσος δώσει τα θεατρικά του διαπιστευτήρια.

### III. «Θα έχωμεν και ελευθέραν σκηνήν...»<sup>198</sup>

Λίγες μέρες μετά τη συγκέντρωση στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, το νεωτεριστικό *Περιοδικόν μας* του Γεράσιμου Βώκου ανακοίνωνε, ορθά κοφτά, την ίδρυση της ελληνικής ελεύθερης σκηής:

Εις το αρχαίον θέατρον του Διονύσου εν Αθήναις, την πρώτην της προχθές 27 Φεβρουαρίου συνήλθεν ομάς λογίων [...] οι οποίοι αφού ήκουσαν τον κ. Χρηστομάνον, εις τον οφείλεται και η πρωτοβουλία, αναπτύξαντα εις αυτούς την ανάγκην της ιδρύσεως ελευθέρας σκηής, νεώτερου δηλαδή θεάτρου εις ό να παριστάνονται έργα της νεωτέρας δραματικής φιλολογίας ελληνικά και ξένα, υπέγραψαν ως ιδρυταί έγγραφα της ιδρύσεως του θεάτρου τούτου.<sup>199</sup>

Πριν καν ο Χρηστομάνος κάνει οποιαδήποτε αναφορά στα θεατρικά του πρότυπα, η Νέα Σκηνή συσχετίστηκε με τα Ελεύθερα Θέατρα.<sup>200</sup> Δεν ήταν μόνο το όνομα του υπό σύσταση θιάσου που εύκολα παρέπεμπε σε ονόματα αντίστοιχων ευρωπαϊκών. Οι περισσότεροι από όσους προσκλήθηκαν στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου συνεργάζονταν με το εν λόγω περιοδικό και ίσως να μετέφεραν τις ακριβείς προθέσεις του ιδρυτή του θιάσου.<sup>201</sup> Το συγκεκριμένο έντυπο δεν ήταν το μόνο που ταύτισε τη Νέα Σκηνή με τη γαλλική θεατρική κίνηση. Όταν στην Πρώτη Συνέλευση των Εταίρων, στις 25 Ιουνίου του 1901, ανακοινώθηκε η ενοικίαση της Αίθουσας των Φιλοτέχνων, το *Άστν*, στο οποίο αρθρογραφούσε ένας από τους προσκεκλημένους του Χρηστομάνου, ο Δημήτριος Κακλαμάνος, πληροφορούσε τους

<sup>198</sup> «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 11 Μαρ. 1901.

<sup>199</sup> «Ηχώ», *Το Περιοδικόν μας*, Β', τχ. 25 (1 Μαρ. 1901), σ. 24.

<sup>200</sup> Είναι ενδεικτικό της κατάστασης ότι στο κείμενο της *Εισήγησης*, όπως είδαμε, δε γινόταν καμία μνεία στα ευρωπαϊκά Ελεύθερα Θέατρα και στους ιδρυτές τους. Αλλά και στη συνέντευξή του ο Χρηστομάνος, τον Μάιο του 1901, παρά τον ενθουσιασμό που επέδειξε για κάποια από τα σκηνοθετικά επιτεύγματα των ευρωπαϊών σκηνοθετών, δεν ανέφερε ρητά αν οι πειραματικοί θίασοι του Αντουάν, του Μπραμ ή του Heine υπήρξαν τα θεατρικά πρότυπα του θιάσου του (ό.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901). Μόλις την άνοιξη του 1902, ανέφερε για πρώτη φορά δημόσια ότι αρχικό πρότυπό του για τη συγκρότηση του θιάσου ήταν το «θέατρον του 'Αντουάν' και το 'Οευντε'» (ό.π., *Ακρόπολις*, 12 Μαρ. 1902).

<sup>201</sup> Βλ. Χ. Λ. Καράογλου, *Περιοδικά τέχνης και λόγου (1901-1940). Τόμος Πρώτος: Αθηναϊκά περιοδικά (1901-1925)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 54-55.

αναγνώστες ότι η Αθήνα θα αποκτούσε επιτέλους «εν είδος Μποδιγιέρ».<sup>202</sup> Ο Γεώργιος Τσοκόπουλος, στην ίδια εφημερίδα, ευχόταν ο ελληνικός καλλιτεχνικός θίασος να παρουσιάσει πρωτοποριακά έργα ανάλογα με εκείνα που ανέβαζε «το θέατρον του ‘Έργου’».<sup>203</sup> Οι παραπάνω δηλώσεις ενθουσιασμού δεν ήταν αδικαιολόγητες, καθώς εκφράζουν πλήρως τη διάχυτη διάθεση για το καινούργιο και το ριζοσπαστικό, που χαρακτήριζε την πνευματική ζωή της χώρας μετά το 1897. Το πείραμα της Νέας Σκηνης αποτελούσε μια πρώτης τάξης ευκαιρία να φανεί ότι το ελληνικό θέατρο, έστω και με καθυστέρηση, είχε αρχίσει να ευθυγραμμίζεται με την ανεπτυγμένη θεατρικά Δύση.<sup>204</sup>

Άλλοι πάλι, την ίδια ακριβώς εποχή, βασιζόμενοι στις δηλώσεις του Χρηστομάνου σχετικά με την αναγέννηση της δραματικής ποίησης στην Ελλάδα, εναπόθεταν στους ώμους του όσα δεν είχαν καταφέρει να εκπληρώσουν οι εκπρόσωποι της παλιάς σκηνης:

Η παλαιά Ελληνική Σκηνή του κ. Ραγκαβή και του κ. Σούτσου έκλεισεν· η νέα του Κόκκου και του Κορομηλά ήτο πυροτέχνημα, το οποίον έλαμψε και έσβησεν. Ο κ. Ν. Λάσκαρης είνε έξοχος βιομήχανος [...]. Ο κ. Βερναρδάκης δεν εκατόρθωσε με την *Φάουσταν* του να γεφυρώση το παρελθόν και το μέλλον. Μάλλον οι *Κυβελίδα* του θα εχρησίμευαν ίσως ως η κατάλληλος γέφυρα. Τι υπολείπεται; Το μηδέν. Και το όνειρον του κ. Κ. Χρηστομάνου. Προτιμώτερον το όνειρον από το μηδέν.<sup>205</sup>

<sup>202</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 26 Ιουν. 1901. Με τον όρο «μποντιγιέρ», ο ανώνυμος συντάκτης, προφανώς, εννοούσε το μικρό θεατρικό εργαστήριο που ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1887, μετά από προτροπή του γραμματέα της Κομεντί Φρανσαίζ, Τσάρλς Μποντιγιέρ. Ο Μποντιγιέρ παρατήρησε ότι οι μαθητές του Κονσερβατουάρ στερούνταν συστηματικής πρακτικής εκπαίδευσης. Πρότεινε, λοιπόν, την ίδρυση ενός θεάτρου ‘εφαρμογής’, στο οποίο οι σπουδαστές θα είχαν τη δυνατότητα να εξασκηθούν πάνω σε κλασικά έργα μπροστά σε ένα μικρό κοινό. Παράλληλα, άρχισε να νοικιάζει τη θεατρική αίθουσα σε μικρές θεατρικές ερασιτεχνικές ομάδες. Στον ίδιο χώρο πραγματοποιούνταν εκθέσεις ζωγραφικής αλλά και δίνονταν διαλέξεις από γνωστούς θεατρικούς κριτικούς και συγγραφείς. Το θέατρο ονομάστηκε τελικά Τεάτρ ντ’ Απλικασιόν ή Μποντιγιέρ (La Bodinière), από το όνομα του ιδρυτή του. Για το θέμα βλ. Henderson, *The First Avant-Garde (1887-1894)*, ό.π., σ. 146-149, F. W. J. Hemmings, *The Theatre Industry in Nineteenth Century France*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1993, σ. 179-180).

<sup>203</sup> «Το ‘Θέατρον του Έργου’ εις το Παρίσι παρουσίασεν εις το κοινό όλα τα ξένα αριστουργήματα και εις την εμφάνισιν των νέων αυτών θεατρικών έργων οφείλεται η τροπή της γαλλικής δραματικής ποιήσεως προς το ζωντανότερον και πραγματικώτερον, θέατρον. [...] Αυταί αι ωραία υποσχέσεις του μέλλοντος φαίνεται ως να προκύπτουν από το πρόγραμμα της νέας απόπειρας», Γ. Β. Τσοκόπουλος, «Το θέατρον μας», *Το Άστυ*, 16 Ιουλ. 1901.

<sup>204</sup> Σε άρθρο του ο Κ. Ζ. Μακρής στη *Revue d’art dramatique*, που αναδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Το Άστυ*, υποστήριζε ότι «η ‘Νέα Σκηνή’ αντιπροσωπεύει εις την Ελλάδα, ότι το ελεύθερον θέατρον του Αντουάν εις το Παρίσι», «Κρίσεις περί του Νεοελληνικού θεάτρου. (Από την γαλλικήν επιθεώρησιν της δραματικής τέχνης)», *Το Άστυ*, 10 Νοε. 1902.

<sup>205</sup> «Αθήναι 27 Μαρτίου 1901», *Ακρόπολις*, 28 Μαρ. 1901. Βλ. επίσης, «Σημειώσεις Αθηναίου. Η Νέα Σκηνή», *Το Άστυ*, 29 Μαρ. 1901, κ.ά.



Δεν είδαν πάντως όλοι το ίδιο θετικά το θεατρικό εγχείρημα του Χρηστομάνου και πρόβαλαν τα αντεπιχειρήματά τους για το αν η Νέα Σκηνή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί Ελεύθερο Θέατρο. Ο Δημήτριος Ταγκόπουλος εύστοχα επεσήμανε ότι οι συνθήκες (πολιτικές, κοινωνικές, καλλιτεχνικές) ήταν εκείνες που επέτρεψαν ή και επέβαλαν, κάποιες φορές, την ίδρυση των πειραματικών θιάσων στην Ευρώπη:

Είχε τριγύρω του [εν. Αντουάν] μιαν ζύμωσιν πνευματικήν, έβλεπεν τον πόλεμον που έκαμναν την ατμόσφαιρα εκείνην όλα τα πνευματικά στοιχεία της εποχής του, και εζήτησεν να φέρη έναν νεωτερισμόν εις την σκηνήν, να ιδρύση όντως μιαν νέαν σκηνήν.<sup>206</sup>

Αντίστοιχες θεατρικές συνθήκες δεν υπήρξαν ποτέ στην Ελλάδα: «πως από το τίποτε εφύτρωσε μια ιδέα, έστω και ως όνειρον;».<sup>207</sup> Ως πιο πρόσφατο και αντιπροσωπευτικό παράδειγμα οργανισμού που γεννήθηκε «από τη φιλολογική ζύμωση των τελευταίων χρόνων» θεωρούσε την έκδοση του δημοτικιστικού καλλιτεχνικού περιοδικού *Τέχνη*:

το περιοδικόν εκείνο, δια το οποίον εδώ τόσος θόρυβος έγινε, δεν εξεφύτρωσε έξαφνα, όπως η ιδέα της νέας σκηνης. [...] Δεν εβάσταξεν, άφηκεν όμως ίχνη. [...] Δεν ήτο όνειρο υφασμένο με την φαντασίαν.<sup>208</sup>

Πράγματι, το αίσθημα –ηθικής κυρίως– απογοήτευσης που έφερε η ήττα του 1897 σε μια μεγάλη μερίδα νεαρών λογοτεχνών μαζί με την παράλληλη καθιέρωση πρωτοποριακών ευρωπαϊκών ρευμάτων (Συμβολισμός, Αισθητισμός, Νεορομαντισμός) συντέλεσαν στη διαμόρφωση μιας ομάδας ριζοσπαστικών νέων διανοουμένων που επιδίωξαν τη δημιουργία μιας τέχνης για τους λίγους και εκλεκτούς. Το βραχύβιο περιοδικό του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, η *Τέχνη*, όπως και λίγο αργότερα η έκδοση του *Διώνυσου* (με βασικούς υπεύθυνους τον Μήτσο Χατζόπουλο [Μποέμ] και τον Γιάννη Καμπύση), ήταν τα καλλιτεχνικά αποτελέσματα

<sup>206</sup> Αλκαίος [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Το Ελεύθερον θέατρον», *Εστία*, 11 Μαρ. 1901.

<sup>207</sup> Ο.π.

<sup>208</sup> Ο.π. Δύο μέρες αργότερα, στην ίδια πάλι εφημερίδα, ανώνυμος αρθογράφος επέμενε ότι: «διόλου δεν σκέπτονται και εκείνοι να ιδρύσουν ‘ελεύθερον θέατρον’ όπως ο Αντουάν στο Παρίσι, ούτε πρόκειται για κάτι τι ανάλογον». Θεωρούσε μάλιστα ότι ο νέος θίασος θα έπρεπε να αποκαλείται ‘φιλολογικό θέατρο’ και όχι ελεύθερο. («Η ‘Νέα Σκηνή’», *Εστία*, 13 Μαρ. 1901). Ο Δημήτριος Χατζόπουλος, σε άρθρο του με τίτλο «Ελευθέρα Σκηνή» υποστήριξε και αυτός με τη σειρά του ότι η Νέα Σκηνή δεν πληρούσε τις προϋποθέσεις ώστε να χαρακτηριστεί Ελεύθερο Θέατρο (Μ. [Δ. Χατζόπουλος], «Η Ελευθέρα Σκηνή», *Διώνυσος*, Α΄ (20 Ιουλ./2 Αυγ. 1901), σ. 69-71. Ανατυπωμένη έκδοση του Ε.Λ.Ι.Α, Αθήνα 1980).

της πνευματικής τομής που συντελέστηκε στα ελληνικά γράμματα μετά το καταστροφικό '97.<sup>209</sup> Κάτι αντίστοιχο δεν είχε συμβεί στο ελληνικό θέατρο. Οι λιγιστές παραστάσεις του Ίψεν και κάποιων άλλων ρεαλιστών συγγραφέων στις αθηναϊκές σκηνές στα τέλη της δεκαετίας του 1890, η έκδοση του *Βουρκόλακα* του Αργύρη Εφταλιώτη τρεις εβδομάδες μετά την παράσταση των αυθεντικών ιψενικών *Βρικόλακων* στο θέατρο των Κωμωδιών.<sup>210</sup> ή οι νεανικές θεατρικές απόπειρες του Ξενόπουλου μπορεί να είχαν ανοίξει τον δρόμο αλλά δε φαίνονταν αρκετές ώστε να διαμορφωθεί μια καλλιτεχνική και θεατρική δραστηριότητα αντίστοιχη με εκείνη των προηγμένων ευρωπαϊκών πρωτευουσών.

Ανώνυμος συντάκτης του *Σκριπ*, συμπλήρωνε τους συλλογισμούς του Ταγκόπουλου· δύο πράγματα λείπουν, υποστήριζε, για να δημιουργηθεί και στην Ελλάδα Ελεύθερο Θέατρο: «Ηθοποιοί και έργα ελευθέρως σκηνής».<sup>211</sup> Οι δύο συντάκτες είχαν συνειδητοποιήσει αυτό, που δεκαετίες αργότερα έγινε αντιληπτό, ότι στην Ελλάδα των αρχών του 20<sup>ού</sup> αιώνα μπορεί να υπήρξαν οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία ενός κινήματος μικρών καλλιτεχνικών περιοδικών, όχι όμως και Ελεύθερων Θεάτρων.<sup>212</sup> Δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να θεωρεί τυχαίο το γεγονός ότι πριν την ίδρυση της Νέας Σκηνής δεν είχε γίνει καμιά άλλη προσπάθεια ίδρυσης ενός πρωτοποριακού θιάσου (όπως είχε γίνει για παράδειγμα στο Παρίσι το 1867, με την ίδρυση της Société patronage des auteurs dramatique inconnus από τον Hillarion Ballande). Ούτε όμως και μέσα στα πέντε χρόνια που η Νέα Σκηνή βρισκόταν στο θεατρικό προσκήνιο ιδρύθηκε κάποιο άλλο αντίστοιχο θέατρο, όπως συνέβη σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.<sup>213</sup>

---

<sup>209</sup> Αλέξης Πολίτης, «Μια επισκόπηση της πνευματικής ζωής στην τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα». *Αποτυπώματα του χρόνου. Ιστορικά δοκίμια για μια μη θεωρητική θεωρία*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 162-165, Αγγέλα Καστρινάκη, «'Ο ποιητής είν' ο μεγάλος πατριώτης!» Η ήττα του '97 και η ανάδυση μιας νέας καλλιτεχνικής συνείδησης» στο *Ο πόλεμος του 1897*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1999, σ. 196-197.

<sup>210</sup> Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της ελληνικής πρωτοπορίας», Αντώνης Γλυτζουρής - Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο ελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως την μεταπολίτευση*. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 529-632.

<sup>211</sup> Ο.π., *Σκριπ*, 11 Μαρ. 1901.

<sup>212</sup> Αντώνης Γλυτζουρής, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο» στο Νικηφόρος Παπανδρέου – Έφη Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 261.

<sup>213</sup> Για τον θίασο που ίδρυσε ο Hillarion Ballande με σκοπό την προώθηση νέων άγνωστων συγγραφέων, βλ. Hemmings, *Theatre Industry in Nineteenth Century France*, ό.π., σ. 55 και Carlson, *The French Stage in the Nineteenth Century*, ό.π., σ. 180.

Άλλοι πάλι εξέφραζαν την άποψη ότι η ίδρυση ενός πειραματικού θιάσου που θα ανέβαζε έργα της πρωτοπορίας, δεν ήταν αναγκαία από τη στιγμή που στην Ελλάδα δεν υπήρχε το πρόβλημα της προληπτικής λογοκρισίας: «η μόνη κρατούσα λογοκρισία είναι το μαξιλαράκι» έγραφε ο Γεώργιος Πωπ, από τις στήλες της *Ακροπόλεως*.<sup>214</sup> Το ίδιο επιχείρημα χρησιμοποιούσε και ανώνυμος αρθογράφος της εφημερίδας *Εμπρός*:

Διότι μέχρι της στιγμής ταύτης το θέατρον [...] δεν υπήρξε σκληρόν προς τα προϊόντα της ελληνικής γραφίδος, ουδεμία μεγαλοφυΐα απεκλείσθη ποτέ ώστε να κηρύξη επιστράτευσιν, ουδεμία σχολή επέβαλεν εαυτήν εις βάρος των άλλων [...] δια να αναγκάσουν να ζητήση άσυλον εις το Ελεύθερον Θέατρον του κ. Αντοάν ή του κ. Χρηστομάνου, ούτε σχολαστικός κλασικισμός επιβάλλει εις την νεοελληνικήν μεγαλοφυΐαν δεσμά, τα οποία επιθυμεί αυτή να διαρρήξη.<sup>215</sup>

Απομονώνοντας για λίγο τους λόγους της αντίδρασης, το επιχείρημα δεν ήταν άστοχο. Όντως, η απουσία θεατρικής λογοκρισίας ακύρωνε μια από τις βασικότερες προϋποθέσεις για την ίδρυση ενός Ελεύθερου Θεάτρου. Η παράσταση έργων απαγορευμένων ή λογοκριμένων ήταν ένα βασικό χαρακτηριστικό που διαφοροποιούσε τις πειραματικές σκηνές από τις υπόλοιπες (επίσημες ή εμπορικές). Εξάλλου, ένας από τους λόγους της σύντομης ζωής των καλλιτεχνικών αυτών θιάσων ήταν και το γεγονός ότι πολλά από τα απαγορευμένα έργα που ανέβαιναν στις σκηνές τους γνώριζαν άμεσα τέτοια επιτυχία ώστε οι εμπορικοί σκόπελοι και τα προβλήματα με τη λογοκρισία σταδιακά παραμερίζονταν με αποτέλεσμα αυτά τα έργα να παρουσιάζονταν ακόμα και στα λεγόμενα εμπορικά θέατρα.<sup>216</sup>

Με δεδομένη, λοιπόν, την απουσία λογοκρισίας στο ελληνικό θέατρο, ο ανώνυμος αρθογράφος του *Εμπρός* παρομοίασε την ίδρυση της Νέας Σκηνής με επαναστατική οργάνωση «ερυθρόσκουφον», που άλλο σκοπό δεν είχε από την

<sup>214</sup> Γ. Κ. Πωπ, «Θεατρικά ζητήματα. Νέα και παλιά σκηνή», *Ακρόπολις*, 25 Ιουν. 1901.

<sup>215</sup> «Καλή Αρχή!», *Εμπρός*, 29 Ιουν. 1901 Το φαινόμενο της λογοκρισίας εμφανίστηκε για λίγο και στο ελληνικό θέατρο. Στην πρεμιέρα της επιθεώρησης του *Άνω κάτω*, ο Μίκιους Λάμπρου εμφάνισε στη σκηνή με εμφανώς περιπαικτική διάθεση το άγαλμα του Καραϊσκάκη: «το ομηρικό μαξιλάριωμα του *Άνω κάτω* έμεινε ορόσημο στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου, καθώς έδωσε το σύνθημα για μια πρώτη περίοδο προληπτικής αστυνόμευσης του πνεύματος στην αθηναϊκή σκηνή και συνδέθηκε με την παροδική εξαφάνιση της Επιθεώρησης». Την επιτροπή προληπτικής λογοκρισίας αποτελούσαν οι Γεώργιος Μιστριώτης, Ιωάννης Καλοσύτης και Αριστοτέλης Κουρτίδης. Βλ. Χατζηπανταζής, «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση», *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 62-63.

<sup>216</sup> Goldstein, «Political Censorship of the Theatre in the Nineteenth-Century Europe», *Theatre Research International* (1987) ό.π., σ. 235. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Φράιε Μπύνε, μετά το τέλος της πρώτης περιόδου, περιορίστηκε σε έκτακτες μόνο παραστάσεις, καθώς τα απαγορευμένα έργα άρχισαν να ανεβαίνουν και σε θέατρα «μη πρωτοποριακά» (Baxandall, «The Freie Bühne and Its Influence», *Modern Drama* (Φεβ. 1963), ό.π., σ. 462).

υπονόμευση του εθνικού οράματος. Θεωρούσε μάλιστα επιβεβλημένη την ίδρυση «Εθνικού Δραματικού Θεάτρου» προκειμένου να κατασταλεί «η φιλολογική και θεατρική επανάσταση, ήτις ανηγέθη κατά τας ημέρας ταύτας δι' α της ιδρύσεως της Νέας Σκηνής».<sup>217</sup> Η αίσθηση ότι ο ιδιωτικός θίασος ιδρύθηκε ως κίνηση αντιπολιτευτική στο αυλικό ίδρυμα επιβεβαιωνόταν και από το γεγονός ότι τις ίδιες ακριβώς μέρες ο Χρηστομάνος συγκροτούσε θίασο από πρώην μαθητές της Βασιλικής Δραματικής Σχολής. Ο Νικόλαος Λάσκαρης, συνεργάτης ακόμα του Χρηστομάνου, στις αρχές Ιουλίου του 1901, υπεραμυνόμενος του έργου του νέου θιάσου, διαβεβαίωσε σε συνέντευξή του ότι:

Σκοπός του ημετέρου θεάτρου δεν είναι ν' αντιπολιτευθή κανένα άλλο τοιούτο, αλλά να συντελέση και αυτό παντί σθένει προς την ανύψωσιν της δραματικής παρ' ημίν τέχνης δι' ιδιαιτέρων μέσων. [...] Βλέπετε λοιπόν ότι ούτε κοκκινόσκουφοι είμεθα, ούτε επαναστάται... Απλώς καταβάλλομεν από κοινού τας προσπαθείας μας προς παγίωσιν ενός ευπροσώπου ελληνικού θεάτρου.<sup>218</sup>

Ο Χρηστομάνος, την επόμενη μέρα με άρθρο του στο *Άστυ*, προκειμένου ν' αποσοβηθεί ο κίνδυνος να θεωρηθεί ότι ο θίασός του υποκινεί κοινωνικές έριδες επέμεινε στην εθνική αποστολή που έχει αναλάβει και διευκρίνιζε ότι οι στόχοι της Νέας Σκηνής διαφέρουν ριζικά από αυτούς του Εθνικού –όπως αποκάλεσε το Βασιλικό– Θεάτρου:

Πώς να σας το ειπούμεν δια να το εννοήσητε; Δεν φιλοδοξούμεν να είμεθα, ημεείς- η 'Νέα Σκηνή'- το Σχολείον του Έθνους, οποίον πρέπει να είναι το Εθνικόν Θέατρον δια της παροχής υπέροχων διδασμάτων και της υποβολής ωρισμένης τέχνης εντός ορίων καλαισθητικής μορφής προδιαγεγραμμένων. Θέλομεν να είμεθα και θα είμεθα το πνευματικόν εργαστήριον του Ελληνισμού.<sup>219</sup>

Τέλος, έκανε μια άτυπη κατανομή αρμοδιοτήτων μεταξύ των δύο ιδρυμάτων:

Πού ευρίσκουν τώρα την αντίθεσιν μεταξύ ενός γεγονότος σχεδόν φυσικού [εν. την ίδρυση της Νέας Σκηνής], μιας εκδηλώσεως ζωής πνευματικών στοιχείων και του ιδρύματος του Εθνικού Θεάτρου, το οποίον δεν έχει κατά βάθος και αυτό άλλον σκοπόν παρά να καθιερώση την ανάγκην της αναγεννήσεως; Διότι τι άλλο μπορεί να είναι το Εθνικόν Θέατρον παρά η επισημοποιημένη εθνική

<sup>217</sup> Ο.π., *Εμπρός*, 29 Ιουν. 1901.

<sup>218</sup> Ο.π., *Εστία*, 2 Ιουλ. 1901.

<sup>219</sup> Ο.π. *Το Άστυ*, 3 Ιουλ. 1901. Ο χαρακτηρισμός του Βασιλικού Θεάτρου ως Εθνικού σχολιάστηκε από την *Εστία*. Λίγες εβδομάδες αργότερα, αρθογράφος της εφημερίδας, με ελαφρώς περιπαιχτική διάθεση, απαριθμώντας τους θιάσους που θα έπαιζαν στην Αθήνα τον ερχόμενο χειμώνα υπολόγιζε: «Ένα το Βασιλικόν ένα το Νέον (ή Νέα Σκηνή δηλ. του Αντοάν-Χρηστομάνου) και ένα το Εθνικόν», «Κουβεντούλες. Τα τρία θέατρα», *Εστία*, 29 Ιουλ. 1901 [υπογρ. Ένας].

νοσταλγία μιας τέχνης αντάξιας του ελληνικού ονόματος; Μόλα ταύτα, όπως όλα τα ιδρύματα του επισήμου αυτού είδους, το Βασιλικόν Θέατρον δεν δύναται ή αργότερα μόνον να γείνη η ηχώ μιάς πνευματικής ζωής του Έθνους, η οποία ακόμη δεν εγεννήθη. Βεβαίως όμως δεν ημπορεί ποτέ να γείνη κλωσσομηχανή εγχώριων φιλολογικών και καλλιτεχνικών καινοφανειών. Αυτό θα είνε η ‘Νέα Σκηνή’.<sup>220</sup>

Λίγες εβδομάδες αργότερα, ο αποδοκιμαστικός τόνος της δήλωσης του διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου, Άγγελου Βλάχου, που υποστήριζε ότι ο θίασος του Χρηστομάνου δεν κόμιζε τίποτε νέο στο ελληνικό θέατρο έριχνε λάδι στη φωτιά και εγκαθίδρυε οριστικά πια το αντιθετικό σχήμα: Νέα Σκηνή - Βασιλικό Θέατρο.<sup>221</sup>

Εν μέσω των πύρινων άρθρων που δημοσιεύτηκαν εκείνο το καλοκαίρι η μόνη ψύχραιμη φωνή ήταν αυτή του Γεώργιου Τσοκόπουλου. Σε άρθρο του, που δημοσιεύτηκε την επόμενη μέρα της δήλωσης του Βλάχου, εξηγούσε ότι τα ευρωπαϊκά πειραματικά εργαστήρια γεννήθηκαν ως αντίδραση στα επίσημα θέατρα, όταν πια τα τελευταία αδυνατούσαν να ανταποκριθούν στις κοινωνικές και καλλιτεχνικές απαιτήσεις των καιρών τους.<sup>222</sup> Στη συνέχεια προσπαθούσε να αποσαφηνίσει τους στόχους των δύο νεοϊδρυθέντων ελληνικών οργανισμών:

Διότι –και αυτό κυρίως πρέπει να κατανοηθή– το επίσημον θέατρον θα παραλάβη ό,τι εφημίσθη ήδη, ό,τι εσφράγισεν η επιτυχία του παρελθόντος· δεν θ’ αποκαλύψη· δεν θα δημιουργήσει. Αυτό είνε έργον της Νέας Σκηνης.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Ο.π.

<sup>221</sup> «Εγώ δεν εννοώ τον σκοπόν της ‘Νέας Σκηνης’. Αν έχη σκοπόν να υποστηρίξη νέα δράματα, εγώ δεν βλέπω να υπάρχουν και να γίνονται τοιαύτα. Δράματα υπάρχουν καλά και κακά. Δεν είνε δε νέο δράμα *Η κόρη της Λήμνου* του Προβελέγγιου, το οποίον λέγουν να διδάξουν. Και αυτό εδιδάχθη από ετών. Εάν δε η ‘Νέα Σκηνή’ έχη σκοπόν την διάπλασιν νέων ηθοποιών ημείς δεν βλέπομεν ούτε την Σχολήν της, όσους δε προσέλαβε, τους εξέλεξε από τους αποφοίτους της Β. Δραμ. Σχολής τους απορριφθέντας», «Το Βασιλικόν Θέατρον. Τι λέγει ο κ. Βλάχος. - Η πολεμική της ‘Νέας Σκηνης’», *Εμπρός*, 15 Ιουλ. 1901.

<sup>222</sup> «Η εποχή κατά την οποίαν κυριάρχησαν τα επίσημα θέατρα, φαίνεται ότι δεν έφερε τα αποτελέσματα, τα οποία ανεμένετο απ’ αυτήν. [...] Αλλ’ ακριβώς εις το σημείον τούτο σταματά πλέον η ενέργεια των επίσημων θεάτρων. Έκαμαν ότι είχαν και και ό, τι ανέλαβον να κάμουν. [...] Δι’ αυτές τας επισήμους σκηνάς το θέατρον εσταμάτησαν εις τους προαιωνίους κλασικούς και τους απομιμητάς των. Προώδευσαν έκτοτε αι ιδέαι, μετεβλήθησαν αι σκέψεις, ήλλαξεν όψιν ο πραγματικός βίος. Δεν ηθέλησαν τίποτε να παραδεχθούν. Φυσικώτατον ήτο αυτή η στάσιμος κατάστασις να γεννήση μίαν αντίδρασιν. Και η αντίδρασις εγέννησε την νέαν σκηνήν παντού, υπό διάφορα ονόματα υπό τον αυτόν όμως τύπον και το αυτό πρόγραμμα. [...]» (ό.π. *Το Άστυ*, 16 Ιουλ. 1901).

<sup>223</sup> Ο.π. *Το Άστυ*, 16 Ιουλ. 1901. Η παρατήρηση του Τσοκόπουλου είναι εξαιρετικά σημαντική. Πράγματι, αυτές ήταν οι συνθήκες που γέννησαν τα ευρωπαϊκά Ελεύθερα Θέατρα. Ωστόσο, στην προσπάθεια του να κατευνάσει τα πνεύματα δεν αναφέρεται στην ελληνική ιδιαιτερότητα: την ταυτόχρονη ίδρυση επίσημου θεάτρου και ελεύθερης σκηνης, που αναπόφευκτα οδήγησε στη σύγκρουση.

Η ίδρυση των δύο νέων ιδρυμάτων δεν ήταν παρά η ενσάρκωση του πόθου για ένα θέατρο λόγιο «που να προβάλλει τις αξίες του αστικού κόσμου και τα νέα καλλιτεχνικά ιδανικά».<sup>224</sup> Η διεκδίκηση όμως της ίδιας περίπου θέσης στη θεατρική ζωή της Αθήνας «καθιστούσε κοινό τον χώρο νομής των δύο θιάσων και ταυτόχρονα προβληματική τη σχέση μεταξύ τους».<sup>225</sup> Η σύγκρουση, λοιπόν, ήταν ως ένα σημείο αναμενόμενη. Τα πράγματα δυσκόλευαν ακόμα περισσότερο από τη στιγμή που τα καλλιτεχνικά και ιδεολογικά όρια μεταξύ των δύο θεάτρων ήταν ιδιαίτερος ασαφή και ελαστικά. Ο Χρηστομάνος μίλαγε για ένα θέατρο ευρωπαϊκών προδιαγραφών και την ίδια στιγμή, τόνιζε την εθνική αποστολή που είχε αναλάβει ο θίασος του και πρόβαλε ως άμεσο στόχο του την ανάπτυξη της εθνικής δραματουργίας. Και όλα αυτά σε μια εποχή που οι ιθύνοντες του αυλικού ιδρύματος δεν φαινόταν διατεθειμένοι να αναλάβουν τις ευθύνες –δραματολογικές και εκπαιδευτικές– που αναλογούσαν στην ίδρυση και την αποστολή του επίσημου θεάτρου της χώρας.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Πιπινιά, «Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων στην Ευρώπη του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του*, ό.π., σ. 79.

<sup>225</sup> Ό.π.

<sup>226</sup> Το καλοκαίρι του 1901, δημοσιεύονταν άρθρα εναντίον του Αγγελου Βλάχου για την επιλογή των συνεργατών του θεάτρου στον τομέα του δραματολογίου και της μετάφρασης. Βλ. Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στο 'Βασιλικόν Θέατρον'», *Θέατρο* (15 Μαΐου 1962), ό.π., σ. 24-30.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Προσπάθειες αποδέσμευσης από ξεπερασμένες μορφές οργάνωσης

#### I. Η δημιουργία ενός δημοκρατικού καλλιτεχνικού οργανισμού

##### (α). Η διοικητική οργάνωση της Νέας Σκηνής

###### i. Η ΙΔΡΥΣΗ ΣΩΜΑΤΕΙΟΥ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΤΜΗΜΑΤΩΝ

Ο φίλος και ομοϊδεάτης του Χρηστομάνου, ο Περικλής Γιαννόπουλος, περιγράφοντας τον τρόπο συγκρότησης ενός ελληνικού θιάσου κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα έγραφε:

Εις ή δύο καλοί άνθρωποι αισθανόμενοι αρκετήν δύναμιν πνευμόνων δια να κραυγάσουν με πάθος [...] συνοδευόμενοι από μιαν ή δύο γυναίκας, αι οποίαι δεν ήτο αναγκαίο να κάμνουν τίποτε [...] αποτελούν ένα θίασον [...]. Αυτός είνε ο αρχικός οργανισμός του θιάσου.<sup>227</sup>

Φυσικά, η κατάσταση που επικρατούσε δεν ήταν ούτε τόσο πρωτόγονη ούτε τόσο ερασιτεχνική, καθώς ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1860 είχαν τεθεί τα θεμέλια του επαγγελματικού θεάτρου.<sup>228</sup> Σε γενικές γραμμές, μέχρι τη στιγμή που ιδρύθηκαν η Νέα Σκηνή και το Βασιλικό Θέατρο οι ελληνικοί θίασοι λειτουργούσαν ως οικογενειακές επιχειρήσεις. Ο θιασάρχης ή οι θιασάρχες αναλάμβαναν την ευθύνη των παραστάσεων, την επιλογή των έργων και τη διανομή των ρόλων, όπως επίσης και τη διαχείριση των καθημερινών εξόδων.<sup>229</sup> Το συγκεκριμένο μοντέλο απορρίφθηκε από τους δύο νεοσύστατους θιάσους που προτίμησαν να ακολουθήσουν πιο ευρωπαϊκά πρότυπα διοίκησης. Δεν είναι του παρόντος να ασχοληθούμε διεξοδικά με το περίπλοκο ζήτημα της οργάνωσης του βασιλικού ιδρύματος, για την ώρα είναι αρκετό να επισημανθεί ότι πρόκειται για την πρώτη επίσημη προσπάθεια,

<sup>227</sup> Περικλής Γιαννόπουλος, «Ελληνικόν θέατρον. Η Παλαιά Σκηνή», *Το Άστυ*, 30 Ιουλ. 1904.

<sup>228</sup> «Ο συνεταιρισμός του Αθανάσιου Σίσυφου και του Παντελή Σούτσα 1862, έγινε η αρχή μιας αδιάκοπης πλέον δράσης ελληνικών θιάσων, με συνέχεια και συνέπεια» Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 19-20.

<sup>229</sup> Για τον τρόπο οργάνωσης των ελληνικών θιάσων κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, βλ. Χατζηπανταζής, *Από Νείλου μέχρι Δουνάβεως*, ό.π., σ. 284-304.

στην οποία ενεπλάκη μια μεγάλη μερίδα της εγχώριας καλλιτεχνίας και διανοήσης.<sup>230</sup> Κάτι αντίστοιχο, σε πιο περιορισμένη φυσικά κλίμακα, συνέβη και με τον τρόπο οργάνωσης της Νέας Σκηνης.

Θεωρητικά τουλάχιστον, την ηγεσία του θιάσου δε θα αναλάμβανε κάποιος επιχειρηματίας ή ηθοποιός αλλά ένα σωματείο απαρτιζόμενο «από ό,τι προοδευτικότερον περιέχει η αθηναϊκή κοινωνία».<sup>231</sup> Στα δεκατρία άρθρα του «Θεμελιώδους Οργανισμού» της Νέας Σκηνης, που τυπώθηκε μαζί με το κείμενο της *Εισήγησης*, λίγες εβδομάδες μετά τη συνάντηση στο θέατρο του Διονύσου, οριζόταν ο σκοπός της ίδρυσης του σωματείου και ο τρόπος λειτουργίας του.<sup>232</sup> Σύμφωνα με τον Οργανισμό, το σωματείο θα αποτελούσαν όσοι έλαβαν μέρος στη συνάντηση της 27<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου, οι ιδρυτές της Νέας Σκηνης και οι Εταίροι, οι οποίοι θα εκλέγονταν από τους ιδρυτές. Τη γενική ευθύνη για την εύρυθμη λειτουργία του σωματείου θα είχε η Εφορεία, η οποία θα ήταν υπεύθυνη για την εκλογή του Γραμματέα και του Ταμιά. Ειδικά, ο τελευταίος εκλεγόταν «μεταξύ προσώπων ειδικών, και εκτός του σωματείου ευρισκομένων, παρεχόντων δε υλικάς εγγυήσεις» και μαζί με την εφορευτική επιτροπή θα διαχειριζόνταν την περιουσία του σωματείου.<sup>233</sup> Η Εφορεία ήταν υποχρεωμένη να συνεδριάζει μια φορά το μήνα και μια φορά το χρόνο θα πραγματοποιείτο γενική συνέλευση κατά την οποία θα γινόταν «λογοδοσία των πεπραγμένων προς τους Ιδρυτάς και τους Εταίρους».<sup>234</sup> Εύκολα

<sup>230</sup> Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον*, Εκδόσεις Τζάκα Δελαγραμμάτικα, Αθήνα 1933, Μ.[ιλτιάδης] Λιδωρίκης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το Βασιλικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 64-68.

<sup>231</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 26 Ιουν. 1901.

<sup>232</sup> Το 1899 ο διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου, ο Άγγελος Βλάχος, είχε υποβάλει προς έγκριση στον βασιλιά, τον κανονισμό λειτουργίας του θεάτρου. Το κείμενο, υπό τον γενικό τίτλο «Οργανισμός του Βασιλικού Θεάτρου» αποτελούσαν είκοσι κεφάλαια (191 άρθρα), που εξέταζαν τις αρμοδιότητες του προσωπικού, όπως και τη διοικητική, οικονομική και καλλιτεχνική οργάνωση του θεάτρου. Ο Οργανισμός δεν επικυρώθηκε από τον βασιλιά. Το 1901 κατατέθηκε χειρόγραφος ο «Κανονισμός Θεάτρου του Άγγελου Βλάχου», με τον οποίο ρυθμιζόνταν θέματα εσωτερικής λειτουργίας του θεάτρου. Για το ζήτημα βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο 'Βασιλικόν Θέατρον' (1898-1902)», *Μνήμων*, τμ. 18 (1996), σ. 63-68.

<sup>233</sup> Άρθρα Η' του Θεμελιώδους Οργανισμού, *Εισήγησις...*, ό.π.

<sup>234</sup> Άρθρα Ι' του Θεμελιώδους Οργανισμού, *Εισήγησις...*, ό.π. Στα τέλη Μαρτίου στάλθηκαν προσκλήσεις στους μελλοντικούς Εταίρους: «Προς τον κ. Μιλτιάδη Λιδωρίκην. Έχω την τιμή να σας ανακοινώσω εξ ονόματος της Εφορείας ότι επροτάθητε ως Εταίρος της Νέας Σκηνης. Επισυνάπτων τον Θεμελιώδη Οργανισμόν, παρακαλώ υμάς να δηλώσητε αν επιθυμήτε αν παράσχητε την συνεργασίαν σας προς ευόδωσιν του έργου της Νέας Σκηνης, ότε και θέλει εκδοθή το δίπλωμα της εκλογής υμών ως Εταίρου. Εν Αθήναις, τη 28<sup>η</sup> Μαρτίου 1901. Ο Γραμματεύς, Ξενόπουλος» (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Γ']: [Επιστολές της Εφορείας προς τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη]). Παρόμοιες επιστολές, ενδεχομένως, να στάλθηκαν και σ' άλλους Εταίρους. Κάποιοι άλλοι προσκλήθηκαν μέσω τρίτων. Ο Λάμπρος Πορφύρας σε υστερόγραφο επιστολής του προς τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο (6 Απριλίου 1901) του ανακοίνωνε ότι τον πρότεινε ως μέλος του σωματείου: «Ο κ. Χρηστομάνος επροσκάλεσε κάμποσους λογίους και ποιητάς και φιλοσόφους κι ίδρυσαν τη 'Νέα Σκηνή', σκοπός της οποίας, η παράστασις έργων νέων ξένων και ημεδαπών συγγραφέων. Σ' επρότεινα μέλος και έγινες



γίνεται αντιληπτό ότι η παρουσία των τελευταίων θα ήταν περισσότερο διακοσμητική, καθώς ο ρόλος τους περιοριζόταν στην επιδοκιμασία των αποφάσεων της εφορευτικής επιτροπής, η οποία είχε την αποκλειστική ευθύνη για τη λήψη όλων των αποφάσεων που αφορούσαν το σωματείο.<sup>235</sup> Ο τρόπος διοικητικής συγκρότησης έδειχνε ξεκάθαρα την πρόθεση του Χρηστομάνου να αποδευτεθεί από παλιότερες μορφές θεατρικής οργάνωσης. Ταυτόχρονα, η ίδρυση ενός καλλιτεχνικού θεάτρου που ένας από τους βασικούς του στόχους ήταν και η διάδοση των νέων καλλιτεχνικών και θεατρικών τάσεων μέσω «θεατρικών παραστάσεων, διαλέξεων, δημοσιευμάτων» απηχούσε τον τρόπο οργάνωσης των ευρωπαϊκών ελεύθερων σκηνών και της πολιτικής που αυτές ακολουθούσαν.<sup>236</sup> Η έκδοση ομώνυμων με τους θιάσους περιοδικών και η διοργάνωση διαλέξεων ήταν κάποιες από τις πιο διαδεδομένες πρακτικές που ακολουθούσαν οι ιδρυτές των ελεύθερων σκηνών για την ενίσχυση της πρωτοποριακής προσπάθειάς τους.<sup>237</sup>

Επίσης, καταρτίστηκαν ανεξάρτητες επιτροπές αποτελούμενες από εκπροσώπους του σωματείου, αποστολή των οποίων θα ήταν η επίβλεψη των τμημάτων, που θα δρούσαν παράλληλα προς το κύριο έργο του θιάσου. Στη συνέντευξη που έδωσε ο Χρηστομάνος, τον Μάιο του 1901, έκανε την πρώτη δημόσια αναφορά στα τμήματα και εξήγησε τον ρόλο και την αποστολή τους:

Το τμήμα της Δραματοουργίας, το οποίον έχει σκοπόν τον καταρτισμόν του δραματολογίου εξ έργων ξένων και Ελλήνων ποιητών· το τμήμα της Σκηνοθεσίας, εις το οποίον θ' ανήκη η φροντίς περί της εις εκάστην εορτήν της Νέας Σκηνης απαιτουμένης σκηνικής διατάξεως (mise en scène) και άλλων συναφών ζητημάτων· το τμήμα της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας, αποτελούμενον από τα μέλη εκείνα τα οποία λόγω προσωπικών σχέσεων θα δύνανται ν' αντιπροσωπεύσωσιν ούτως ειπείν κοινωνικώς την Νέαν Σκηνήν και να εργασθώσι προς εξασφάλισιν της υλικής ευημερίας του έργου· το τμήμα της Δραματικής Σχολής, αποτελούμενον από τους διδάσκοντας τους μέλλοντας ηθοποιούς και τους εποπτεύοντας την διδασκαλίαν ταύτην – του τμήματος τούτου υποδιαίρεσις είνε η επιτροπή του θεατρικού Φυτωρίου, έχουσα την εντολήν να θηρεύη τα

---

αποδεκτός. Δεν πιστεύω να έχεις καμμιάν αντίρρησης;» (Λάμπρος Πορφύρας, *Άπαντα*, έκρινε Γεώργιος Βαλέτας, εκδότης Ι. Γ. Βασιλείου, Αθήνα <sup>3</sup>1982, σ. 319).

<sup>235</sup> Η *Εστία* χαρακτήρισε το Καταστατικό [εν. Θεμελιώδη Οργανισμό] «αντικοινοβουλευτικόν», ενώ με έμφαση υπογραμμίζονταν ότι η Εφορεία θα απολάμβανε δικαιώματα πλήρους απολυταρχίας «θα είνε, με άλλους λόγους, ένα είδος Ρωμαϊκής Τετρανδρίας», «Ο κόσμος», *Εστία*, 14 Μαρ. 1901.

<sup>236</sup> Άρθρο ΙΒ' του Θεμελιώδους Οργανισμού, *Εισήγησις...*, ό.π.

<sup>237</sup> Για τα περιοδικά που εξέδιδαν το Τεάτρ Λιμπρ και η Φράιε Μπύνε, όπως και για τις διαλέξεις που διοργάνωνε ο Αντουάν βλ. Henderson, *The First Avant-Garde*, ό.π., σ. 47-48, 55-56, Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 116, Horst, *The Theatre Director Otto Brahm*, ό.π., σ. 37-38, Baxandall, «The Freie Bühne and Its Influence», *Modern Drama* (Φεβ. 1963), ό.π., σ. 463.

καλλιτεχνικά τάλαντα και να προσάγη εις το φυτώριον της Νέας Σκηνης παν πρόσωπον παρέχον ενδόσιμα ιδιοφυϊας.<sup>238</sup>

Στην πρώτη συνέλευση της 25ης Ιουνίου, ανακοινώθηκε και επίσημα η δημιουργία τους.<sup>239</sup> Ένα σχεδόν μήνα μετά τη συνάντηση στο Ζάππειο, η Εφορεία μέσω επιστολών καλούσε τους Εταίρους να δώσουν την ψήφο τους «μέχρι της 28<sup>ης</sup> Ιουλίου επί της ως έπεται οργανώσεως» των Τμημάτων.<sup>240</sup> Με άλλα λόγια η Εφορεία πρότεινε τα πρόσωπα και οι Εταίροι με την ψήφο τους έπρεπε να αποφασίσουν για το αν συμφωνούν ή όχι. Το πιθανότερο είναι να μην πραγματοποιήθηκε κάποια ψηφοφορία, αφού πολύ πριν την οριζόμενη ημερομηνία τα περισσότερα από τα μέλη του σωματείου είχαν αρχίσει να αποχωρούν.

Ελάχιστα στοιχεία διαθέτουμε για τον ακριβή τρόπο οργάνωσης των τμημάτων της Νέας Σκηνης. Στο Αρχείο Χρηστομάνου βρέθηκαν πληροφορίες μόνο για τον τρόπο οργάνωσης και στελέχωσης των τμημάτων της Σκηνοθεσίας και της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας. Είναι αξιοσημείωτο πάντως το γεγονός ότι η αναγγελία δημιουργίας καλλιτεχνικών τμημάτων, αν και ήταν πραγματικά πρωτόγνωρη για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα, πέρασε σχεδόν απαρατήρητη από τον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο.<sup>241</sup> Αλλά ακόμα και στενοί συνεργάτες του Χρηστομάνου, όπως ο Μήτσος Μυράτ, ο Παύλος Νιρβάνας ή ο Γρηγόριος Ξενόπουλος δεν αναφέρουν τίποτα σχετικό στα μεταγενέστερα κείμενά τους. Αν και οι πληροφορίες μας περιορίζονται στα λιγοστά στοιχεία του Αρχείου, εντούτοις ο πανομοιότυπος τρόπος διάρθρωσης και στελέχωσης τους μάς επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ανάλογος, σε γενικές γραμμές, θα πρέπει να ήταν ο τρόπος οργάνωσης και των υπόλοιπων.

<sup>238</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901. Στα πέντε Τμήματα θα πρέπει να συμπεριληφθεί και το τμήμα του Τύπου, στο οποίο ο Χρηστομάνος δεν αναφερόταν στην παραπάνω συνέντευξη. Για το Τμήμα δεν έχουμε καμία άλλη πληροφορία εκτός ότι ένα από τα μέλη του ήταν ο Γιάννης Βλαχογιάννης, Αρχείο Βλαχογιάννη, Γ.Α.Κ.

<sup>239</sup> Ο.π., *Εστία*, 26 Ιουν. 1901

<sup>240</sup> «Αξιότιμε Εταίρε, Παρακαλείσθε, όπως δώσετε την ψήφον σας μέχρι της 28<sup>ης</sup> Ιουλίου επί της ως έπεται οργανώσεως του τμήματος της Σκηνοθεσίας. Εν Αθήναις τη 20<sup>η</sup> Ιουλίου 1901. Η Εφορεία. [sic] Προς τον Εταίρον της Νέας Σκηνης Κύριον Λιδωρίκην Μιλτ. Μέλος του Τμήματος της Σκηνοθεσίας». Ο Λιδωρίκης εκτός από το Τμήμα Σκηνοθεσίας καλείτο να ψηφίσει και για το Τμήμα Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας. Οι επιστολές συνοδεύονταν από καταλόγους των προσώπων που επρόκειτο να στελεχώσουν τα δύο τμήματα (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Γ']: [Επιστολές της Εφορείας προς τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη], Παράρτημα Γ'). Την ίδια ημερομηνία, 20 Ιουλίου 1901, δύο αντίστοιχες προσκλήσεις είχαν σταλεί στον Γιάννη Βλαχογιάννη, που τον καλούσαν να ψηφίσει για τα τμήματα της Δραματουργίας και του Τύπου. Οι επιστολές προς τον Βλαχογιάννη δε συνοδεύονταν από καταλόγους ονομάτων (Αρχείο Βλαχογιάννη, Γ.Α.Κ.).

<sup>241</sup> Μόνο για τη στελέχωση του Τμήματος της Δραματουργίας συναντάμε σκόρπιες πληροφορίες, πιθανότατα λόγω της επιλογής των προσώπων που επρόκειτο να το στελεχώσουν και του θορύβου που προκλήθηκε από τις αποχωρήσεις τους.

Τα τμήματα ήταν πολυμελή. Είκοσι δύο άτομα αποτελούσαν το τμήμα της Σκηνοθεσίας και είκοσι τέσσερα της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας. Κεφαλή του κάθε τμήματος ήταν το Προεδρείο, αποτελούμενο από τον Πρόεδρο-Εισηγητή, δύο Αναπληρωτές-Εισηγητές και ένα ακόμα μέλος που είχε τον τίτλο του Ειδικού Γραμματέα. Από εκεί και πέρα το κάθε τμήμα ακολουθούσε τη δική του οργανωτική διάρθρωση. Τρεις Σκηνοθέτες, τρεις Επόπτες, έντεκα Σύμβουλοι και ένας Φροντιστής ήταν τα μέλη του Τμήματος της Σκηνοθεσίας. Αντίστοιχα, το Τμήμα Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας, εκτός από το τετραμελές προεδρείο, συμπληρωνόταν από οχτώ κοσμήτορες και έντεκα συμβούλους, καθώς και από ένα ακόμα μέλος που κατείχε τον τίτλο του Αλυτάρχη.<sup>242</sup>

Ο εκσυγχρονισμός του νεοελληνικού επαγγελματικού θεάτρου προχωρούσε με συνέπεια και συνέχεια. Μέσα σε μια πεντηκονταετία, πέρασε από τους συντεχνιακά οργανωμένους θιάσους σε επαγγελματικούς συνεταιρισμούς για να καταλήξει στις αρχές του αιώνα σε πιο οργανωμένες μορφές θεατρικής οργάνωσης. Η αρχική ιδέα του Χρηστομάνου ήταν πραγματικά πρωτοποριακή, αφού στην ουσία πρότεινε τη δημιουργία ενός δημοκρατικού οργανισμού, μακριά από τις απολυταρχικές συμπεριφορές ενός θιασάρχη-πρωταγωνιστή. Ο τελευταίος θα αντικαθίστατο από πολυμελείς αιρετές επιτροπές, οι οποίες δρώντας αυτόνομα και ανεξάρτητα η μια από την άλλη θα είχαν την πλήρη ευθύνη των αποφάσεων σε θέματα που άπτονταν των αρμοδιοτήτων τους.<sup>243</sup> Ωστόσο, μια προσεκτικότερη μελέτη φέρνει στο φως πολλά προβλήματα τόσο οργανωτικά όσο και ουσιαστικά. Πολλοί τίτλοι, πολλά αξιώματα τα περισσότερα από αυτά μάλλον χωρίς πρακτικό αντίκρισμα (ποιος θα ήταν πραγματικά ο ρόλος του Αλυτάρχη του τμήματος Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας ή των Εποπτών του τμήματος της Σκηνοθεσίας;). Άτομα χωρίς κανένα άλλο θεατρικό εφόδιο πέρα από την επιθυμία τους για την επίτευξη του μεγαλόπνοου σχεδίου. Από την άλλη, η συγκρότηση πολυμελών επιτροπών μπορεί να εξασφάλιζε την ποθούμενη πολυφωνία, δύσκολα όμως θα μπορούσαν να συντονίζονταν και να συνεννοούνταν μεταξύ τους, όταν ανέκυπτε η ανάγκη για τη λήψη κάποιας κοινής απόφασης. Ασυνεννοησία που μάλλον θα

---

<sup>242</sup> Βλ. τις προσκλήσεις της Εφορείας προς τον Λιδωρίκη, ό.π., Αρχείο Κ. Χρηστομάνου.

<sup>243</sup> Το 1907, ο Χρηστομάνος απέδωσε την αποτυχία του Βασιλικού Θεάτρου στο γεγονός ότι «κανείς δεν ήτο εις την θέσιν του εν τω θεάτρω τούτω. Το Β. Θέατρον έπρεπε να έχη τέσσαρας κεφαλάς. Διαχειριστήν, καλλιτεχνικόν διευθυντήν, σκηνοθέτην και γραμματέα, τον καθένα ειδικόν δια την θέσιν του», «Ο κόσμος. Δια το Βασιλικόν Θέατρον», *Εστία*, 13 Μαρ. 1907.

επιτεινόταν καθώς οι επιτροπές στελεχώνονταν από πρόσωπα ετερόκλητα μεταξύ τους, που ελάχιστη συνάφεια κοινωνική ή πνευματική υπήρχε ανάμεσά τους.

## ii. Η ΑΠΟΤΥΧΗΜΕΝΗ ΑΠΟΠΕΙΡΑ ΣΥΓΚΛΙΣΗΣ ΔΥΟ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΩΝ ΚΟΣΜΩΝ

Μεγαλοαστοί και διανοούμενοι που, μέχρι εκείνη τη στιγμή, είχαν δείξει την προτίμησή τους στις «κοσμικές παραστάσεις της γαλλικής οπερέτας, της ιταλικής όπερας και των υπόλοιπων ευρωπαϊκών θιάσων που [...] έρχονταν στην Αθήνα χειμώνα καλοκαίρι», αποτέλεσαν τον πυρήνα των καλλιτεχνικών τμημάτων της Νέας Σκηνής.<sup>244</sup> Το ότι ο Χρηστομάνος προερχόταν από μια από τις παλαιότερες οικογένειες των Αθηνών ήταν αυτό που, ενδεχομένως, παρακίνησε πολλά από τα μέλη της μεγαλοαστικής τάξης να συμμετάσχουν στην οργάνωση και στελέχωση του επαγγελματικού καλλιτεχνικού θιάσου της Νέας Σκηνής. Εξάλλου, σύμφωνα με τα όσα διακήρυσε ο Χρηστομάνος τους πρώτους μήνες, η Νέα Σκηνή είχε ιδρυθεί ως αντίδραση στο υπάρχον θεατρικό σύστημα της εποχής, το οποίο η συγκεκριμένη τάξη αντιμετώπιζε με έντονη καχυποψία.<sup>245</sup>

Δεν ήταν ωστόσο η πρώτη φορά που η μεγαλοαστική τάξη αναμειγνυόταν στη σκηνική πρακτική. Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι εκπρόσωποι της συγκεκριμένης τάξης είχαν συμβάλει με τον τρόπο τους στην ανάπτυξη της εγχώριας θεατρικής ζωής μέσω των ερασιτεχνικών θεατρικών εσπερίδων, που διοργανώνονταν στα κοσμικά σαλόνια, στις αίθουσες των Ανακτόρων ή ακόμα και στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών.<sup>246</sup> Αποδεχόμενοι την πρόσκληση του Χρηστομάνου διεύρυναν τα όρια της

<sup>244</sup> Χατζηπανταζής, *Το Κομειδύλλιο*, ό.π., σ. 24.

<sup>245</sup> «Μέσα στη συστηματική προσπάθεια της ελληνικής κοινωνίας να αποσυνδεθεί από την πατροπαράδοτη ανατολικομεσογειακή της καλλιτεχνική κληρονομιά και να ενστερνιστεί το αλλότριο καλλιτεχνικό ιδίωμα της Δύσης, οι θεατρίνοι αποτελούσαν μια χοντρή και δαχτυλοδεικτούμενη ανορθογραφία. Για την ακρίβεια, οι Έλληνες ηθοποιοί [...] ήταν οι μόνοι καλλιτέχνες που δε σπούδαζαν στα μεγάλα κέντρα της Ευρώπης, ούτε καν μαθήτευαν σε Ευρωπαίους δασκάλους, στην πατρίδα τους. Στα μάτια των πιο εξελεγμένων κύκλων της αστικής τάξης το μειονέκτημα αυτό κατέβαζε αυτόματα τους ηθοποιούς στην ίδια κατηγορία με τους περιφρονημένους ‘αυτοσχέδιους’ λαϊκούς καλλιτέχνες του τόπου και τους οπισθοδρομικούς καλλιεργητές των παραδοσιακών τεχνών της Τουρκοκρατίας. [...] Δεν θα πρέπει να υποτιμηθεί η πιθανή επίδραση της ηθικής προκατάληψης που υπήρχε απέναντι στους καλλιτέχνες της σκηνής και ιδιαίτερα απέναντι στη γυναικεία μερίδα τους [...]. Επειδή οι θεατρίνοι δεν μπορούσαν να θεωρηθούν ευυπόληπτοι εξευρωπαϊσμένοι καλλιτέχνες, αλλά κατατάσσονταν στην κατηγορία των εγχώριων τεχνιτών [...] το επάγγελμά τους δεν μπορούσε να προσελκύσει παρά μόνο άτομα χαμηλής κοινωνικής προέλευσης, αναλφάβητους, τυχοδιώκτες και ανεπάγγελτους», Χατζηπανταζής, *Το Κομειδύλλιο*, σ. 17, 19.

<sup>246</sup> Τα ονόματα των Παντελή και Δέσποινας Ψύχα στους καταλόγους των επιτροπών των υπό σύσταση τμημάτων είναι από τα πλέον ενδεικτικά παραδείγματα. Στο σαλόνι της οικογένειας γίνονταν συχνά καλλιτεχνικές και θεατρικές εσπερίδες. Για τη συμβολή της κοσμικής ερασιτεχνίας στην ανάπτυξη της

καλλιτεχνικής τους δράσης και εκτός των κοσμικών σαλονιών χωρίς να απομακρύνονται πολύ από αυτά.

Στο πλαίσιο της κοσμικής καλλιτεχνίας θα πρέπει να ενταχθεί και να ερμηνευθεί η εξαγγελία ίδρυσης του Ομίλου Κυριών, που θα αναλάμβαναν τον ρόλο «των προστατιδών του έργου της ‘Νέας Σκηνης’ [...]. [και] θα [έφεραν] το όνομα ‘Κυρίαί της Θυμέλης’». <sup>247</sup> Από τα πρώτα μέλη του Ομίλου ήταν η αδερφή της Θεώνης Δρακοπούλου, Αύρα, γνωστή στους αθηναϊκούς κύκλους για τη συμμετοχή της σε κοσμικές καλλιτεχνικές εσπερίδες, και η εκδότρια του πρώτου φεμινιστικού περιοδικού στην Ελλάδα και, πιθανώς, εμπνεύστρια της ιδέας, Καλλιρρόη Παρρέν. <sup>248</sup> Η σύναψη συμμαχίας του Χρηστομάνου με τα ‘εκλεκτότερα μέλη’ της αθηναϊκής κοινωνίας αφενός προσέδιδε στον νεοσύστατο θίασο κοινωνικό κύρος και αφετέρου η οικονομική άνεση των περισσότερων εξ αυτών μπορούσε να σταθεί πολύτιμος αρωγός για τη γρηγορότερη υλοποίηση των καλλιτεχνικών του σχεδίων. Ειδικά το τμήμα της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας στελεχώθηκε σχεδόν αποκλειστικά από εκπροσώπους της συγκεκριμένης τάξης. Ο Λάμπρος Κορομηλάς, ο Ίων Δραγούμης, ο Αλέξανδρος Διομήδης, η Αικατερίνη και η Σοφία Λασκαρίδου, η Καλλιρρόη Παρρέν, κ.ά. θα αναλάμβαναν τον ρόλο των Κοσμητόρων, των Εποπτών ή των συμβούλων του τμήματος. <sup>249</sup>

---

εγχώριας θεατρικής ζωής, βλ. Χατζηπανταζής, *Το Κομειδύλλιο*, ό.π., σ. 28, 225-226, σημ. 34, Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 48-51.

<sup>247</sup> Ο.π. *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901. Για το ίδιο θέμα βλ. Ίων [Χρήστος Δαραλέξης], «Αι κυρίαί και το θέατρον», *Το Άστυ*, 19 Ιουν. 1901.

<sup>248</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 26 Ιουν. 1901, «Η Νέα Σκηνή. Η χθεσινή συνέλευσις. Ετερόρρυθμος μετοχική εταιρεία», *Σκριπ*, 26 Ιουν. 1901. Για την Καλλιρρόη Παρρέν (βλ. Ράνια Πολυκανδριώτη, «Καλλιρρόη Παρρέν», *Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, (1880-1900)*, τμ. Ζ΄, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1997, σ. 338-351). Για την Αύρα Δρακοπούλου (βλ. «Αι αδερφαί Αύρα και Θεώνη Δρακοπούλου», *Ημερολόγιον του Σκόκου*, τμ. 16 (1901), σ. 47-48).

<sup>249</sup> Ο Αλέξανδρος Διομήδης (1875-1950) καταγόταν από μεγάλη οικογένεια νομικών και πολιτικών. Μετά την αποφοίτησή του από τη Νομική Σχολή Αθηνών συνέχισε τις σπουδές του στη Γερμανία. Διατέλεσε συνδιοικητής (1918) και διοικητής (1923) της Εθνικής Τράπεζας (βλ. λήμμα «Αλέξανδρος Διομήδης», τμ. Θ΄, *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, σ. 325). Η Αικατερίνη Λασκαρίδου (1842-1916), ήταν αδερφή του Αναστάσιου Χρηστομάνου. Η Σοφία Λασκαρίδου (1882-1965), κόρη της Αικατερίνης, ήταν η πρώτη γυναίκα που έγινε δεκτή στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, το 1903 (Γεωργίου-Νίλσεν, *Ο θεός Κώστας*, ό.π., σ. 19, 185-186). Η ταύτιση των ονομάτων με τα αντίστοιχα πρόσωπα δε στάθηκε δυνατή για όλους όσοι συμμετείχαν στις επιτροπές. Για ορισμένους μπορούμε να κάνουμε μόνο υποθέσεις, όπως στην περίπτωση του Γεωργίου και του Αυγερινού Αβέρωφ, για τους οποίους δε βρέθηκαν στοιχεία. Ίσως πρόκειται για κάποιους από τους απογόνους του Γεωργίου Αβέρωφ, και λόγω του ονόματος και της κοινωνικής τους θέσης να προσκλήθηκαν ως μέλη του σωματίου. Αντίστοιχη, είναι και η περίπτωση του Π. Καλλιγιά. Πιθανότατα, πρόκειται για τον πολεοδόμο Πέτρο Καλλιγιά, ο οποίος το 1918 ηγήθηκε επιτροπής για τη μελέτη και τη διατύπωση προτάσεων για μια συνολική αντιμετώπιση των πολεοδομικών προβλημάτων της πόλης των Αθηνών (Αλέκα Καραδήμου-Γερολύμπου, «Πόλεις και πολεοδομία», *Η ιστορία της Ελλάδος του 20<sup>ού</sup> αιώνα*, τμ. Α΄1, ό.π., σ. 233). Υπήρξαν όμως και ονόματα η ταύτιση των οποίων ήταν αδύνατη, όπως των Κωνστ. Σταματόπουλου, Χ. Σιμόπουλου, Λουδ. Καμηληκρή, κ.ά.

Τα ίδια ονόματα επαναλαμβάνονται και στους καταλόγους της επιτροπής του τμήματος της Σκηνοθεσίας, μόνο που τώρα συναντάμε και κάποια ονόματα λογοτεχνών, όπως του Περικλή Γιαννόπουλου και του Μιλτιάδη Λιδωρίκη, καθώς και σημαντικών εκδοτών του περιοδικού Τύπου της εποχής, όπως του Κίμωνα Μιχαηλίδη και του Δημήτριου Καλογερόπουλου. Η ύπαρξη των ονομάτων των διευθυντών των *Παναθηναίων* και της *Πινακοθήκης* ήταν ως ένα σημείο δικαιολογημένη, καθώς μέσω των εντύπων που διηύθυναν μπορούσαν να συμβάλλουν στην προώθηση και διαφήμιση του θιάσου.<sup>250</sup> Πώς μπορούσε όμως να δικαιολογηθεί η καλλιτεχνική συνύπαρξη του Γιαννόπουλου με τον Λιδωρίκη; Τέτοιου είδους ‘ανίερες’ συμμαχίες ο Χρηστομάνος προσπάθησε να συνάψει και για τη στελέχωση του τμήματος της Δραματουργίας. Άτομα με διαφορετικές αισθητικές καταβολές, γλωσσικές πεποιθήσεις και καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα στριμώχτηκαν και συνυπήρξαν στον ίδιο κατάλογο.

Σύμφωνα με δημοσίευμα Πρόεδρος και Εισηγητής του τμήματος της Δραματουργίας οριζόταν ο Γεώργιος Σουρής και μέλη οι Αριστομένης Προβελέγγιος, Κωστής Παλαμάς και Νικόλαος Λάσκαρης.<sup>251</sup> Στα μέλη θα πρέπει να συνυπολογίσουμε, επίσης, τους Γιάννη Βλαχογιάννη, Λάμπρο Πορφύρα και Κωνσταντίνο Χατζόπουλο.<sup>252</sup> Είναι φανερό ότι η πνευματική ομοιογένεια, που υπήρχε στην ομάδα της «ιεροπραξίας» του Φεβρουαρίου και που ίσως ώθησε ορισμένους να συμμετάσχουν στο εγχείρημα της Νέας Σκηνης, δεν ίσχυσε στην περίπτωση του καταρτισμού των τμημάτων.<sup>253</sup>

Το έργο του Προβελέγγιου μπορεί να απέπνεε «ιδανισμόν και φιλοπατρίαν», δύσκολα όμως μπορούσε να συνυπάρξει με τον συμβολισμό του Πορφύρα, ενώ

---

<sup>250</sup> Τα *Παναθήναια* ήταν από τα έντυπα που συστηματικά στήριξαν την προσπάθεια του Χρηστομάνου και τα πέντε χρόνια της λειτουργίας του θιάσου. Όπως και η Παρρέν, μέσω της *Εφημερίδας των Κυριών*, που διηύθυνε στάθηκε πολύτιμος αρωγός της Νέας Σκηνης. Αντίθετα, η *Πινακοθήκη*, μετά τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του θιάσου, υπήρξε φανατικός πολέμιος της Νέας Σκηνης, κυρίως λόγω των γλωσσικών επιλογών του Χρηστομάνου.

<sup>251</sup> «Η Νέα Σκηνή. Ο καταρτισμός του θιάσου. Η κριτική επιτροπή», *Εστία*, 13 Ιουλ. 1901. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, στην επιτροπή συμμετείχε και ο Δημήτριος Κακλαμάνος. Η αναφορά στο όνομα του είναι λανθασμένη αφού είχε παραιτηθεί από τον Μάιο: «οι κ.κ. Κ. Μάνος και Δ. Κακλαμάνος δεν συμμετέχουν του έργου της Νέας Σκηνης καθόσον εκλεγέντες έφοροι αυτής προ πολλού παραιτήθησαν» («Η Νέα Σκηνή», *Εμπρός*, 5 Ιουλ. 1901. Βλ. επίσης, *Ακρόπολις*, 16 Μαΐου 1901).

<sup>252</sup> Για τη συμμετοχή του Βλαχογιάννη στο Τμήμα (Αρχείο Γιάννη Βλαχογιάννη, Γ.Α.Κ.). «Έχω υπ’ όψιν μου», έγραφε ο Πορφύρας στον Κ. Χατζόπουλο, τον Ιούλιο του 1901, «έναν κατάλογον της Νέας Σκηνης’ –μελών και συμβούλων επί του τμήματος της δημιουργίας [εν. Δραματουργίας] και της Δραματικής Σχολής: είμαστε κι εμείς μέσα και με προσκαλούν να ψηφίσω» (βλ. Πορφύρας, *Απαντα*, ό.π., σ. 323).

<sup>253</sup> Δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για προσωπικές επιλογές του Χρηστομάνου ή αν υπαγορεύτηκαν από κάποιον τρίτο. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ελάχιστους από όσους παραβρέθηκαν στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου γνώριζε ο Χρηστομάνος.

σχεδόν ανέφικτη προδιαγραφόταν η συνεργασία του νεορομαντικού Χατζόπουλου με τον φαρσογράφο Λάσκαρη. Το αισθητικά ζητούμενα των Εταίρων δεν ήταν απλώς διαφορετικά αλλά και ασύμβατα. Η πνευματική ετερογένεια ανάμεσα στα μέλη, έκανε τον Δημήτριο Χατζόπουλο να πιστεύει ότι οι σκέψεις για τη δημιουργία μιας ελληνικής ελεύθερης σκηνης, που θα ανέβαζε έργα της ξένης πρωτοπορίας και θα προωθούσε τη σύγχρονη εγχώρια παραγωγή, ήταν καταδικασμένη εν τη γενέσει της:

Διότι είμεθα υπερβέβαιοι, ότι ποτέ ο κ. Χρηστομάνος δεν θα δυνηθή να δώση σάρκα εις ό,τι σκέπτεται. [...] Περιετριγυρίσθη εις το έργον του από συνομιλήκους και ομοιοσκεπτόμενους με τον κ. Βλάχον. Οι λοιποί νέοι τους οποίους έχει, έχουν θέλησιν να εργασθούν μαζί του, αλλά δεν έχουν την ενέργειαν. Με τον κ. Δ. Καμπούρογλου τον συγγραφέα της *Ιτιάς* αντίληψις νέας σκηνης δεν υπάρχει. Με τον κ. Ιωάννην Βλαχογιάννην έναν σφρίγοντα διηγηματογράφον γράφονται ενδιαφέροντα διηγήματα, αλλ' ελευθέρα σκηνή δεν ιδρύεται. Με τον κ. Νικόλαον Λάσκαρην τον συγγραφέα των *Μαλλιών Κουβαριών* γελά κανείς ευχαρίστως, αλλά από την ελευθέραν σκηνήν χωρίζεται λεύγας ολοκλήρους, ως θα το αντιλαμβάνεται ο ίδιος ο κ. Λάσκαρης. [...] Αλλ' η Ελευθέρα Σκηνή θέλει δύναμιν κολοσσών, δύναμιν πρωτοπορίας, δύναμιν αντιλήψεως άνευ όρων, και πού είναι τέτοια αντίληψις εις το όμιλον του κ. Χρηστομάνου;<sup>254</sup>

Το δημοσίευμα του *Διόνυσου* δείχνει με τον πιο εύγλωττο τρόπο τη σύγκρουση που υπήρχε στους κόλπους της εγχώριας διανόησης. Από τη μια ο κόσμος των 'μαλλιαρών', που υποστήριζαν το ευρωπαϊκό δράμα, και από την άλλη ο κόσμος των καθαρευουσιάνων πρότυπο των οποίων ήταν οι παλιές γαλλικές βουλεβαρδιέρικες κωμωδίες.<sup>255</sup> Υπό αυτό το πρίσμα μπορεί να ερμηνευτεί αντίστοιχα η σκληρή στάση

<sup>254</sup> Ο.π., *Διόνυσος*, Α' (20 Ιουλ. – 2 Αυγ. 1901), σ. 69-70.

<sup>255</sup> «Στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα στο πλαίσιο της διαμάχης που ξέσπασε για το ποια θα έπρεπε να ήταν η επίσημη γλώσσα του κράτους η «νεοελληνική διανόηση [...] το μορφωμένο κοινό διαιρέθηκε κάθετα: μια μικρή, ελάχιστη, μερίδα στα ανώτατά της στρώματα υποδέχθηκε πανηγυρικά ή έστω διστακτικά τις ψυχαικές απόψεις και τις υποστήριξε με τον φανατισμό που ζωογονεί τις μειοψηφίες, ενώ η εντυπωσιακά μεγαλύτερη τις απέρριψε. Μάλιστα, στους κόλπους αυτής της πλειοψηφίας είχε συγκροτηθεί ένας εξίσου φανατικός μικρός πυρήνας. Οι 'μαλλιαροί' από τη μια, με επικεφαλής τον Ψυχάρη και τον Παλαμά, οι 'γλωσσαμύνητες' από την άλλη, με ηγέτες τον Γεώργιο Μιστριώτη [...] και τον Γ. Ν. Χατζιδάκι [...]. Στον χώρο της λογοτεχνίας οι δημοτικιστές πήραν σχεδόν αμέσως το πάνω χέρι. Πολύ γρήγορα όλοι οι σημαντικοί δημιουργοί εντάχθηκαν σε αυτό το στρατόπεδο, και μπορούμε να θεωρούμε πως τα τελευταία αξιοσημείωτα έργα που γράφτηκαν στην καθαρεύουσα ήταν η *Φαύστα* (1893) του Δ. Ν. Βερναρδάκη και τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη. Πρέπει επίσης, να κρατήσουμε μια σημαντική λεπτομέρεια: οι δημοτικιστές [...] ταυτίστηκαν στην κοινή συνείδηση με τους προοδευτικούς και οι καθαρευουσιάνοι με τους συντηρητικούς. Ότι τα πράγματα δεν ήταν ακριβώς έτσι, το ξέρουμε καλά σήμερα: ωστόσο το φαίνεσθαι έχει καμιά φορά την ίδια βαρύτητα στην ιστορική του προοπτική με το είναι» (Πολίτης, «Η πνευματική ζωή στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Αποτυπώματα του χρόνου*, ό.π., σ. 155). Κάτι αντίστοιχο συνέβη και στο θέατρο: «Με σκαπανείς τον Καμπύση και τον Ξερόπουλο και πνευματικούς ηγέτες τον Ψυχάρη και τον Παλαμά, διαμορφώθηκε, στο γύρισμα του αιώνα, μια κίνηση ανανέωσης με πρότυπο το μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα: στην

που κράτησε ο Γεώργιος Πωπ απέναντι στο εγχείρημα. Ο συγγραφέας, τον Μάρτιο του 1901, αισθανόμενος αποκλεισμένος από την ομάδα των συγγραφέων της Νέας Σκηνης, έγραφε ειρωνικά:

Αντί δε εις το θέατρον του Διονύσου να ίδωμεν αναφαινομένας αρχαιοπρεπείς μορφάς και επανατέλλουσαν την ωραίαν και υγιή ποιήσιν του παρελθόντος συνήλθον λόγιοι και δημοσιογράφοι και ποιηταί, και απεφάσισαν να ιδρύσουν την 'Νέαν Σκηνήν'. Δηλαδή απεφάσισαν να γράψουν έργα τα οποία να είνε ποιητικά! Νέον σύστημα έργων κατά παραγγελίαν, ως ηδυνήθην να εννοήσω από την δημοσιευθείσαν εισήγησιν του σκοπού και από τα συμπληρωματικά αυτής σχόλια. Ωσει τα έργα να μη είναι κατ' ανάγκην 'ποιητικά', ωσει να γίνεται σκέψις ότι το κρασί πρέπει να κατασκευάζεται από το σταφύλι, και ωσει το μέγα κοινόν να μη συγκινείται από την αλήθειαν και το ύψος της πραγματικής ποιήσεως.<sup>256</sup>

Η αποχώρηση των Σουρή και Λάσκαρη, δύο μέρες μόνο μετά την ανακοίνωση των ατόμων που θα συμμετείχαν στο τμήμα της Δραματουργίας, πρέπει να ενταχθεί μέσα σ' αυτό ακριβώς το πλαίσιο. Ο πρώτος διέψευσε με επίσημη ανακοίνωσή του την είδηση τονίζοντας ότι ποτέ δε θα έδινε το νέο έργο του να το παρουσιάσει η Νέα Σκηνή. Ο δε Λάσκαρης «ηναγκάσθη να παραιτηθή μη επιδοκιμάζων την στάσιν του σωματείου, το οποίον εσχάτως κατήλθεν και εις προσωπικάς αντεγκλήσεις».<sup>257</sup> Η ίδρυση του θιάσου της Χειραφεσίας, από τους δύο αποχωρήσαντες, όπως και η ίδρυση μιας Εταιρείας, μέλη τη οποίας θα γίνονταν όσοι θεατρικοί συγγραφείς είχαν αποκλειστεί από το Βασιλικό Θέατρο ή τη Νέα Σκηνή, έδειχνε με τον πλέον εύγλωττο τρόπο τη ρήξη που υπήρχε στους κόλπους της εγχώριας διανοήσεως.<sup>258</sup>

Ο Χρηστομάνος προσπάθησε να συμβιβάσει δύο διαφορετικούς κόσμους χωρίς να καταφέρει τελικά να συμμαχήσει με κανέναν, ίσως γιατί ο ίδιος δεν ανήκε σε κανέναν από τους δύο, με αποτέλεσμα να καταλήξει μόνος του. Η δημόσια σύγκρουσή του με τον Παλαμά, το καλοκαίρι του 1903, σήμαινε την οριστική του

---

κίνηση αυτή τα έργα του Ίψεν και του Μάτερλινκ θα βοηθούσαν να απαλλαγεί η ελληνική δραματουργία από τις γλαμύδες του Βερναρδάκη και τις στάνες του Περεσιάδη, αλλά και τα σαλόνια του Σκριμπ και του Δουμά-γιού» (Γλυτζουρή, «Πρωτοπορίες και νεοελληνικό θέατρο» στο *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 261).

<sup>256</sup> Γ. Πωπ, «Ακρόπολις. Αθηναϊκή ζωή», *Ακρόπολις*, 15 Μαρ. 1901.

<sup>257</sup> «Η 'Νέα Σκηνή'», *Εστία*, 15 Ιουλ. 1901, «Οι μελεάδες του Σουρή», *Εστία*, 16 Ιουλ. 1901. Ο Λάσκαρης επίσημα δήλωνε ότι παραιτήθηκε από Εταίρος εξαιτίας προβλημάτων υγείας («Η 'Νέα Σκηνή'. Μια δήλωσις», *Εμπρός*, 15 Ιουλ. 1901).

<sup>258</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 1 Οκτ. 1901, «Ο Σουρής ως θεατρώνης-Θέατρον η Χειραφεσία – Συγγραφικόν ταμειυτήριον – Ο έρωσ της τέχνης», *Εστία*, 8 Οκτ. 1901, «Στιγμαϊαίαι συνεντεύξεις. Ο Σουρής θιασάρχης», *Το Άστυ*, 12 Οκτ. 1901, κ.ά.



ρήξη και με τον λεγόμενο προοδευτικό κόσμο με τον οποίο στην αρχή επεδίωξε να ταυτίσει το θεατρικό του σχήμα. Το αποτέλεσμα ήταν να απομείνει μόνος του και τελικά να συνεργαστεί με συγγραφείς όπως ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος.

Δεν ήταν μόνο οι καλλιτεχνικές ή οι ιδεολογικές ασυμφωνίες που οδήγησαν στη διάλυση των τμημάτων. Οι τίτλοι και τα αξιώματα που τόσο απλόχερα μοίρασε ο Χρηστομάνος κατά τους πρώτους μήνες ευελπιστώντας ότι με αυτόν τον τρόπο θα κέρδιζε τη σιωπηλή επιδοκιμασία των Εταίρων στις όποιες αποφάσεις λάμβανε ερήμην τους, δεν έφεραν τα αναμενόμενα αποτελέσματα.<sup>259</sup> Οι Εταίροι αν είχαν άποψη και αν την εξέφραζαν παύονταν με συνοπτικές διαδικασίες.<sup>260</sup>

Είτε λόγω των μεγάλων κοινωνικών και ιδεολογικών διαφορών, που υπήρχαν ανάμεσα στα μέλη των επιτροπών, είτε γιατί κάποιοι δεν άντεχαν την απολυταρχική συμπεριφορά του Χρηστομάνου, τα τμήματα διαλύθηκαν. Πριν όμως την οριστική τους διάλυση πραγματοποιήθηκαν δύο ακόμα συνελεύσεις. Σύμφωνα με δημοσιεύματα, στις 18 Αυγούστου του 1901, όλα τα τμήματα συνεδρίασαν σε αίθουσα του Πανεπιστημίου προκειμένου να καταρτισθεί εξαμελής επιτροπή που θα αναλάμβανε να βρει και να προτείνει έργα για την παράσταση που θα δινόταν προς

---

<sup>259</sup> Ενοχλημένος από τις συνεχείς παρεμβάσεις των Εταίρων ο Χρηστομάνος φέρεται ότι είπε στον Μυράτ: «Τι θέλουν περισσότερο απ' αυτό που τους έκανα; Τους έδωσα αξιώματα, θέσεις τιμητικές. Τους έκανα εφόρους, συμβούλους επιμελητάς του φυτωρίου, γραμματείς, υπογραμματείς, επιτίμους επόπτας, ας αρκεστούν σ' αυτά κι ας μη μ' ενοχλούν με τις γνώμες τους» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 189). Ο Ξενόπουλος αναφερόμενος στο συγκεντρωτισμό του Χρηστομάνου θυμάται ότι ως Γραμματέας της Νέας Σκηνης δεν έκανε τίποτα, αφού ο πρώτος είχε αναλάβει τα πάντα: «Μ' αν με ρωτήσετε τώρα, τι εργασία έκανα ως Γενικός Γραμματέας της Νέας Σκηνης, θα σας απαντήσω: Τίποτ' απολύτως! Όσο υπήρχε το Σωματείο, πήγαινα κάθε τόσο στο σπίτι του Χρηστομάνου, για να υπογράψω μαζί του τα 'εξερχόμενα έγγραφα' [...]. Αλλ' μήπως κι' από τους άλλους μπορεί να καυχηθεί κανένας πως έκανε τίποτα περισσότερο από μένα; Γιατί όλα, απ' την αρχή ως το τέλος, ολ' ανεξαιρέτως, τα έκαν' εκείνος. Επιτέλους μάλιστα [...] έπαψε κι Εφόρους και Γραμματείς, και Εταίρους ακόμα [...] διέλυσε το άχρηστο Σωματείο κι' έμεινε μοναχός του» (Ξενόπουλος, «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνη», *Απαντα*, τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 215). Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και με τους ιδρυτές-σκηνοθέτες των ευρωπαϊκών Ελεύθερων Θεάτρων. Ο Αντουάν συμπεριφερόταν ως ο απόλυτος άρχοντας του Τεάτρ Λιμπρ, καθώς ήταν ο μοναδικός υπεύθυνος για οργανωτικά και καλλιτεχνικά ζητήματα. Ανάλογη ήταν η κατάσταση που επικρατούσε στη βερολινέζικη σκηνή. Οι δέκα ιδρυτές αν και είχαν εκχωρήσει όλες τις διοικητικές και οικονομικές υποθέσεις στον διευθυντή του σωματείου, Όττο Μπραμ, θεωρώντας ότι η διάσπαση των καθηκόντων θα απειλούσε την αποτελεσματικότητα του θιάσου, εντούτοις η δεσποτική συμπεριφορά του τελευταίου οδήγησε σε αποχωρήσεις. Για το θέμα (βλ. Miller, *The Independent Theatre in Europe*, ό.π., σ. 19-20, Horst, *The Theatre Director, Otto Brahm*, ό.π., σ. 30-31, Baxandall, «The Freie Bühne and Its Influence», *Modern Theatre* (Φεβ. 1963), ό.π., σ. 460-461).

<sup>260</sup> Όταν τον Αύγουστο του 1901, ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος εξέφρασε την άποψη ότι «δεν καταρτίσθη θιάσος κατάλληλος δια τραγωδία» ο Χρηστομάνος τον έπαυσε από Εταίρο: «Αξιότιμε κύριε, έχω την τιμήν να σας ανακοινώσω ότι, κατόπιν των παρ' υμίν εν τοις σημερινούς *Καιρούς* γυραφόντων και συνωδά προς το 8<sup>ον</sup> άρθρον του Καταστατικού, πάυετε ως Εταίρος της Νέας Σκηνης και μέλος των τμημάτων αυτής. Εν Αθήναις τη 8η Αυγούστου 1901 Δέξασθε κτλ Κ. Χρηστομάνος. Δ.[ιουκών] Έφορος της Νέας Σκηνης». Η ανακοίνωση δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Εσπερινή* και αναδημοσιεύτηκε στους *Καιρούς* στις 10 Αυγούστου 1901 με τον ειρωνικό τίτλο «Και άλλος αυτοκρατορικός ιραδές». Βλ. επίσης άρθρο Πολ. Δημ. [Πολύβιος Δημητρακόπουλος], «Θεατρικά ζητήματα. Η Νέα Σκηνη», *Καιροί*, 16 Αυγ. 1901.

τιμήν της επίσκεψης στην Ελλάδα της ομάδας των Ρουμάνων φοιτητών.<sup>261</sup> Στα μέσα Σεπτεμβρίου αναγγέλθηκε συνεδρίαση του τμήματος Δραματουργίας, που σκοπό είχε τον καταρτισμό του δραματολογίου για τη χειμερινή περίοδο.<sup>262</sup> Καμιά πληροφορία δεν υπάρχει για το αν τελικά η συνέλευση πραγματοποιήθηκε και αν πραγματοποιήθηκε ποια ήταν τα μέλη της, εκτός από τον Γιάννη Βλαχογιάννη. Πάντως, αν όντως έλαβε χώρα, θα ήταν και η τελευταία φορά που οι Εταίροι συγκεντρώνονταν όλοι μαζί, αφού στις 24 Σεπτεμβρίου του 1901, τα περισσότερα από τα μέλη του σωματείου δήλωναν την παραίτησή τους, αφήνοντας τον Χρηστομάνο μοναδικό διοικούντα έφορο να επωμίζεται όλα τα βάρη και τις ευθύνες της Νέας Σκηνης.<sup>263</sup>

#### (β). Η ίδρυση ετερόρρυθμης μετοχικής εταιρείας

Στο μεταξύ οι καινοτομίες προχώρησαν και σε θέματα οικονομικής οργάνωσης. Στη συνέλευση της 25<sup>ης</sup> Ιουνίου, ανακοινώθηκε η ίδρυση Ετερόρρυθμης μετοχικής εταιρείας και η έκδοση μετοχών του θιάσου.<sup>264</sup> Στην εταιρεία ομόρρυθμος διαχειριστής ορίστηκε ο Χρηστομάνος. Αυτό πρακτικά σήμαινε ότι την οικονομική ευθύνη επωμιζόταν ο ίδιος, ενώ σε περίπτωση πιθανής οικονομικής καταστροφής οι Εταίροι δεν θα έχαναν τίποτα παραπάνω από το αρχικό τους κεφάλαιο, τα χρήματα δηλαδή που διέθεσαν για την αγορά των μετοχών. Το κεφάλαιο της Εταιρείας

<sup>261</sup> «Η κάθοδος των Ρουμάνων φοιτητών» *Εμπρός*, 18, 19 Αυγ. 1901, «Η κάθοδος των Ρουμάνων φοιτητών εις τας Αθήνας», *Ακρόπολις*, 19 Αυγ. 1901.

<sup>262</sup> «Την Δευτέραν 17 τρ. ώραν 4 ½ μ. μ. η πρώτη συνεδρίαση του Τμήματος της Δραματουργίας εις το Foyer του Δημοτικού θεάτρου (η είσοδος δια της σκηνης). Παρακαλείσθε να παρευρεθήτε. Αντικείμενον: Το δραματολογίον της Νέας Σκηνης», Αθήναι, 15 Σεπτεμβρίου 1901. Ο εισηγητής, Ξενόπουλος» (Αρχείο Βλαχογιάννη, Γ. Α. Κ). Η *Εστία* ανήγγειλε την συνέλευση για τις 11 Σεπτεμβρίου (Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 11 Σεπ. 1901.

<sup>263</sup> «Εταίροι της Νέας Σκηνης ανεκοίνωσαν ημίν προς δημοσίευσιν την εξής επιστολήν: 'Αξιότιμε κύριε, να καταστήσετε γνωστόν δια της ημετέρας εφημερίδος ότι οι κάτωθι σημειωμένοι απεχωρήσαμεν της Νέας Σκηνης: Γεώργιος Αβέρωφ, Αυγερινός Αβέρωφ, Μιλτιάδης [sic=Μιχαήλ] Αξελός, Ιωάννης Αξελός, Δέσποινα Ψύχα, Julia Dunlap, Ελευθέριος Ψαρούδας, Ιωάννης Ψαρούδας, Περικλής Γιαννόπουλος, Δημήτριος Καραμπέλης, Παύλος Νιρβάνας, Λάμπρος Πορφύρας, Γεώργιος Λαμπελέτ, Κωνσταντίνος Κατσιμπαλής, Παντελής Ψύχας, Ιωάννης Ζυγομαλάς, Νικόλαος Μαυρουδής, Νικόλαος Α. Αγκωνάκης, Νικόλαος Ιω. Αγκωνάκης, Νικόλαος Τοσκάλης, «Εκ της Νέας Σκηνης», *Το Άστυ*, 24 Σεπ. 1901.

<sup>264</sup> Από όσο γνωρίζω, είναι η πρώτη φορά που στο Ελληνικό Χρηματιστήριο εισάγονται οι μετοχές ενός θεατρικού οργανισμού, καθώς μέχρι εκείνη τη στιγμή οι χρηματιστηριακές πράξεις ήταν ναυτιλιακού περιεχομένου. Για την απουσία χρηματιστηρίου, όπως και για τη νηπιώδη κατάσταση του τραπεζικού τομέα στην Ελλάδα. Βλ. Ανδρέας Συγγρός, *Απομνημονεύματα*, Άλκης Αγγέλου, Μαρία – Χριστίνα Χατζηιωάννου (επιμ.), τμ. Γ', *Εστία*, Αθήνα 1998, σ. 36-41. (Ευχαριστώ θερμά τον Αιμίλιο Μανωλόπουλο για αυτές τις πληροφορίες).

ορίστηκε στις εκατό χιλιάδες δραχμές και ανακοινώθηκε η έκδοση 4.000 μετοχών προς 25 δραχμές η μία. Επίσης, «πλην των μετοχών τούτων» θα διατίθεντο «και ονομαστικά μετοχαί επικαρπίας, ανήκουσαι εις τους ιδρυτάς και τους Εταίρους».<sup>265</sup> Με όλες τις επιφυλάξεις που μπορεί να έχει κανείς για τις πληροφορίες που δημοσιεύονται στον Τύπο, από το αρχικό ζητούμενο κεφάλαιο καλύφθηκε μόνο το 1/3. Αγοράστηκαν δηλαδή περίπου 1.200 μετοχές, από τις οποίες οι τετρακόσιες από τον ίδιο τον Χρηστομάνο (το κεφάλαιο που έβαλε στην εταιρεία δεν ξεπερνούσε τις 10.000 δρχ.). Διακόσιες μετοχές αγόρασαν οι Γεώργιος και Αυγερινός Αβέρωφ και οι υπόλοιπες αγοράστηκαν από τους Κωνσταντίνο Κατσίμπαλη, Νικόλαο Λάσκαρη, και Μιχαήλ Αξελό, χωρίς να διευκρινίζεται πόσες ακριβώς πήρε ο καθένας.<sup>266</sup>

Μερικές εβδομάδες αργότερα, οι Εταίροι, μέσω επιστολών, προτρέπονταν να κινητοποιηθούν: «δι' οιονδήποτε αριθμόν μετοχών, ενεργήσητε δε συνάμα και εν τω κύκλω των υμετέρων γνωριμιών όσον το δυνατόν πλείονας εγγραφάς προς ταχύτεραν κάλυψιν του συνόλου των μετοχών».<sup>267</sup> Δεν γνωρίζουμε πόσο έγκαιρα ή γρήγορα δραστηριοποιήθηκαν, πάντως, στις αρχές του φθινοπώρου του 1901, γινόταν γνωστό ότι: «δια πολλούς λόγους αι εκδοθείσαι μετοχαί έμειναν αχρησιμοποίητοι».<sup>268</sup> Μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε για τους λόγους που οι περισσότερες από τις μετοχές που εξέδωσε η Εταιρεία έμειναν αδιάθετες. Η πρωτοποριακή για την εποχή ιδέα της οικονομικής επένδυσης σε μια θεατρική επιχείρηση, ενδεχομένως, να αντιμετωπίστηκε με σκεπτικισμό και να μην βρήκε πολλούς ένθερμους συμπαραστάτες. Από την άλλη, η ιδιαίτερα υψηλή τιμή των μετοχών θα πρέπει να ήταν ένας από τους βασικότερους λόγους μη πώλησής τους. Η έκδοση μετοχών μιας θεατρικής εταιρείας προφανώς και δεν απευθυνόταν σε όλους και βέβαια δεν συμπεριλάμβανε τα κατώτερα και μεσαία αστικά στρώματα, που δεν θα έδειχναν ενδιαφέρον για τέτοιου είδους επιχειρηματικές επενδύσεις. Με βάση τις τιμές των

<sup>265</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 26 Ιουν. 1901. Αξίζει να σημειώσει κανείς ότι το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας οργανώθηκε το 1898 ως ανώνυμη μετοχική Εταιρεία. Οι μετοχές διατέθηκαν «σε πολλούς πλούσιους, που ήταν διευθυντές στην Εταιρεία της Φιλαρμονικής, καθώς και στα μέλη της Εταιρείας Γραμμάτων και Τεχνών» (Worrall, *The Moscow Art Theatre*, ό.π., σ. 51).

<sup>266</sup> Ό.π. *Ακρόπολις*, *Το Άστυ*, 26 Ιουν. 1901.

<sup>267</sup> «Εν Αθήναις τη 10 Ιουλίου 1901. Αξιότιμε Εταίρε, Προκειμένου να συμπληρωθεί ο κατάλογος των Εταίρων – Μετόχων, προτινόμενων κατά το άρθρον 10<sup>ον</sup> του Καταστατικού, παρακαλείσθε, όπως, ευαρεστούμενος ενεργήσετε και εν τω κύκλω των υμετέρων γνωριμιών όσον το δυνατόν πλείονας εγγραφάς προς ταχύτεραν κάλυψιν του συνόλου των μετοχών. Προς τον Κον. Μιλτιάδη Λιδωρίκη. Ενταύθα» (Αρχείο Χρηστομάνου. [Μέρος Γ']: [Επιστολές της Εφορείας προς τον Λιδωρίκη]. Ίδια πρόσκληση στάλθηκε και στον Γιάννη Βλαχογιάννη (Αρχείο Βλαχογιάννη, Γ. Α. Κ.). Οι προσκλήσεις συνοδεύονταν από έγγραφο, όπου ανακοινωνόταν η ίδρυση της Ετερόρρυθμης Μετοχικής Εταιρείας και περιείχε πληροφορίες για τον τρόπο πληρωμής των μετοχών (βλ. Αρχείο Χρηστομάνου, [Επιστολές της Εφορείας προς τον Λιδωρίκη] Παράρτημα Γ').

<sup>268</sup> «Η 'Νέα Σκηνή'», *Καιροί*, 26 Σεπ. 1901

αγαθών αλλά και των ημερομισθίων της περιόδου, το κόστος, έστω και μερικών μετοχών, ήταν μάλλον απαγορευτικό για κάποιους από τους Εταίρους. Αν αναλογιστεί κανείς ότι το 1901, τα μηνιαία εισοδήματα των κατώτερων και μεσαίων στρωμάτων δεν ξεπερνούσαν τις 120 δρχ. –ποσό που παρέμεινε σταθερό μέχρι και το 1904– οι 25 δρχ. που θα διέθετε κάποιος, έστω και αν αγόραζε μια μόνο μετοχή, αντιστοιχούσαν περίπου με το 20% του μισθού του.<sup>269</sup> Ίσως ακόμα θα πρέπει να μας προβληματίσει το γεγονός ότι δεν υπάρχει καμιά αναφορά, άμεση ή έμμεση, που να βεβαιώνει ότι κάποιοι από τους παριστάμενους της ιεροπραξίας της 27<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου αγόρασαν στη συνέχεια έστω και μερικές από τις μετοχές της Εταιρείας. Δεν ήταν τόσο ότι δεν ήθελαν να στηρίζουν οικονομικά το θεατρικό εγχείρημα του Χρηστομάνου όσο το ότι, ενδεχομένως, είχαν την οικονομική άνεση να το κάνουν. Οι περισσότεροι από τους λογοτέχνες προέρχονταν από τα μεσαία στρώματα και για πολλούς από αυτούς η λογοτεχνία δεν ήταν παρά ένα είδος πάρεργου στη βασική δουλειά τους που ήταν, συνήθως, η δημοσιογραφία.<sup>270</sup> Άρα, η επιλογή ατόμων από τα ανώτερα αστικά στρώματα ήταν μια ασφαλής επιλογή όχι μόνο για λόγους κοινωνικού κύρους αλλά και εξαιτίας των οικονομικών εγγυήσεων που προσέφεραν.

Στους δύο παραπάνω λόγους θα πρέπει να προσθέσουμε ακόμα έναν. Η δριμύτατη επίθεση που επεφύλαξε μερίδα του Τύπου στην οικονομική ιδέα του Χρηστομάνου είναι πιθανόν να επηρέασε την απόφαση ορισμένων να μη συνδράμουν οικονομικά. Ο Γεώργιος Πωπ, μια μέρα πριν την επίσημη ανακοίνωση της ίδρυσης μετοχικής εταιρείας στη Συνέλευση του Ζαπείου, υποστήριξε ότι στόχος του Χρηστομάνου δεν ήταν η αναγέννηση της θεατρικής τέχνης αλλά το κέρδος:

Δεν είνε κοινός ονειροπόλος, είνε και ανήρ πρακτικός. Κάτω από κάθε ροδοπέταλο βλέπω την τιμήν κάθε εισιτηρίου θεάτρου [...] υπό το κόλπωμα δε του ουρανού αντί πενιχράς και λιτής Θυμέλης υψούται πολυτελής ναός εις την διπλήν του Ερμού υπόστασιν.<sup>271</sup>

Ο Δημήτριος Καλαποθάκης προσυπέγραφε: «Η επιχείρησις αυτή δεν έχει σκοπόν, μήτε πρακτικόν, μήτε ωφέλιμον. Μη χάνετε τα λεφτά σας!».<sup>272</sup> Αιτία της λυσσαλέας

<sup>269</sup> Για τους πίνακες εισοδημάτων και κόστους ζωής μεταξύ 1880-1909, βλ. τη διδακτορική διατριβή της Ματούλας Σκαλτσά, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναναστροφών στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1983.

<sup>270</sup> Βλ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη*, ό.π., σ. 55-59.

<sup>271</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 25 Ιουν. 1901.

<sup>272</sup> Ο.π., *Εμπρός*, 4 Ιουλ. 1901.

αντίδρασή τους δεν ήταν προφανώς η επιθυμία να προστατεύσουν τους μελλοντικούς επενδυτές. Η στάση τους θα ήταν σωστότερο να ερμηνευθεί μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης επίθεσης που δέχθηκε η Νέα Σκηνή από μερίδα του Τύπου, το καλοκαίρι του 1901, με το πρόσχημα ότι δήθεν αντιπολιτευόταν το Βασιλικό Θέατρο.

Ο Χρηστομάνος επεδίωκε τη δημιουργία ενός θεατρικού μη κερδοσκοπικού οργανισμού, αφού, θεωρητικά τουλάχιστον, η οικονομική του επιβίωση θα εξασφαλιζόταν από τις εισφορές και τα εισοδήματα των Εταίρων. Η σύσταση μετοχικής εταιρείας σήμαινε ότι ο θίασος δε θα χρειαζόταν να στηρίζεται οικονομικά μόνο στα κέρδη από τις παραστάσεις αλλά θα υπήρχε ένα σταθερό και μόνιμο κεφάλαιο, το οποίο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως εχέγγυο για την υλοποίηση των καλλιτεχνικών σχεδίων του ιδρυτή της.<sup>273</sup> Μια τέτοια κίνηση μπορεί να εξασφάλιζε οικονομική ευελιξία στον θίασο, από τη στιγμή όμως που ο Χρηστομάνος δε διέθετε την πλειοψηφία των μετοχών σήμαινε ότι σε ένα πολύ μεγάλο μέρος οι μέτοχοι θα είχαν και αυτοί μερίδιο στη λήψη όλων των αποφάσεων.

Στις αρχές Οκτωβρίου: «η Εταιρεία της Ν. Σκηνής διελύθη [...] οριστικώς. Απομένει ο θίασος υπό τη διεύθυνση του κ. Χρηστομάνου».<sup>274</sup> Σύμφωνα με τον Λάσκαρη, ο Χρηστομάνος επέστρεψε τα κεφάλαια που είχαν δώσει οι Εταίροι για την αγορά των μετοχών.<sup>275</sup> Οι αποχωρήσεις χάρισαν στον Χρηστομάνο την επιδιωκόμενη καλλιτεχνική ελευθερία. Χωρίς να χρειάζεται να λογοδοτεί σε κανέναν, αναλάμβανε την ευθύνη για τη λήψη όλων των αποφάσεων που αφορούσαν το θίασο. Ταυτόχρονα όμως, στερούμενος την οικονομική τους χορηγία, επωμιζόταν ο ίδιος και όλα τα οικονομικά βάρη του θιάσου, γεγονός που επηρέασε καθοριστικά τις μελλοντικές καλλιτεχνικές του αποφάσεις.

---

<sup>273</sup> Η δημιουργία θιάσου με όρους σύστασης μετοχικής εταιρείας θα έπρεπε να περιμένει έως το 1918, όταν η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων ίδρυσε μετοχική εταιρεία προκειμένου να ξεπεραστεί ο σκόπελος της οικονομικής βάσης, βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 159, σημ. 374.

<sup>274</sup> Το λαγωνικό «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 9 Οκτ. 1901.

<sup>275</sup> Νικόλαος Λάσκαρης, «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών. Ανεκδοτολογική επισκόπησις», *Νέα Εστία*, τμ. Β', τχ. 282 (15 Σεπ. 1938), σ. 1263. «Σκέπτομαι τι θα ήταν σήμερα η Ν. Σκηνή εάν ιδρύετο τότε όπως ήταν το αρχικό του σχέδιο, ως μετοχική Εταιρεία, με στυλοβάτη, εκτός από τον πυρήνα των λογίων και ανθρώπων των γραμμάτων, όλη εκείνη την εκλεκτή νεολαία που είχε συσπληρωθή [sic] γύρω του και που οι περισσότεροι εξ αυτών αποτελούν της μεγάλης αξίες του τόπου μας, όπως ο Διοικητής της Εθνικής Τράπεζας, κ. Διομήδης» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 190).

(γ). Η ελληνική «Μποδινιέρ»

Το τελευταίο από τα σχέδια που ανακοινώθηκε στη Συνέλευση της 25<sup>ης</sup> Ιουνίου 1901 ήταν η εκμίσθωση για μια πενταετία, αίθουσας στην οδό Οφθαλμιατρείου, που μέχρι εκείνη τη στιγμή χρησίμευε ως Έκθεση της Εταιρείας των Φιλοτέχνων. Ο Χρηστομάνος φιλοδοξούσε να αναδιαμορφώσει τη μικρή χειμερινή αίθουσα, η οποία εκτός από αίθουσα παραστάσεων, θα χρησίμευε και ως αίθουσα διοργάνωσης δημόσιων διαλέξεων και καλλιτεχνικών συναθροίσεων.<sup>276</sup> Το συμβόλαιο ανάμεσα στον ιδιοκτήτη του οικήματος Γεώργιο Αθηνογένη και τον Χρηστομάνο υπογράφηκε τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου.<sup>277</sup>

Αμέσως άρχισαν να διαρρέουν πληροφορίες για το πώς ακριβώς θα διαμορφωνόταν η αίθουσα. Η κυκλική αίθουσα της οικείας Αθηνογένη σχεδιάστηκε ώστε να γίνει η «μποδινιέρ» των Αθηνών:

[...] εις το βάθος θα ανεγερθή σκηνή. Η όλη αίθουσα θα είνε πάλλευκος, τα εδώλια δ' αναπαυτικά και κομψά. Η χωρητικότης του θεάτρου θα είνε 300-350 θεατών, αναπαυτικώς καθημένων, μετά των αναγκαίων διαδρόμων.<sup>278</sup>

Την αρχιτεκτονική επίβλεψη θα αναλάμβανε ο αρχιτέκτονας και Αναπληρωτής Εισηγητής του τμήματος της Σκηνοθεσίας, Ιωάννης Αξελός.<sup>279</sup> Θεωρώντας ότι η περιγραφή ανακατασκευής της αίθουσας είναι ακριβής, η αίθουσα των Φιλοτέχνων ήταν ό,τι κοντινότερο όχι μόνο στο στυλ του θεάτρου που προωθούσαν τα Ελεύθερα Θέατρα (αίθουσες περιορισμένων θέσεων, μικρή σκηνή, άμεση επαφή ηθοποιού-θεατή) αλλά και σε ό,τι αρχικά ονειρευόταν ο Χρηστομάνος: μια απλή σάλα, στην οποία θα ακούγονταν μόνο τα λόγια του ποιητή: «ούτε σκηνές, ούτε τίποτα. Όλα απλά και λιτά. Ένα λευκό βάθος με δύο δωρικές κολόνες ζωγραφισμένες στο

<sup>276</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 26 Ιουν. 1901, *Εστία*, 26 Ιουν. 1901.

<sup>277</sup> Στο Αρχείο βρέθηκε χειρόγραφο συμβόλαιο με ημερομηνία 23 Ιουλίου 1901 μεταξύ του Χρηστομάνου και Γεώργιου Αθηνογένη, με το οποίο η αίθουσα της Εταιρείας Φιλοτέχνων παραχωρείτο στον θίασο της Νέας Σκηνής για πέντε χρόνια. Λίγες βδομάδες αργότερα (4 Αυγούστου 1901), ο Χρηστομάνος ενοικίαζε πάλι από τον Αθηνογένη δυο μαγαζιά επί της Οδού Σταδίου. Στα συμβόλαια κανονιζόταν τα ποσά των ενοικίων όπως και ο τρόπος πληρωμής τους (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες υποθέσεις», Παράρτημα Γ').

<sup>278</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 26 Ιουν. 1901.

<sup>279</sup> Ο.π. *Ακρόπολις*, *Εστία*, 26 Ιουν. 1901. Ο Ιωάννης Αξελός είχε αναλάβει τον σχεδιασμό του μεγάλου της Αρχαιολογικής Εταιρείας στη γωνία των οδών Πανεπιστημίου και Ομήρου. Επίσης μαζί με τον αδερφό του, τον ζωγράφο Μιχαήλ Αξελό, είχαν σχεδιάσει την έπαυλη Ζερβουδάκη το 1880. Βλ. Κώστας Η Μπίρης, *Αι Αθήναι από του 19<sup>ου</sup> εις τον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, Αθήνα <sup>3</sup>1966, σ. 265-267, Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του Ελληνικού θεάτρου, 1720-1940*, τμ. Α', Αθήνα 1994, σημ. 1417, σ. 422.

βάθος».<sup>280</sup> Με την επιλογή αυτή ήταν σαν να πραγματοποιούσε όσα μερικά χρόνια ωρίτερα, προγραμματικά είχε εξαγγείλει ο Schik: τη δημιουργία ενός μικρού, «οικείου» θέατρου, όπου θα παρουσιάζονταν έργα της θεατρικής πρωτοπορίας.

Για λόγους άγνωστους και ενώ, όπως γραφόταν, είχε ήδη καταβληθεί η πρώτη δόση του ενοικίου, ο Χρηστομάνος ζήτησε να του παραχωρηθεί το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών για τη χειμερινή και εαρινή περίοδο.<sup>281</sup> Εν τω μεταξύ, η αίθουσα στην οδό Οφθαλμιατρείου υπενοικιάστηκε σε επιχειρηματία, ο οποίος θα εγκαθιστούσε «θίασο ποικίλων θεαμάτων, διωδιών κωμικών ασμάτων, παντομίμας» ενώ η Νέα Σκηνή διατηρούσε το δικαίωμα να χρησιμοποιεί μεταξύ 6-8 μ.μ την κεντρική σάλα «δια καλλιτεχνικάς εσπερίδας, φεστιβάλ, διαλέξεις».<sup>282</sup> Η συνεργασία μεταξύ ενός επιχειρηματία και ενός θιασάρχη πειραματικού θιάσου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως παράταιρη. Η κίνηση όμως αυτή θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως μια προσπάθεια του Χρηστομάνου να διατηρήσει αμιγή τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του θιάσου του. Δε υπάρχει καμία άλλη αναφορά στον Τύπο της εποχής για το αν αυτή η συνεργασία απέδωσε καρπούς. Όπως και δεν γνωρίζουμε ποιο ήταν εκείνο το γεγονός που οδήγησε στην απόρριψη του αρχικού σχεδίου. Τελικά, η εναρκτήρια παράσταση του θιάσου δόθηκε στα τέλη Νοεμβρίου στο θέατρο Βαριετέ, και ένα μήνα αργότερα ο θίασος μεταφέρθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, όπου και παρέμεινε μέχρι την άνοιξη του 1902.<sup>283</sup>

<sup>280</sup> Νιρβάνας «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Ζωή*, Αλεξάνδρειας (1912) ό.π., σ. 142.

<sup>281</sup> «Αθήναι», *Το Άστυ*, 25 Αυγ. 1901, «Νέα Σκηνή», *Ακρόπολις*, 1 Σεπ. 1901, κ.ά.

<sup>282</sup> «Νέον Κέντρον. Τι ετοιμάζει η Νέα Σκηνή», *Εστία*, 28 Σεπ. 1901.

<sup>283</sup> Από τη στιγμή που αποφασίστηκε ότι ο θίασος δε θα έδινε παραστάσεις στην αίθουσα της οδού Οφθαλμιατρείου, άρχισε μια πολύμηνη προσπάθεια ανεύρεσης θεατρικής στέγης. Ο Χρηστομάνος επιθυμούσε να του παραχωρηθεί το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Την ίδια εποχή ιταλικός μελοδραματικός θίασος κατέθεσε αίτηση στο Δημοτικό Συμβούλιο ζητώντας την παραχώρηση του θεάτρου για τριάντα παραστάσεις, για την ίδια ακριβώς περίοδο που το ζητούσε και ο Χρηστομάνος. Ένας μαραθόνιος διαβουλεύσεων ξεκίνησε, καθώς το συμβούλιο αδυνατούσε να πάρει μια οριστική απόφαση («Αθήναι», *Το Άστυ*, 25 Αυγ. 1901, «Ποικίλα Νέα. Αθηναϊκά», *Εμπρός*, 14 Σεπ. 1901, «Το Δημοτικόν Θέατρον», *Καιροί*, 16 Σεπ. 1901). Στο τέλος Σεπτεμβρίου ανακοινώθηκε η απόφαση του συμβουλίου: το θέατρο παραχωρήθηκε και στους δύο υποψήφιους: Ο ιταλικός θίασος θα έδινε παραστάσεις πέντε φορές την εβδομάδα, ενώ κάθε Τρίτη, Παρασκευή και Κυριακή απόγευμα θα έπαιζε η Νέα Σκηνή. Μετά το τέλος των παραστάσεων του μελοδραματικού θιάσου (1<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1901) θα παραχωρούσαν στον θίασο του Χρηστομάνου δυο ακόμα μέρες («Το Δημοτικόν Θέατρον», *Σκριπ*, 20 Σεπ. 1901). Μια εβδομάδα όμως αργότερα ανακοινωνόταν η ακύρωση των τριάντα προγραμματισμένων παραστάσεων του ιταλικού θιάσου, λόγω χρεών του προς τον Δήμο («Το Δημοτικόν Θέατρον», *Εστία*, 27 Σεπ. 1901). Η νέα εξέλιξη δε σήμαινε και την αυτόματη παραχώρηση του θεάτρου στη Νέα Σκηνή, αφού ακόμα ένας ξένος θίασος κατέθεσε αίτηση, για να του παραχωρηθεί το θέατρο (βλ. ενδεικτικά «Αθήναι», *Το Άστυ*, 30 Σεπ. 1901, «Αθήναι - Πειραιεύς, Το Δημοτικόν Θέατρον», *Ακρόπολις*, 4 Οκτ. 1901, κ.ά.). Ενδεχομένως βλέποντας ο Χρηστομάνος ότι το Συμβούλιο δεν έπαιρνε οριστική απόφαση νοίκιασε το θέατρο Βαριετέ. Ούτε όμως στο Βαριετέ παρέμεινε για μεγάλο χρονικό διάστημα. Στις 26 Δεκεμβρίου του 1901, ο θίασος εγκαινίασε τη σειρά των παραστάσεών του στο Μεγάλο Θέατρο των Αθηνών με την επανάληψη της παράστασης της *Άλκηστης* (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 24 Δεκ. 1901, «Αθήναι -

Προς το τέλος της χειμερινής περιόδου το αίτημα για ανεύρεση κατάλληλου θεατρικού χώρου, ο οποίος θα φιλοξενούσε τις νέες φιλόδοξες παραγωγές του θιάσου γινόταν ακόμα επιτακτικότερο. Αυτή τη φορά ο Χρηστομάνος, παρά τις συνεχείς απογοητεύσεις, υπήρξε περισσότερο πρωτοπόρος. Δε νοίκιασε ένα ακόμα θέατρο αλλά έγινε ιδιοκτήτης του για μια ολόκληρη δεκαετία. Η απόφαση αυτή θα του έδινε την ευκαιρία να δημιουργήσει τον δικό του θεατρικό ναό «σύμφωνα με τας περί κοσμιότητος και ευπρεπείας αρχάς» του.<sup>284</sup>

Κανένα από τα τρία μεγάλοπνοα σχέδια δεν υλοποιήθηκε. Θα ήταν άστοχο να καταφεύγαμε σε υποθέσεις, για το πόσο διαφορετικό θα ήταν το μέλλον της Νέας Σκηνής, αν τα σχέδια που αναγγέλθηκαν πραγματοποιούνταν, αν η μετοχική εταιρεία δε διαλυόταν, αν οι επιλογές των προσώπων, που στελέχωναν τα τμήματα, ήταν διαφορετικές, αν τελικά, η αίθουσα των Φιλοτέχνων ανακαινιζόταν και ο θίασος έδινε έστω και μια παράσταση σ' αυτήν. Στην προκειμένη περίπτωση είναι σωστότερο να ερμηνεύσουμε την πρόθεση και όχι το αποτέλεσμα. Τα αναγγελλόμενα οργανωτικά σχέδιά του δηλώνουν ότι ο άρτι αφιχθείς εστέτ ποιητής δε διεκδικούσε μόνο τον τίτλο του ιδρυτή ενός καλλιτεχνικού θιάσου αλλά του επιχειρηματία ή ακόμα και του γενικού ανακαινιστή του εγχώριου θεατρικού συστήματος.

Μια από τις πιο συνηθισμένες μομφές εναντίον του Χρηστομάνου είναι ότι πολύ γρήγορα πρόδωσε τα πρωτοποριακά θεατρικά του σχέδια και εν μια νυκτί έγινε ένας από τους υπόλοιπους Αθηναίους θεατρικούς επιχειρηματίες. Η αλήθεια είναι ότι ο Χρηστομάνος δεν αποποιήθηκε ποτέ αυτό τον ρόλο. Αντίθετα, από τους πρώτους κιόλας μήνες έδειξε και τα δύο πρόσωπά του. Η επισήμανση άλλωστε από τον ίδιο ότι «η πραγματοποίησις και των ιδανικότερων πόθων είνε ανέφικτος άνευ χρήματος» δείχνει ότι είχε απόλυτη συναίσθηση του οικονομικού βάρους και της ευθύνης που αναλάμβανε, για αυτό το λόγο και χρειαζόταν (οικονομικούς) αρωγούς στη φιλόδοξη θεατρική του προσπάθεια.<sup>285</sup> Η πρόσκληση ατόμων με οικονομική επιφάνεια, κοινωνικό κύρος ή δύναμη επιρροής στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης δείχνει την επιχειρηματική του σκέψη.

---

Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 25 Δεκ. 1901, «Θέατρα», *Εστία*, 26 Δεκ. 1901, «Αθήναι – Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 27 Δεκ. 1901, κ.ά.). Το Δημοτικό παραχωρήθηκε στη Νέα Σκηνή μέχρι το Πάσχα «πλην της Τεσσαρακοστής, όπου θα δώσει παραστάσεις ο θίασος της Άδριγκ» («Αθήναι», *Το Άστυ*, 15 Δεκ. 1901, «Αθήναι», *Νέον Άστυ*, 15 Δεκ. 1901). Για τη μετακίνηση του θιάσου από το Βαριετέ στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 24 Δεκ. 1901, «Πρωτεύουσα. Η Νέα Σκηνή εις το Δημοτικόν», *Ακρόπολις*, 25 Δεκ. 1901, κ.ά.).

<sup>284</sup> Ο.π., *Εστία*, 3 Απρ. 1902. «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 11 Μαρ. 1902.

<sup>285</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 26 Ιουν. 1901.



## II. Μια σκηνή «αριστοκρατία»

### (α). Η ανακαίνιση του παλιού θεάτρου της πλατείας Ομόνοιας

Την άνοιξη του 1902, λίγο πριν τη λήξη της χειμερινής θεατρικής περιόδου, έγινε γνωστό ότι ο Χρηστομάνος νοίκιασε για δέκα χρόνια το παλιό θέατρο της πλατείας της Ομόνοιας, το οποίο σκόπευε να ανακαινίσει εκ θεμελίων.<sup>286</sup> Το θέατρο βρισκόταν στο κεντρικότερο σημείο της πόλης, τόπος συνάντησης για τους περισσότερους Αθηναίους, καθώς γύρω από την πλατεία της Ομόνοιας βρίσκονταν τα μεγαλύτερα ζαχαροπλαστεία και καφενεία.<sup>287</sup> Το εν λόγω θέατρο, μαζί με αυτό του Ορφανίδη στη λεωφόρο Αμαλίας και τα θέατρα του Τσόχα και των Ποικιλιών στην οδό Σταδίου αποτελούσαν, από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τα κοσμικότερα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών.<sup>288</sup>

Λιγосτές είναι οι πληροφορίες που διαθέτουμε για το θέατρο της Ομόνοιας, πριν το αναλάβει ο Χρηστομάνος. Γνωρίζουμε ότι βρισκόταν στη γωνία των οδών Ίωνος [τη σημερινή οδό Μαρίκας Κοτοπούλη] και Σατωβριάνδρου, δίπλα στα λουτρά Παπαδοπούλου.<sup>289</sup> Σύμφωνα με την περιγραφή της Φεσσά: «ήταν μια διόλου

<sup>286</sup> Το ποσό του ενοικίου, σύμφωνα με τους δημοσιογράφους, ήταν 80. 000 δραχμές, ό.π., *Εστία*, 3 Απρ. 1902, ό.π., *Σκριπ*, 11 Μαρ. 1902.

<sup>287</sup> Το καφενείο-ζαχαροπλαστείο των Καπερώνη-Ζαχαράτου, τα Γορτυνία και Ελλάς ήταν από τα πιο γνωστά και πιο πολυσύχναστα και βρίσκονταν σε απόσταση αναπνοής από το θέατρο της Ομόνοιας, Σκαλτσά, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, ό.π., σ. 498-499.

<sup>288</sup> Φεσσά, *Η αρχιτεκτονική του ελληνικού θεάτρου*, τμ. Α', ό.π., σ. 263-264.

<sup>289</sup> «Ενοικιάζονται», *Σκριπ*, 14 Ιουλ. 1901. Επίσης. Ν. Ι. Ιγγλέσης, *Οδηγός της Ελλάδος, έτος Α', 1905-1906*, Αθήνα, σ. 466. Για το ιδιοκτησιακό καθεστώς του θεάτρου υπάρχουν μόνο σκόρπιες πληροφορίες. Η Φεσσά αναφέρει ότι το θέατρο «δημιουργήθηκε το 1887 από την ασφαλιστική εταιρεία Ο 'Φοίνιξ' [...]. Από τα συμβόλαια υπ' αριθ. 11133/1899 και 11141/1900 του συμβολαιογράφου Ηλ. Δ. Τσοκά μαθαίνουμε ότι το οικοπέδο εμβαδού 1364 τετραγωνικών τεκτονικών πήχεων (762 περίπου τ.μ.), εκποιήθηκε το 1899 σε αναγκαστικό πλειστηριασμό αντί 114.576 δρχ.» (Φεσσά, *Η αρχιτεκτονική του Ελληνικού θεάτρου*, τμ. Α', ό.π., σ. 265). Ο Χαρίλαος Πατέρας προσθέτει μερικές ακόμα πληροφορίες, χωρίς όμως να συμπληρώνει όλα τα κενά. Σύμφωνα με τον Πατέρα το θέατρο «χτίστηκε, το 1887, σε οικοπέδο, που ανήκε στην Ασφαλιστική Εταιρεία 'Φοίνιξ' και εν συνεχεία περιήλθε στον Γ. Καραμήτσα [...] που το νοίκιασε στον δικηγόρο Πέτρο Θηβαίο», με τον οποίο συνεταιρίστηκε ο Χρηστομάνος το 1902» (Χαρίλαος Πατέρας, *Τα θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920)*, Συλλογές Αργύρης Βουρνάς, Αθήνα 1997, σ. 39, 51). Ιδιοκτήτης του θεάτρου ήταν, όντως, ο Γεώργιος Καραμήτσας. Σε αχρονολόγητο και ανυπόγραφο συμβόλαιο που βρέθηκε στο Αρχείο, ανάμεσα στους Χρηστομάνο, Πέτρο Θηβαίο και Γεώργιο Αθηνογένη, υπάρχει αναφορά στο συμβόλαιο που υπογράφηκε ανάμεσα στον Χρηστομάνο και τον Γεώργιο Καραμήτσα, για την ενοικίαση του θεάτρου και σημειώνεται ότι η εκμετάλλευση του θεάτρου ανήκε από κοινού στους Θηβαίο και Χρηστομάνο (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνής. Απρίλιος, 1902», «Σχέδιον αντιγράφου Π. Θηβαίου»). Επίσης, στο συμβόλαιο της 25<sup>ης</sup> Απριλίου 1906, ανάμεσα στους Π. Θηβαίο, Μ. Μυράτ και Κων. Σαγιώρ αναφερόταν ότι ο Θηβαίος εκμίσθωνε στους Μυράτ και Σαγιώρ «το ενταύθα επί της πλατείας της Ομόνοιας και του οικοπέδου των κληρονόμων Γ. Καραμήτσα, θέατρον» (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες Υποθέσεις. Κωνστ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ», Παράρτημα Γ). Από τον Καραμήτσα

πολυτελής μάντρα, η οποία εξυπηρετούσε γύρω στους επτακόσιους θεατές. [...] Τα ξύλινα καθίσματα [...] πρέπει να ήταν στενά και ο σκηνικός του εξοπλισμός υποτυπώδης».<sup>290</sup> Παρά τα λιγοστά τεχνικά μέσα, η αθηναϊκή μάντρα είχε κατορθώσει να συνδέσει το όνομά της με μεγάλες επιτυχίες του ελληνικού θεάτρου, κυρίως κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς υπήρξε βάση του κωμειδουλιακού κινήματος.<sup>291</sup>

Η απόφαση του Χρηστομάνου να αναλάβει την ανακαίνιση όπως επίσης και τη διαχείριση και διεύθυνσή του επικροτήθηκε από το σύνολο του Τύπου, καθώς γινόταν πια φανερό ότι ο νέος θίασος, πραγματικά, ήθελε να διαφοροποιηθεί από τους υπόλοιπους. Η φήμη μάλιστα, ότι με τις κατάλληλες προσθήκες το θέατρο θα μετατρέποταν και σε χειμερινό τους ενθουσίασε ακόμα περισσότερο, καθώς μια τέτοια εξέλιξη σήμαινε τη σταθερή παρουσία της Νέας Σκηνης στα θεατρικά πράγματα της πρωτεύουσας όλους σχεδόν τους μήνες του έτους.<sup>292</sup>

Στους τέσσερεις μήνες που διήρκεσαν οι εργασίες οι δημοσιογράφοι 'επέβλεπαν' την πρόοδο των εργασιών και ενημέρωναν, καθημερινά σχεδόν, τους αναγνώστες. Τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του νέου θεάτρου ανέλαβε ο Πάνος Καραθανασόπουλος.<sup>293</sup> Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, στις αρχές Απριλίου άρχισε η

---

νοίκιασαν το θέατρο το 1912 και ο Μυράτ με τη Μαρίκα Κοτοπούλη (Μήτσος Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα 1950, σ. 87). [βλ. εικόνες 2, 3].

<sup>290</sup> Φεσσά, *Η αρχιτεκτονική του Ελληνικού θεάτρου*, τμ. Α', ό.π., σ. 265.

<sup>291</sup> Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδούλλιο*, σ. 179-195. Η ιστορία του θεάτρου εν συντομία: «Μαζί με το ερείπιον αυτό της 'Ομονοίας' εκλείπουν και πολλαί αναμνήσεις. Το θέατρον αυτό ανεκαίνισεν ο Χόλδεν με τα νευρόσπαστά του. Εκεί μέσα δε επαίχθη το πρώτον η *Τύχη της Μαρούλας*, την οποίαν κατόπιν ηκολούθησαν στρατιά όλη πρωτοτύπων κωμειδουλίων. Τα δε τρία τέταρτα των Ελλήνων συγγραφέων εκεί μέσα εμαξιλωθήσαν. Εκεί μέσα πάλιν επέταξαν εις μιαν πρίμαν ολόκληρον... αγγουροσαλάτα! Εις το θέατρον αυτό μια παράστασις διήρκεσεν έως τας 31/2 το πρωί. Η βραδυά αυτή ήτον εκείνη καθ' ην ο θίασος του Ταβουλάρη επαίξεν την *Συνωμοσίαν του Φιέσκου*» («Κίνησις και ζωή. Τα μικρά της ημέρας», *Ακρόπολις*, 28 Απρ. 1902).

<sup>292</sup> «Το χειμερινόν θέατρον –διότι περί θερινού και χειμερινού συγχρόνως πρόκειται– θα ετοιμάζεται εντός δύο ημερών το πολύ [...] Η στέγη θα προσαρμόζεται κατά τεμάχια επί των σιδηρών στύλων, οίτινες θα στηρίζουν και τα θεωρεία και την γαλαρίαν, και ολόκληρος η εσωτερική επιφάνεια της στέγης και των εκατέρωθεν τοίχων θα ταπετσαρίζεται δια την διατήρησιν της θερμότητος εν τω θεάτρω», ό.π., *Εστία*, 3 Απρίλ. 1902. Βλ. επίσης, ό.π. *Σκριπ*, 4 Απρ. 1902, «Μωσαϊκόν», *Καιροί*, 24 Μαΐου 1902, κ.ά.

<sup>293</sup> Στο αρχείο Χρηστομάνου εντοπίστηκε χειρόγραφος κατάλογος του προϋπολογισμού των δαπανών ανέγερσης του θεάτρου, με ημερομηνία 15 Απριλίου 1902, που φέρει την υπογραφή του αρχιτέκτονα Πάνου Καραθανασόπουλου (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902», «Προϋπολογισμός δαπανών δια την ανέγερσιν Θ. της Ν. Σκηνης»). Βλ. επίσης «Το θέατρον της Νέας Σκηνης. Αι εργασίαι ήρχισαν. Η υπηρεσία του θεάτρου. Νέα σχέδια», *Εστία*, 23 Απρ. 1902, «Κίνησις και ζωή. Τα μικρά της ημέρας», *Ακρόπολις*, 4 Απρ. 1902). Ο Καραθανασόπουλος ήταν ένας από τους επιδέξιους χειριστές της σχολής του Τσίλλερ. Είχε σχεδιάσει τη Στοά Πεσμαζόγλου στην οδό Πανεπιστημίου μαζί με τον Τσίλλερ. Ήταν ο αρχιτέκτονας του ξενοδοχείου Ακταίον (1903) στο Νέο Φάληρο, του υπαίθριου θεάτρου Αρνιώτη (1904) στην οδό Ακαδημίας, του μεγάρου της Λαϊκής Τράπεζας (1909). Επίσης σχεδίασε δύο επαύλεις του Ι. Πεσμαζόγλου στην Κηφισιά. Η μια σχεδιάστηκε γύρω στα 1890 και σώζεται στην οδό Π. Τσαλδάρη 5 και η άλλη ήταν η

κατεδάφιση και λίγες βδομάδες αργότερα κατατέθηκε ο θεμέλιος λίθος.<sup>294</sup> Η παλιά σκηνή και τα «λοιπά προσαυξήματα» γκρεμίστηκαν, τα παλιά ξύλινα καθίσματα ξηλώθηκαν και προκηρύχθηκε μειοδοτικός διαγωνισμός για την ανάθεση των τεχνικών έργων.<sup>295</sup> Οι εργασίες, στις οποίες επιστατούσε ο Χρηστομάνος, κράτησαν μέχρι τον Ιούλιο του 1902, οπότε και το θέατρο της Νέας Σκηνής (ο θιάσος δάνεισε το όνομά του στο ανακαινισμένο θέατρο) παραδόθηκε στο αθηναϊκό κοινό.<sup>296</sup>

Οι θεατές φθάνοντας στην οδό Ίωνος αντίκριζαν τη λευκή πρόσοψη του θεάτρου. Στο κέντρο υπήρχε μια μεγάλη σιδερένια πόρτα, στην κορυφή της οποίας υπήρχε το μονόγραμμα της Νέας Σκηνής. Στα αριστερά της κεντρικής εισόδου υπήρχαν «οι δύο θυρίδες του γκισσέ», πάνω από τις οποίες υπήρχαν δύο γύψινα βάθρα.<sup>297</sup> Προχωρώντας στο εσωτερικό του θεάτρου, δεξιά και αριστερά της εισόδου υπήρχαν δύο μικρά περίπτερα, το πρώτο χρησιμοποιείτο ως ταμείο και το δεύτερο ως ζαχαροπλαστείο (μπουφέ) «το οποίον όμως ούτε τραπεζάκια, ούτε καρέκλες θα έχη και τούτο προς γνώσιν της οπισθοπορείας των τζαμπατζήδων».<sup>298</sup> Η πλατεία με τα εξακόσια εβδομήντα τέσσερα καθίσματα φωτιζόταν από ηλεκτρικούς λαμπτήρες και το χωμάτινο δάπεδο από την είσοδο ως τη σκηνή είχε ελαφρά κλίση «για να βλέπη, έλεγε ο Χρηστομάνος, και ο τελευταίος, όπως και ο πρώτος».<sup>299</sup> Στο προσκήνιο υπήρχε χώρος ειδικά διαμορφωμένος για την ορχήστρα, η οποία συνόδευε τις παραστάσεις του θιάσου και ψυχαγωγούσε το κοινό κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων. Πίσω από τη σκηνή υπήρχε ένα διώροφο κτίσμα, όπου στεγάζονταν οι βοηθητικοί χώροι: το γραφείο του Χρηστομάνου, τα καμαρίνια των ηθοποιών (πέντε

---

έπαυλη Δρυάδες, την οποία αγόρασε ο ιδρυτής της Λαϊκής Τράπεζας, Διονύσιος Λοβέρδος (Βασίλης Σ. Κολώνας, «Αρχιτεκτονική», *Η ιστορία της Ελλάδος του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α'1, ό.π., σ. 266-269, 275).

<sup>294</sup> «Το θέατρον της Ομονοίας», *Εστία*, 4 Απρ. 1902. Επίσης, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 5 Απρ. 1902, Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 16 Μαΐου 1902.

<sup>295</sup> «Εκτίθενται εις μειοδοτικήν δημοπρασίαν διάφορα τεχνικά έργα, οίον η κατασκευή των καθισμάτων και τοιχοποιίας, εκχωματώσεως κτλ. κατά τα εγκεκριμένα σχέδια και σχεδιαγράμματα. Οι βουλόμενοι να λάβωσι γνώσιν των όρων απευθυνθήτωσαν παρά τη Γραμματεία εν τω Δημ. Θεάτρω Αθηνών 9-12 π. μ. και 3-5 μ. μ.» («Η διεύθυνση της 'Νέας Σκηνής' δηλοί», *Εστία*, 9 Απρ. 1902). Δε γνωρίζουμε αν τελικά έγινε κάποια προσφορά. Οι παλιοί ξύλινοι πάγκοι πουλήθηκαν «σε θεατρώνη των συνοικιών» («Το θέατρον της Ομονοίας», *Εστία*, 4 Απρ. 1902). Την ίδια πληροφορία βρίσκουμε και στην *Ακρόπολη*, η οποία συμπλήρωνε ειρωνικά: «Ο αγοράσας δε τους πάγκους αυτούς ηγόρασε ταυτοχρόνως και 10.000.000 κορέους. Κατά τους μετριωτέρους υπολογισμούς τόσοι είχαν εγκατασταθή εις τους πάγκους αυτούς!» («Κίνησις και ζωή. Τα μικρά της ημέρας», *Ακρόπολις*, 7 Μαΐου 1902).

<sup>296</sup> «Ο κ. Χρηστομάνος ακούραστος επιβλέπει εις όλα και εννοεί όλα να τα τακτοποιήση, όπως του λέγει το καλλιτεχνικόν του γούστο» (ό.π., *Καιροί*, 11 Ιουλ. 1902).

<sup>297</sup> Ο Θέσπις, «Νέα Σκηνή», *Νέα Τέχνη*, Α', τχ. 2 (14 Ιουλ. 1902), σ. 4.

<sup>298</sup> «Τα σημερινά. Το θέατρον της Νέας Σκηνής. Η θερινή περίοδος. Θιάσος και δραματολόγιον. Η πρώτη παράστασις», *Εστία*, 14 Ιουλ. 1902.

<sup>299</sup> Ξενοπούλου, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 217. Σύμφωνα με τις πληροφορίες της *Ακροπόλεως* επτά ηλεκτρικοί λαμπτήρες φώτιζαν την πλατεία του θεάτρου («Η χθεσινή της Νέας Σκηνής», *Ακρόπολις*, 29 Ιουλ. 1902).

για τις γυναίκες και έξι για τους άνδρες), το βεστιάριο, το σκευοφυλάκιο, όπως επίσης και άλλα δύο δωμάτια που χρησίμευαν ως χώροι κομμωτηρίου.<sup>300</sup> Στα σχέδια του Χρηστομάνου ήταν επίσης η δημιουργία δύο σειρών θεωρείων και η δυνατότητα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, μετατροπής του θεάτρου σε χειμερινό με την προσθήκη στέγης. Και τα δύο καθυστέρησαν αρκετά μέχρι να υλοποιηθούν. Τα θεωρεία του θεάτρου κατασκευάστηκαν στις αρχές του καλοκαιριού του 1904.<sup>301</sup> Και μόλις το φθινόπωρο του 1905, το θέατρο σκεπάστηκε με τέντα, και όχι με ξύλινη στέγη, όπως αρχικά είχε γραφτεί.<sup>302</sup> Ακόμα όμως και μισοτελειωμένο το συνολικό κόστος ξεπέρασε τις 25.000 δραχμές.<sup>303</sup> Το κόστος για την ανοικοδόμηση του θεάτρου, «σημαντικόν κεφάλαιον, το οποίον εν Ελλάδι πρώτην φοράν δαπανάται εις τοιούτου είδους επιχείρησιν», καλύφθηκε από τον δικηγόρο Πέτρο Θηβαίο και τον συμβολαιογράφο Ιωάννη Γαϊτάνο.<sup>304</sup>

<sup>300</sup> Ο.π., *Νέα Τέχνη* (14 Ιουλ. 1902), σ. 4.

<sup>301</sup> «Κατά τας ημέρας' αυτάς η 'Ν. Σκηνή' εγκαινιάζει και τα θεωρεία της δια των οποίων προσέθηκεν ένα νεωτερισμόν, αρμονικώτατα συνδυαζόμενον με το σύνολον του κομμωτάτου θεάτρου της» (*Καιροί*, 7 Ιουλ. 1904. Βλ. επίσης, *Ακρόπολις, Νέον Άστυ*, 7 Ιουλ. 1904, «Θεατρικά», *Χρόνος*, 25 Ιουλ. 1904). Στον προϋπολογισμό των δαπανών του θεάτρου, είχαν υπολογισθεί και τα έξοδα για την ανέγερση των θεωρείων (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιο θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902». «Προϋπολογισμός δαπανών δια την ανέγερσιν Θ. της Ν. Σκηνης», 15 Απριλίου 1902).

<sup>302</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 15 Σεπ. 1905, «Κουσκουσαριές», *Ακρόπολις*, 28 Σεπ. 1905, «Θέατρα», *Το Άστυ*, 9 Οκτ. 1905, κ.ά. Η τοποθέτηση τέντας βελτίωσε την ακουστική του θεάτρου της Νέας Σκηνης (ό.π., *Το Άστυ*, 9 Οκτ. 1905). Η ιδέα της κάλυψης του θεάτρου με τέντα κυκλοφορούσε έντονα και στο τέλος της πρώτης θερινής περιόδου, η ιδέα όμως εγκαταλείφθηκε γρήγορα λόγω του αυξημένου κόστους της εγκατάστασης (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 10 Αυγ. 1902, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 28 Αυγ. 1902, Η Σκνίπα, «Κίνησις και ζωή. Τα μικρά της ημέρας», *Ακρόπολις*, 2 Σεπ. 1902)

<sup>303</sup> *Το Άστυ* αναφέρει κάποια από τα ποσά που υποτίθεται ότι δαπανήθηκαν για την ανέγερση του θεάτρου: «υπολογίσατε εις 50 χιλ. δρ. την χρησικτησίαν του γηπέδου δια μιαν –το ενοίκιον δηλαδή– δεκαετίαν και εις τριάντα περίπου την δαπάνην της οικοδομής. Προσθέσατε ακόμη 3 χιλ. δρ. δια την αυλαίαν, 4 χιλ. δρ. δια τα καθίσματα, 7 χιλ. δρ. δια την εγκατάστασιν του ηλεκτροφωτισμού και πέντε περίπου ακόμη εις διάφορα έξοδα –γλύφας, πόρτα, στρώσιν της πλατείας, πεζοδρόμια– μη συμπεριλαμβανομένης της αξίας του ματοφυλακίου, των σκηνογραφιών και των επίπλων» («Το θέατρον της Νέας Σκηνης. Ένα κομμωτέχνημα. – Η σκηνή. – Η αυλαία- Τι στοιχίζει», *Το Άστυ*, 23 Ιουλ. 1902). Σύμφωνα με τον προϋπολογισμό των δαπανών συντάξε που ο Πάνος Καραθανασόπουλος, το κόστος κατασκευής ανερχόταν στις 27.782 δρχ. Στο ποσό αυτό συμπεριλαμβάνονταν μόνο τα έξοδα για τις οικοδομικές εργασίες, όπως εκσκαφή των θεμελίων, ξυλεία, ελαιοχρωματισμός, σιδηροκατασκευές, κ.ά. (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902», «Προϋπολογισμός δαπανών δια την ανέγερσιν Θ. της Ν. Σκηνης»). Επίσης, στα έξοδα θα πρέπει να συμπεριλάβουμε τα χρήματα που δαπανήθηκαν για τη διακόσμηση του θεάτρου (οι τρεις μάσκες, οι δύο αρχαίοι τρίποδες, το εκμαγείο των φυλλωμάτων δάφνης για τη διακόσμηση των τόξων στοίχισε 1000 δραχμές. Ο Κωνσταντίνος Δημητριάδης που φιλοτέχνησε τις τρεις μάσκες πήρε μόνο 80 δραχμές) και την κατασκευή της βελούδινης αυλαίας (500 δραχμές), (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902», «Κατάλογοι και προϋπολογισμοί παραγγελιών»). Επίσης, στα έξοδα δεν συμπεριλαμβάνεται το μεροκάματο όσων εργάστηκαν για την αποπεράτωση του έργου. Είχε γραφτεί ότι προσλήφθηκαν 40 εργάτες (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 5 Απρ. 1902).

<sup>304</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 23 Ιουλ. 1902. Το όνομα του Πέτρου Θηβαίου μνημονεύεται συχνά από παλιούς συνεργάτες του Χρηστομάνου (βλ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 223, 240, Λάσκαρης, «Τα υπαίθρια

Ο Χρηστομάνος με τη ριζική ανακαίνιση του παλιού θεάτρου της Ομόνοιας κατάφερε να δημιουργήσει ένα θέατρο ευρωπαϊκού επιπέδου, που θεωρήθηκε υπόδειγμα θεατρικής αρχιτεκτονικής και διακόσμησης. Η απόκτηση ενός θεάτρου δε σήμαινε αυτόματα ότι ο Χρηστομάνος θα μπορούσε να πραγματοποιήσει όλα τα καλλιτεχνικά όνειρά του. Αντίθετα, οι υποχρεώσεις (οικονομικής κυρίως φύσης) που αναλάμβανε ως θιασάρχης αλλά και το κοινό που απευθύνθηκε θα τον ανάγκαζαν να κάνει πολλές εκπτώσεις στα καλλιτεχνικά και θεατρικά του όνειρα.

(β). *Τα οικονομικά του θιάσου*

#### ι. ΣΤΑΘΕΡΑ ΚΑΙ ΕΚΤΑΚΤΑ ΕΣΟΔΑ

Από τη στιγμή που η Νέα Σκηνή απέτυχε να λειτουργήσει ως σωματείο, που θα έδινε συγκεκριμένο αριθμό παραστάσεων ενώπιον ενός κοινού αποτελούμενου από προσκεκλημένους και συνδρομητές, ο Χρηστομάνος ήταν υποχρεωμένος να ακολουθήσει τους κανόνες της αθηναϊκής θεατρικής αγοράς. Ο τρόπος λειτουργίας της Νέας Σκηνης αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα ευθυγράμμισης του θιάσου με την εγχώρια καλλιτεχνική πραγματικότητα. Από τις αρχές Ιουνίου μέχρι και τα μέσα Σεπτεμβρίου ο θιάσος έδινε καθημερινά παραστάσεις στο θερινό θέατρό του καθώς και κάποιες έκτακτες παραστάσεις στον Πειραιά, είτε στο θερινό θέατρο του Γσόχα είτε στο Δημοτικό Θέατρο της πόλης. Στο Μεγάλο Θέατρο των Αθηνών δίνονταν, συνήθως, οι τελευταίες αποχαιρετιστήριες παραστάσεις του θιάσου, στα μέσα του φθινοπώρου. Αμέσως μετά η Νέα Σκηνή, όπως και οι υπόλοιποι αθηναϊκοί θιάσοι, εγκατέλειπε την πρωτεύουσα και για τους επόμενους έξι μήνες ταξίδευε σε μεγάλα αστικά κέντρα όπου βρίσκονταν εγκατασπαρμένες οι ελληνικές κοινότητες, σε μεγάλες ή μικρότερες πληθυσμιακές μάζες, δίνοντας σειρά παραστάσεων.

Η καθημερινή παρουσία του θιάσου στη θεατρική ζωή της Αθήνας είχε ως άμεση συνέπεια τη γρήγορη εναλλαγή έργων, χωρίς φυσικά να έχει προηγηθεί η

---

θέατρα των Αθηνών», *Νέα Εστία* (15 Σεπ. 1938), ό.π., σ. 1264, Ξενοπούλου, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 217). Επίσης, τα περισσότερα συμβόλαια που υπάρχουν στο Αρχείο έχουν συνταχθεί από τον συμβολαιογράφο Γεώργιο Γαϊτάνο. [Για την οικονομική συμβολή των Θηβαίου και Γαϊτάνου, βλ. παρακάτω].

απαιτούμενη προετοιμασία.<sup>305</sup> Μεταξύ Ιουνίου και Οκτωβρίου, ο θίασος ανέβαζε δώδεκα με δεκαεπτά νέες παραγωγές, χωρίς να συνυπολογίσουμε σε αυτές τις επαναλήψεις παλαιότερων έργων που συνήθιζε να ανεβάζει κάθε καλοκαίρι.<sup>306</sup> Η απόσταση που χώριζε τη Νέα Σκηνή από τα υπόλοιπα Ελεύθερα Θέατρα ήταν πραγματικά μεγάλη. Βασικό χαρακτηριστικό των ευρωπαϊκών θιάσων ήταν οι λίγες και προσεγμένες παραγωγές. Το Τεάτρ Λιμπρ στους οχτώ μήνες που διαρκούσε η θεατρική περίοδος ανέβαζε δώδεκα με δεκατέσσερις και το κάθε έργο ανέβαινε σε τρεις μόνο συνεχόμενες βραδιές.<sup>307</sup> Φυσικά τα ζητούμενα ήταν διαφορετικά. Για τη Νέα Σκηνή το σημαντικό ήταν να επιβιώσει οικονομικά, να παίζει με τους όρους της αθηναϊκής θεατρικής αγοράς. Αντίθετα, οι ευρωπαϊκοί θίασοι ενδιαφέρονταν κυρίως για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και όχι τόσο για την εισπρακτική επιτυχία των παραστάσεων τους, αφού το οικονομικό πρόβλημα είχε λυθεί, σ' ένα μεγάλο βαθμό, από την προκαταβολή των συνδρομών.

Ο Χρηστομάνος, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του θιασάρχη, ήταν αναγκασμένος να ανταποκριθεί στα δεδομένα της εποχής. Η υιοθέτηση πρακτικών της εγχώριας θεατρικής σκηνής ήταν δικαιολογημένη. Θεατρική λογοκρισία δεν υπήρχε στην Ελλάδα ώστε να δικαιολογείται η εισαγωγή του συστήματος συνδρομών για τα μέλη του θιάσου αλλά και η αρχική ιδέα της εξοικονόμησης χρημάτων από «τα εκ των θεατρικών παραστάσεων, διαλέξεων, δημοσιευμάτων, δωρεών προς το σωματείο και συνεισφορών Εταίρων εισοδήματα» ναυάγησε.<sup>308</sup> Δημόσιες διαλέξεις δεν έγιναν, περιοδικά δεν εκδόθηκαν, το σωματείο διαλύθηκε και οι δωρεές φίλων

---

<sup>305</sup> Ο Ξενόπουλος έκπληκτος σχολίαζε ότι η *Απιστος*: «ανεβιβάστη εντός τριών μόνων ημερών! Είνε καταπληκτική η ταχύτης με την οποία ετοιμάζει τα έργα της η Νέα Σκηνή». Θεωρούσε μάλιστα ότι αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο οι μύστες παρουσιάζονταν «όχι μόνον αμελέτητοι (αυτό μ' ένα καλόν υποβολέα διορθώνεται) αλλά και αμεταμόρφωτοι», Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον . Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: «*Λορίνα*, υπό Ροβέτα, *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του*», *Παναθήναια*, Δ', τχ. 46-47 (31 Αυγ. – 15 Σεπ. 1902), σ. 347.

<sup>306</sup> Μεταξύ Νοεμβρίου 1901 και Μαΐου 1902, ο θίασος ανέβασε δώδεκα νέες παραγωγές. Το πρώτο καλοκαίρι των παραστάσεων του (Ιούλιος – Οκτώβριος 1902) παρουσίασε δεκατρία νέα έργα. Το δεύτερο (Μάιος – Νοέμβριος 1903) είκοσι έξι έργα, το τρίτο (Ιούνιος – Οκτώβριος 1904) δεκαεπτά και το τελευταίο (Ιούνιος – Νοέμβριος 1905) δεκατέσσερα. Μια επιπόλαια και μόνο μελέτη του Ημερολογίου Παραστάσεων του θιάσου δείχνει ότι ενώ τον πρώτο χειμώνα (1901-1902) μεταξύ των νέων έργων, τις περισσότερες φορές, μεσολαβούσε ένα ικανοποιητικό διάστημα προετοιμασίας. Όταν ο θίασος εγκαταστάθηκε στο θερινό θέατρο της Ομόνοιας, σπάνια υπήρχε χρόνος για τέτοιου είδους πολυτέλειες. Οι ηθοποιοί προετοιμαζόταν για το νέο έργο ενώ παράλληλα έδιναν καθημερινές παραστάσεις.

<sup>307</sup> Για τις παραγωγές του Τεάτρ Λιμπρ, βλ. Knapp, *The Reign of the Theatre Director*, ό.π., σ. 230-238, Charnow, *Theatre, Politics, and the Markets on Fin-de-siècle*, ό.π., σ. 35). Αντίστοιχα, η Φραιε Μπύνε ανέβαζε εννιά με δέκα παραστάσεις κάθε περίοδο (Baxandall, «The Freie Buhne and Its Influence», *Modern Drama* (Φεβ. 1963), ό.π., σ. 460-461.

<sup>308</sup> Βλ. Άρθρο ΙΒ' του Θεμελιώδους Οργανισμού, *Εισήγησις*, ό.π.

της τέχνης ήταν ελάχιστες.<sup>309</sup> Όσο για τις χορηγίες φίλων και υποστηρικτών του έργου της Νέας Σκηνης ή την εκποίηση μεγάλου μέρους της προσωπικής περιουσίας του Χρηστομάνου μπορεί να προσέφεραν μια πρόσκαιρη οικονομική ανάσα αλλά δεν μπορούν να υπολογισθούν στα σταθερά έσοδα του θιάσου.<sup>310</sup> Οι καθημερινές, λοιπόν, παραστάσεις στο θέατρο της πλατείας της Ομόνοιας –με ό,τι αυτό συνεπαγόταν καλλιτεχνικά– ή οι έκτακτες παραστάσεις σε μεγάλα θέατρα εντός και εκτός Αθηνών ήταν επιβεβλημένες για ένα θιάσο, του οποίου μοναδικός σταθερός οικονομικός πόρος ήταν τα έσοδα από τις εισπράξεις των παραστάσεων.

Οι τιμές των εισιτηρίων του νέου θιάσου, από τον Σεπτέμβριο του 1901, διαφημιζόνταν ως οι φθηνότερες σε σχέση με των άλλων θεάτρων, «προκειμένου να προσελκύση περισσότερο κόσμο».<sup>311</sup> Όντως, οι τιμές των εισιτηρίων για τις παραστάσεις της Νέας Σκηνης τόσο στο Βαριετέ όσο και στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών ήταν φθηνότερες όχι μόνο σε σχέση με αυτών των ξένων θιάσων αλλά και του Βασιλικού Θεάτρου.<sup>312</sup> Ο Χρηστομάνος σε μια προσπάθεια να προσελκύσει το αθηναϊκό κοινό στο Δημοτικό Θέατρο «όρισε συνδρομάς ισχύουσας δια τρεις

---

<sup>309</sup> Η μόνη διάλεξη που γνωρίζουμε ότι έγινε ήταν αυτή του Πάνου Καλογερίκου με θέμα εάν θα πρέπει να αισθάνεται ο ηθοποιός. Η διάλεξη θα δινόταν κεκλεισμένων των θυρών καθώς γινόταν μόνο για την επιμόρφωση των μυστών, «Θέατρα», *Εμπρός*, 3 Απρ. 1902, «Αθήνα», *Νέον Αστρ*, 3 Απρ. 1902, «Διαλέξεις της Νέας Σκηνης», *Εστία*, 3 Απρ. 1902.

<sup>310</sup> Από τις πιο γνωστές δωρεές ήταν αυτή της συζύγου του Αυστριακού προξένου, που ενθουσιασμένη από τις παραστάσεις που έδωσε η Νέα Σκηνη στην Καβάλα, φιλοδωρήσε τον θιάσο με το ποσό των είκοσι πέντε χιλιάδων δραχμών (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 240, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 12, 14 Μαΐου 1903). Ο Ξενοπούλος συγκινημένος από τις οικονομικές θυσίες που αναγκάστηκε να κάνει ο Χρηστομάνος έγραψε: «Ο νεοσύστατος θιάσος θα διελύετο ελλείψει πόρων, αν ο ίδιος ο Χρηστομάνος δεν εθυσίαζε υπέρ της ιδέας του χρήματα ι δ ι κ ά τ ο υ, και ωρισμένως όλα όσα εκέρδισεν από την γαλλικήν μετάφρασιν της *Ελισάβετ*. Αν δεν απατώμαι, επωλήθη κ' εν αυτοκίνητον ... Αλλά πού ναρκέσουν αυτά, και τι να κάμουν αι δωρεαί μερικών ευγενών φίλων του θεάτρου, όταν δεν έδιδεν πεντάραν το παντοδύναμον κοινόν» (Γρηγορ. Ξενοπούλος, «Η ζωή και η Τέχνη. Το παράδειγμα», *Νέον Αστρ*, 6 Αυγ. 1905).

<sup>311</sup> Ό.π., *Εστία*, 28 Σεπ. 1901.

<sup>312</sup> Οι τιμές των εισιτηρίων για την πρώτη παράσταση της *Άλκηστης*, τον Νοέμβριο του 1901, στο θέατρο Βαριετέ ήταν: Πλατεία: 2 δρχ. Θεωρεία Α' σειράς 10 δρχ. Είσοδος θεωρείων Α' και Β' σειράς 1 δραχμή («Εδώ κι εκεί», *Σκριπ*, 19 Νοε. 1901, Θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης της *Άλκηστης* (25 Νοε. 1901), και θεατρικά προγράμματα των παραστάσεων της *Αγριόπαπιας* 5, 6, 8, Δεκ. 1901, Αρχείο Θ. Μ). Ίδιες τιμές ίσχυσαν και για τις παραστάσεις που δόθηκαν στο Δημοτικό Θέατρο: Έδραι πλατείας και εξέδρας: 2 δραχμές. Θεωρεία Α' σειράς: 10 δραχμές, Θεωρεία Β' σειράς 4 δραχμές, Είσοδος θεωρείων Α', Β', Γ', σειράς 1 δραχμή (βλ. ενδεικτικά θεατρικά προγράμματα της παράστασης της *Λοκαντιέρας*, 27 Δεκ. 1901, της *Κόρης του Ιεφθάε*, 19 Μαρ. 1902, των *Ερωτευμένων*, 26 Μαρ. 1902, Θ.Μ.) Το *Σκριπ* διαφήμιζε τις φθηνές τιμές του θιάσου στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών επισημαίνοντας ότι «φθηνότερον χειμερινόν θέατρον δεν είχομεν άλλοτε εις τας Αθήνας» («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 16 Δεκ. 1901). Οι τιμές αυξήθηκαν κατά μια δραχμή στην παράσταση που δόθηκε προς τιμήν των Γάλλων περιηγητών και κατά δύο στην ευεργετική παράσταση υπέρ των θυμάτων της Μαρτινίκα (βλ. αντίστοιχα, θεατρικά προγράμματα των παραστάσεων, 21 Μαρ. 1902 και 21 Μαΐου 1902, Θ.Μ.). Οι τιμές των εισιτηρίων για την πρεμιέρα του Βασιλικού Θεάτρου (24 Νοεμβρίου 1901) ήταν: Πλατεία: 5 δραχμές, Α' εξώστης 5 δραχμές, Β' εξώστης 4 δραχμές (Προγράμματα Βασιλικού Θεάτρου, Θ.Μ.) Την ίδια εποχή τα εισιτήρια για τις παραστάσεις της Γαβριέλλας Ρεζάν στο Βασιλικό Θέατρο κυμαινόντουσαν από 7 έως 25 δραχμές («Θεατρικά», *Καιροί*, 26 Νοε. 1901).

παραστάσεις». <sup>313</sup> Όταν ο θίασος μετακινήθηκε στο θερινό θέατρό του οι τιμές των εισιτηρίων δε μεταβλήθηκαν ιδιαίτερα. Μεταξύ 1902-1905, οι τιμές κυμαίνονταν μεταξύ 2 και 3 δραχμών· στην τιμή συμπεριλαμβανόταν ο φόρος θεάματος και η τιμή του μαξιλαριού. <sup>314</sup> Το κόστος μιας παράστασης ήταν αυτό που καθόριζε την τιμή του εισιτηρίου. Η ακριβή παραγωγή, λόγου χάρη, της *Φαίας και Νυμφαίας* ανέβασε τις τιμές των εισιτηρίων στις 4,5 δραχμές για την ημέρα της πρώτης παράστασης και στις 3,30 για τις υπόλοιπες –τις τακτικές, όπως λέγονταν– παραστάσεις. <sup>315</sup>

<sup>313</sup> «Μικρά νέα», *Σκριπ*, 9 Ιαν. 1902. Βλ. επίσης Θεατρικά προγράμματα των παραστάσεων του *Κράτους του ζόφου* (16, 19-20 Ιαν. 1902), της *Λοκαντιέρας* (17 Ιαν. 1902), Θ.Μ.

<sup>314</sup> Ελάχιστες πληροφορίες διαθέτουμε για τα οικονομικά του θιάσου κατά τη διάρκεια των περιοδίων. Τα μόνα στοιχεία είναι κάποιες ενδεικτικές τιμές εισιτηρίων σε πόλεις που επισκέφθηκε και ότι εξέδιδε καρτέρες δέκα συνδρομών, όπως συνήθιζαν να κάνουν και οι υπόλοιποι αθηναϊκοί θίασοι στις περιοδείες τους («Θεατρικά», *Ταχυδρόμος Ομοιοίας*, Αλεξάνδρεια, 15/28 Μαρ. 1903, «Χρονικά», *Ταχυδρόμος Ομοιοίας*, Αλεξάνδρεια, 13/26 Απρ. 1904, Κωνσταντινούπολις, Κων/πολης, 8 Μαρ. 1903, «Θεατρικά. Θέατρο Ιπποδρόμιον», *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 9 Μαρ. 1905, κ.ά.). Από τη στιγμή που δε γνωρίζουμε τις ακριβείς τιμές των εισιτηρίων δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, ούτε για την προσέλευση του κοινού και κατά συνέπεια να μη γνωρίζουμε τα έσοδα του θιάσου. Μόνο για τις εισπράξεις της πρώτης περιοδείας έχουμε μια κάπως πιο σαφή εικόνα. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του αθηναϊκού Τύπου, η περιοδεία δεν άρχισε με τους καλύτερους καιρούς. Στις πρώτες πόλεις που επισκέφθηκε ο θίασος, τη Σμύρνη και τη Θεσσαλονίκη, οι παραστάσεις φαίνεται ότι δε γνώρισαν μεγάλη προσέλευση κοινού: «Αι πρώται παραστάσεις [εν. στη Σμύρνη] δεν επήγαν καθόλου καλά χάρις εις την μεγαλοφυΐα απόφασιν του κ. Χρηστομάνου να ορίση τιμάς ίσας με τας της τουρνέ της Σάρας Μπερνάρ και του Μουνέ Σουλί. Και η μεν πρώτη παράστασις του παρελθόντος Σαββάτου έδωσεν εισπραξίν 18 λιρών, η απογευματινή της Κυριακής 27 λιρών και η εσπερινή 12 μόνο λιρών. Ποσά δηλαδή ελάχιστα, μόλις δυνάμενα να καλύψουν τα πρώτα έξοδα» («Ο Κόσμος. Νέα δια την Νέαν», *Εστία*, 8 Νοε. 1902, Το λαγωνικό «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 12 Νοε. 1902). Παρόμοια ήταν η κατάσταση και στον επόμενο σταθμό, στη Θεσσαλονίκη, όπου οι παραστάσεις «διεξήχθησαν εν στενοτάτω οικογενειακώ κύκλω και εν μέσω ολιγίστων φανατισθέντων οπαδών της» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 23 σ. 231). «Ηρσαν πολύ εις την Θεσσαλονίκην και οι μύσται και τα σαλόνια και τα έργα και ο κ. Χρηστομάνος της Ν. Σκηνης, αν και αι εισπράξεις δεν ήσαν πάντοτε τόσον μεγάλαι» («Η δόξα της Νέας Σκηνης», *Εστία*, 3 Δεκ. 1902). Ανάλογα φαινόμενα παρατηρήθηκαν και στην Κωνσταντινούπολη («Θεατρικά. Νέα Σκηνή», *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 18, 21 Δεκ. 1902 [υπογρα. Λαερτιάδης], «Θεατρικά», *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 28 Ιαν. 1903, κ.ά.). Στην οικονομική ανάκαμψη του θιάσου σημαντικό ρόλο πρέπει να έπαιξε η οικονομική βοήθεια του πρόκριτου Ευγενίδη, πεθερού του αδερφού του Χρηστομάνου, Μαξιμιλιανού (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 230). Ο *Νουμάς*, σχολιάζοντας την άσχημη οικονομική κατάσταση του θιάσου, δημοσίευσε σκίτσο με τον Χρηστομάνο ανεβασμένο σε ένα γαϊδούρι και τον θίασο να ακολουθεί, κρατώντας διάφορα σκηνικά αντικείμενα, όπως το ρόπαλο του Ηρακλή από την παράσταση της *Άλκηστης* («Η Νέα Σκηνή στην Καβάλα», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 3 (9 Ιαν. 1903), σ. 4 [βλ. εικόνα 4]). Τα οικονομικά του θιάσου καλυτέρευσαν στην Αλεξάνδρεια, όπου σύμφωνα με τις ανταποκρίσεις των αθηναϊκών εφημερίδων, το θέατρο ήταν καθημερινά γεμάτο: «Η πρώτη της *Νύφης μου* έδωσε 150 λίρας, η α' του *Αριστερού Χεριού* 113 λίρας» («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 29 Μαρ. 1903). «Θαυμάσια εργάζεται ο θίασος της Νέας Σκηνης στην Αλεξάνδρεια. Οι εισπράξεις πότε δεν έπεσαν κάτω από 110 λίρες» (Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 30 Μαρ. 1903). Φυσικά, για ένα τέτοιο ζήτημα δεν μπορούμε να βασιστούμε μόνο στα λιγόλογα και κάποιες φορές περιπαιχτικά σχόλια των εφημερίδων.

<sup>315</sup> Βλ. Θεατρικά προγράμματα από την παράσταση της *Φαίας και Νυμφαίας* (28, 29 Σεπ. 1902), Θ.Μ. Η αύξηση της τιμής του εισιτηρίου δεν πέρασε ασχολίαστη ειδικά μετά την αποτυχία της παράστασης (ό.π., *Το Άστυ*, 1 Οκτ. 1902. Βλ. επίσης «Κίνησις και ζωή. Τα μικρά της ημέρας», *Ακρόπολις*, 3 Σεπ. 1902 [υπογρ. Η Σκνίπα]). Για τις τιμές του θεάτρου Νεαπόλεως την ίδια εποχή (βλ. Ιωάννα Παπαγεωργίου, «Η καθιέρωση της βουλευαρδιέρικης κωμωδίας στην Αθηναϊκή σκηνή και ο ρόλος του θεάτρου Νεαπόλεως, 1889-1902», στο Κωνσταντίνος Γεωργακάκης (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής*



Δεν υπάρχει καμία έγκυρη μαρτυρία για το αν ή για το πόσο συχνά γέμιζαν τα εξακόσια καθίσματα του θεάτρου. Οι διαφημιστικές αγγελίες, που δημοσιεύονταν στις εφημερίδες, έκαναν λόγο για κοσμοπλημμύρα «εκλεκτού κόσμου» που γέμιζε κάθε βράδυ το θέατρο. Μια προσεκτικότερη όμως επεξεργασία του υλικού αποδεικνύει ότι η κατάσταση δεν ήταν τόσο ειδυλλιακή όσο περιγραφόταν. Πράγματι, το καλοκαίρι του 1902 ήταν μια περίοδος κερδοφόρα. Ο ενθουσιασμός για τον νέο θίασο, το ανακαινισμένο θέατρο της πλατείας Ομονοίας, όπως και κάποιες επιτυχείς επιλογές έργων είχαν θετική επίδραση στα οικονομικά του θιάσου.<sup>316</sup> Δε συνέβη όμως το ίδιο και τα επόμενα καλοκαίρια. Η αλλαγή του ρεπερτορίου προς έργα ελαφρότερα που θα απευθύνονταν σε μια μεγαλύτερη μερίδα θεατρικού κοινού δείχνει ότι τα πράγματα δεν πήγαιναν όπως προσδοκούσε ο Χρηστομάνος. Το 1903, οι γαλλικές κωμωδίες κυριάρχησαν στο δραματολόγιο βοηθώντας τον θίασο να ανασάνει κάπως οικονομικά, ωστόσο, στο σύνολο οι εισπράξεις δεν πρέπει να ήταν ιδιαίτερα ικανοποιητικές.<sup>317</sup> Το καλοκαίρι του 1904, τα πράγματα χειροτέρεψαν. Ενδεικτικό της άσχημης οικονομικής κατάστασης του θιάσου είναι το γεγονός ότι επανήλθε το σύστημα των συνδρομών για δέκα και είκοσι παραστάσεις «με σημαντικήν έκπτωσιν και με δικαίωμα της χρησιμοποίησεως των συνδρομών μέχρι εξαντλήσεως αυτών».<sup>318</sup> Την τελευταία δε θερινή περίοδο καταργήθηκε η διάκριση των τιμών μεταξύ πρώτων και τακτικών παραστάσεων, κάτι που ίσχυσε κατά κόρον τα προηγούμενα χρόνια και αναγγέλθηκε ότι κάθε Σάββατο θα ίσχυαν τιμές λαϊκές.<sup>319</sup>

---

*δραματοουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergon, Αθήνα 2004, σ. 254-255).

<sup>316</sup> «Λόγω έλλειψης κόσμου τα θερινά θέατρα αρχίζουν να κλείνουν. Μόνη εξαίρεση απομένει το θέατρον της 'Νέας Σκηνης' το οπωσδήποτε περισσότερο συγκεντρώσαν έως τώρα τας συμπαθείας του κοινού», «Από χτες έως σήμερα», *Νέον Άστυ*, 21 Αυγ. 1902.

<sup>317</sup> Ο Κίμων Μιχαηλίδης απογοητευμένος από την ποιότητα των έργων του θιάσου σχολίαζε: «η παράστασις ή μάλλον αι παραστάσεις της *Τελευταίας απ' όλαις* μισοέλυσαν προσωρινώς το οικονομικά ζήτημα της Νέας Σκηνης. Αι εισπράξεις από 300-400 δραχμάς έφθασαν τας 1,000» (Κίμων Μιχαηλίδης, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. *Η τελευταία απ' όλαις*», *Παναθήναια*, Γ΄, τχ. 69-70 (15-31 Αυγ. 1903), σ. 695). Γενικά το καλοκαίρι του 1903 δεν ήταν χρονιά εισπρακτικά αποδοτική για τα περισσότερα αθηναϊκά θέατρα: «Φέτος οι εισπράξεις των θεάτρων είναι κατά 40-50% λιγότερες από πέρυσι. Καλύτερα από όλα δουλεύει του Φαλήρου με ημερήσια εισπραξη 1000 δρ. και τα Σαββατοκύριακα 3-4 χιλ. Το θέατρον Τσόχα δεν εργάστηκε καλά. Οι εισπράξεις μόλις έφθασαν τις 500 δραχμές [...] Το θέατρον της Ομονοίας τέλος έχει εισπράξεις ισχνότητος αρ νουβώ. Πολλάκις δε μόλις επαρκεί εις τα έξοδα του» («Αι εργασίαι των θερινών θεάτρων. Γενικόν κατακύλισμα. Τι εισπράττει το καθένα», *Εστία*, 13 Αυγ. 1903).

<sup>318</sup> «Θεατρικά», *Εμπρός*, 2 Ιουν. 1904, «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 2 Ιουν. 1904, «Θέατρα», *Εστία*, 2 Ιουν. 1904, «Θέατρα και συναυλία», *Νέον Άστυ*, 12 Ιουν. 1904, κ.ά.

<sup>319</sup> Δε διευκρινίζεται ποια θα ήταν η διαφορά μεταξύ των λαϊκών τιμών από τις τιμές των εισιτηρίων των υπόλοιπων ημερών. Βλ. θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Ο αντίπαλος* (5 Ιουν. 1905), Θ.Μ.

Η προσαρμογή των τιμών των εισιτηρίων στα νέα δεδομένα δεν ήταν η μόνη ενέργεια του Χρηστομάνου προκειμένου να προσελκύσει κόσμο και να αυξήσει τα έσοδα. Τα κομψά και καλαίσθητα προγράμματα που κοσμούσαν τους δρόμους της Αθήνας, καλώντας τους Αθηναίους στις παραστάσεις του θιάσου,<sup>320</sup> η δημιουργία ζαχαροπλαστείου μέσα στο θέατρο, η ζωντανή ορχήστρα που ψυχαγωγούσε το κοινό στα διαλείμματα των έργων, η υπενουκίαση του θεάτρου του σ' άλλον θίασο και η εγκατάσταση κινηματογραφικής οθόνης το καλοκαίρι του 1905 ήταν κάποια από τα επιχειρηματικά τεχνάσματα που εφαρμόστηκαν, προκειμένου ο θίασος να σωθεί από την πτώχευση.<sup>321</sup> Οι ενέργειες αυτές δικαιολογούσαν πλήρως τον χαρακτηρισμό

---

«Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 11 Ιουν. 1905, «Θέατρα», *Εμπρός*, 11 Ιουν. 1905, «Θέατρα», *Το Άστρ*, 11 Ιουν. 1905, κ.ά.

<sup>320</sup> Με τον όρο πρόγραμμα εννοούσαν τις αφίσες του θιάσου που τοιχοκολούνταν σε διάφορα σημεία της πόλης αλλά και τα φυλλάδια που μοιράζονταν στο θέατρο και περιείχαν τη διανομή του έργου. Ο Στέφανος Ξερόπουλος είχε σχεδιάσει την πρώτη αφίσα της Νέας Σκηνης, με έντονες επιρροές από το κίνημα της αρ νουβώ, όπως επίσης και αρκετές από τις πρώτες αφίσες του θιάσου («Καλλιτεχνική κίνησις», *Πινακοθήκη*, Α', τχ. 10 (Δεκ. 1901), σ. 237 [βλ. εικόνα 1], Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 6 Σεπ. 1901, 24 Ιαν. 1902). Οι αφίσες της Νέας Σκηνης είχαν κάνει τόση καλή εντύπωση στους δημοσιογράφους που προέτρεπαν και το Βασιλικό Θέατρο να ακολουθήσει το παράδειγμά της: «Νέα καλλιτεχνικά προγράμματα της 'Νέας Σκηνης' ετοιμοκόλλησε χθες δια την προσεχή παράστασιν της του *Κράτους του Ζόφου* του Τολστόη. [...] Ο κ. Χρηστομάνος ήνοιξε μίαν βιομηχανίαν νέαν δια τα προγράμματα των θεάτρων την καλλιτεχνική βιομηχανίαν. Την ιδέαν αυτήν ηδύνατο να την εφαρμόση και το 'Βασιλικόν Θέατρον'» («Εδώ κι εκεί», *Σκριπ*, 14 Ιαν. 1902. Βλ. επίσης, ««Ο κόσμος», *Εστία*, 12 Δεκ. 1901, Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Εντυπώσεις του Δρόμου», *Νέον Άστρ*, 19 Ιαν. 1902, «Θέατρα», *Αθήναι*, 25 Μαΐου 1903, κ.ά.). Η επιτυχία ήταν τέτοια που τον Απρίλιο του 1902, η Νέα Σκηνή προκήρυξε διαγωνισμό «με εκατοντάδραχμον βραβείον προς σχεδιαγράψιν του προγράμματός της δια την θερινήν περίοδον. Το σχέδιον πρέπει να είνε art nouveau (αρ νουβώ)» («Διαγωνισμός Ν. Σκηνης», *Εστία*, 9 Απρ. 1902, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 9 Απρ. 1902, κ.ά.). Με τον καιρό οι αφίσες του θιάσου γίνονταν ολοένα και πιο περίτεχνες και καλλιτεχνικές, ώστε σχεδόν να παραμεληθεί η χρηστική τους αποστολή: «αυτά τα προγράμματα της Νέας Σκηνης τα οποία κολλούν εις τους τοίχους είναι ακατανόητα. Προπαντός δε δυσανάγνωστα. Για να διαβάση κανείς πρέπει να ξέρη τουλάχιστον πέντε νεκράς γλώσσας» («Αθηναί-Πειραιεύς. Θέατρα», *Ακρόπολις*, 1 Αυγ. 1902, «Τα προγράμματα της Νέας Σκηνης», *Εστία*, 4 Αυγ. 1902). Ιδιαίτερα καλαίσθητα ήταν και τα δίφυλλα προγράμματα του θιάσου, που περιείχαν τη διανομή των προσώπων του έργου, τις τιμές των εισιτηρίων όπως και τις αναγγελίες των επόμενων παραστάσεων. Κατά τα δύο πρώτα έτη τα προγράμματα ήταν πολύχρωμα και στην πρώτη σελίδα υπήρχε σκίτσο ή φωτογραφία του πρωταγωνιστή της παράστασης. Από το 1903, οι φωτογραφίες των ηθοποιών στα προγράμματα καταργήθηκαν και κατά τα δύο τελευταία χρόνια τα προγράμματα ήταν μονόφυλλα, μαυρόασπρα και περιείχαν μόνο τη διανομή της παράστασης και τις τιμές των εισιτηρίων. Προφανώς, η οικονομική κατάσταση του θιάσου δεν άφηνε περιθώρια για καλαισθητικές πολυτέλειες.

<sup>321</sup> «Έλειπεν εν καλόν ζαχαροπλαστείον. Το απέκτησε και αυτό. Τώρα δε εις την Νέαν Σκηνήν κατηργήθησαν τα απαίσια λουκούμια και τα απαισιώτατα κρύα νερά του καφενέ. Είνε ζαχαροπλαστείον σωστόν, με πάστας και παγωτά, τα οποία χαίρεται κανείς να φάγη. Δι' όλα αυτά δικαίως η Νέα Σκηνή συνεκέντρωσε κατά τας δύο της μέχρι τούδε παραστάσεις της την επίλεκτον των Αθηνών κοινωσίαν» («Θέατρα», *Αθήναι*, 2 Ιουν. 1903). Η ορχήστρα συνόδευε τις παραστάσεις του θιάσου μέχρι και το 1904, οπότε και καταργήθηκε. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, ο λόγος της κατάργησής της ήταν ότι η μουσική της ορχήστρας του θεάτρου μεپردευόταν με τη μουσική της ορχήστρας από το γειτονικό καφενείο («Θεατρικά», *Εμπρός*, 8 Ιουν. 1904, «Θέατρα και συναυλίας», *Το Άστρ*, 8 Ιουν. 1904, κ.ά). Ίσως όμως ο Χρηστομάνος να μην άντεχε το έξοδο της συντήρησής της. Ορχήστρα χρησιμοποιήθηκε μόνο για τις ανάγκες της παράστασης των *Εκκλησιαζουσών* («Θεάματα», *Ακρόπολις*, 11 Αυγ. 1904, «Θέατρα», *Αθήναι*, 11 Αυγ. 1904, κ.ά). Για την υπενουκίαση του θεάτρου στο θίασο του Ελληνικού Μελοδράματος και την εγκατάσταση κινηματογράφου το καλοκαίρι του 1905, (βλ. σημ. 119-120). Η δημιουργία καλαίσθητων αφισών από σημαντικούς ζωγράφους της εποχής,

δημοσιογράφου ότι ο «θεατρώνης της πλατείας Ομονοίας» γνώριζε τρόπους για να «ρεκλαμάρει» τη δουλειά του.<sup>322</sup> Το πόσο καλός επιχειρηματίας ήταν φαίνεται και από την ταχύτητα που κατέβαζε έργα που δεν είχαν επιτυχία αντικαθιστώντας τα άμεσα με άλλα που είχαν γνωρίσει την αποδοχή του κοινού.<sup>323</sup>

Τις επιχειρηματικές του ικανότητες τις επεδείκνυε και κατά τη διάρκεια των περιοδειών. Πριν καν ξεκινήσει ο θίασος για την πρώτη περιοδεία ο Χρηστομάνος «έκαμε εις μίαν Σμυρναϊκήν εφημερίδα μίαν δίκαιαν ρεκλάμαν δια την δεσποινίδα Ξανθάκη εξαίρων τα μεγάλα προσόντα της νεαράς καλλιτέχνης». <sup>324</sup> Όταν η τελευταία δεν ακολούθησε τελικά τον θίασο, ο «Χρηστομάνος δεν απεθαρρύνθη και έγραψε δευτέραν δια της οποίας ανέτρεψε τα πρώτα και ανεκήρυξε πρωταγωνίστριαν την δεσποινίδα Αδριανού». <sup>325</sup> Επίσης, στις περιοδείες ο Χρηστομάνος προκειμένου να προσελκύσει περισσότερο κόσμο, ανέβαζε έργα που για πρώτη φορά παρουσίαζε ο θίασος. Η *Έντα Γκάμπλερ*, λόγου χάρη ανέβηκε πρώτα στην Αλεξάνδρεια, την άνοιξη του 1903, και κατόπιν παρουσιάστηκε στο κοινό της αθηναϊκής πρωτεύουσας. <sup>326</sup>

Το όραμα της δημιουργίας ενός ποιητικού ιδεαλιστικού θεάτρου, στο οποίο θα εισέρχονταν λίγοι εκλεκτοί καταβάλλοντας πρόθυμα τον οβολό τους, για να

---

όπως ο Τουλούζ Λωτρέκ, η διαφήμιση των παραστάσεων μέσω του Τύπου, τα ειδικά προνόμια των συνδρομητών, ήταν κάποιες από τις τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Αντουάν προκειμένου να προμοτάρει το Τεάτρ Λιμπρ: «χρησιμοποίησε τα πλεονεκτήματα της διαφήμισης και στρατηγικές της αγοράς από τον ανερχόμενο κόσμο του εμπορίου. [...] ο κόσμος της εμπορικής κουλτούρας και του μοντερνισμού ήταν άμεσα συνυφασμένα την περίοδο του *fin-de-siècle*» (Charnow, *Theatre, Politics, and the Markets on Fin-de-siècle*, ό.π., σ. 16, 36-44). Επίσης για την ενίσχυση των οικονομικών του θιάσου οργάνωνε έκτακτες παραστάσεις σε κεντρικά θέατρα του Παρισιού, με στόχο την προσέλκυση ενός μεγαλύτερου αριθμού κοινού, όπως και πολύμηνες περιοδείες σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης (Ολλανδία, Ιταλία, Γερμανία, Βέλγιο, κ.ά.) (Edward Braun, *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Holmes & Meier Publishers, Νέα Υόρκη 1982, σ. 34).

<sup>322</sup> «Φαινόμενα και πράγματα», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 44 (5 Ιουν. 1903), σ. 3.

<sup>323</sup> «Και εις τας αποτυχίας της νεωτερίζει η Νέα Σκηνή. Ενώ άλλοι θιασάρχαι και διευθυνταί θεάτρων έχουν την παράλογον επιμονήν να εξακολουθούν να παίζουν αποτυχόντα έργα, τα οποία δεν ανέχεται το κοινόν, ο κ. Χρηστομάνος εκαινοτόμησε και κατά τούτο. Ενώ δηλαδή και δια προγραμμάτων είχε προαναγγείλει την δευτέραν παράστασιν του *Λωποδύτου* μετά την αποτυχίαν της αγγλικής φάρσας, έσπευσεν αμέσως να την αντικαταστήση δι' άλλου έργου, το οποίον ήρρεσεν εις όλους», «Νεωτερισμός», *Εστία*, 8 Αυγ. 1902.

<sup>324</sup> «Αι μύστρια», *Ακρόπολις*, 7 Νοε. 1902. Βλ. επίσης, «Από τις μόδες και τον κόσμο», *Ακρόπολις*, 3 Νοε. 1902. Η Ειμαρμένη Ξανθάκη επανεντάχθηκε στον θίασο τον Μάρτιο του 1903. Συμμετείχε μόνο στις παραστάσεις της Αιγύπτου, την άνοιξη του 1903 («Διάστιχα», *Νέον Άστυ*, 15 Μαρ. 1903, «Θέατρα. Η Νέα Σκηνή», *Εστία*, 15 Μαρ. 1903).

<sup>325</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 7 Νοε. 1902.

<sup>326</sup> «Διάφορα», *Ταχυδρόμος Ομόνοια*, Αλεξάνδρεια, 5/18 Απρ. 1903. Επίσης, η μονόπρακτη κωμωδία του Τριστάν Μπερνάρ *Πώς μιλούμε τ' αγγλικά*, χειροκροτήθηκε πρώτα από το κοινό της Κων/πολης και μετά της Αθήνας («Θεατρικά», *Κωνσταντινούπολις* (Κων/πολης), 11 Ιαν.1903, «Θεατρικά», *Ταχυδρόμος* (Κων/πολης), 11, 14 Ιαν. 1903). Κάποια άλλα έργα ανέβαιναν μόνο στις περιοδείες όπως η κωμωδία των Pierre Berton και C. Simmon, *Ζαζά*, το *Δικαίωμα ο έρωσ*; του Μαξ Νορδάου, που ανέβηκαν την άνοιξη του 1905 στην Κωνσταντινούπολη, κ.ά. Βλ. Ημερολόγιο παραστάσεων, Παράρτημα Α'.

παρακολουθήσουν έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας άρχισε να ξεθωριάζει, καθώς γινόταν φανερό ότι τα έξοδα και οι καθημερινές ανάγκες ενός οργανωμένου επαγγελματικού θιάσου ήταν πολύ περισσότερα από αυτά που ένας πρωτοποριακός θίασος μπορούσε να καλύψει.

## ii. ΕΞΟΔΑ ΚΑΙ ΑΝΕΞΟΦΛΗΤΟΙ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟΙ

Ένα από τα βασικότερα έξοδα που είχε καταρχάς να αντιμετωπίσει ο Χρηστομάνος ήταν ο μισθός των υπαλλήλων που εργάζονταν για λογαριασμό της Νέας Σκηνής. Το καλοκαίρι του 1901, έχοντας ακόμα την οικονομική στήριξη των Εταίρων-Μετόχων, κλείστηκαν οι πρώτες συμφωνίες με τους ηθοποιούς που θα αποτελούσαν τον θίασο. Σύμφωνα με όσα γράφτηκαν τις μέρες που ακολούθησαν τις υπογραφές των συμβολαίων, οι ηθοποιοί διαιρέθηκαν σε μόνιμους, με μισθό 125 δραχμές, και έκτακτους, με μισθό 80 δραχμές.<sup>327</sup> Σε μια προσπάθεια να κεντρίσει τη φιλοτιμία και την εργατικότητα τους ο Χρηστομάνος υποσχόταν μερίδιο επί των καθαρών εισπράξεων διευκρινίζοντας όμως ότι «το μερίδιον δε εκάστου των ηθοποιών επί των 20% των εισπράξεων θα είνε ανάλογον με την αξίαν του».<sup>328</sup> Υπήρχε δε όρος σύμφωνα με τον οποίο αν οι καλλιτεχνικές επιδόσεις κάποιου ηθοποιού δεν ήταν οι αναμενόμενες τότε «ούτος μετατίθεται εις το σώμα της εφεδρείας».<sup>329</sup> Τέλος, ζητούσε από τους ηθοποιούς από την πρώτη Σεπτεμβρίου του 1901 «και από της ημέρας εκείνης [...] να εγκαταλείψουν πάσαν άλλην εργασίαν».<sup>330</sup> Ακόμα προβλεπόταν ότι σε περίπτωση που κάποιος ηθοποιός αποχωρούσε από τον θίασο

<sup>327</sup> Ο.π., *Εστία*, 24 Ιουλ. 1901. Το περιοδικό *Νυκτερίς* σε άρθρο του για τον καταρτισμό του θιάσου της Νέας Σκηνής κάνει λόγο για τακτικούς και αναπληρωματικούς ηθοποιούς. Ως τακτικοί είχαν προσληφθεί η Αλεξάνδρα Βρατσάνου, η Μαρίκα και η Φωτεινή Κοτοπούλη, ο Μήτσος Μυράτ, ο Νικόλαος Παπαγεωργίου, ο Πέτρος Λέων, ο Σωτήρης Σκίπης, ο Άγγελος Χρυσομάλλης, Νικόλαος Ραυτόπουλος και ο Πάνος Καλογερίκος, ως αναπληρωματικοί ο Αριστείδης Ζήνων, ο Γεώργιος Ροδάκης και ο Τέγας Χρίστοβιτς (το δημοσίευμα αναφερόταν μόνο στους ηθοποιούς που είχαν υπογράψει μέχρι εκείνη τη στιγμή). Σύμφωνα με το περιοδικό, ο μισθός θα ήταν 125 δρχ. για όλους συν το 20% επί των καθαρών εισπράξεων του θιάσου («Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 10 (29 Ιουλ. 1901), σ. 4) [υπογρ. Η Τσιμπίδα]. Ο Μυράτ αναφέρει ότι εκείνος έπαιρνε 120 δραχμές και η Κυβέλη 80 (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 209).

<sup>328</sup> Ο.π., *Εστία*, 24 Ιουλ. 1901.

<sup>329</sup> Ο.π. Με τον όρο 'εφεδρεία', ενδεχομένως, εννοείται ότι ο ηθοποιός, για κάποιο διάστημα, δε συμμετείχε σε παραστάσεις του θιάσου. Σε εφεδρεία φαίνεται ότι μπήκε ο Μυράτ εξαιτίας της κακής του ερμηνείας στον ρόλο του Ιππότη Νερολίθου στην παράσταση της *Λοκαντιέρας* (είχε αναγκαστεί να αντικαταστήσει τον Καλογερίκο μέσα σ' ένα βράδυ, μετά την άρνηση του τελευταίου να ερμηνεύσει ένα ρόλο «που του έθιγε την ανδρική του αξιοπρέπεια»). Σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του Μυράτ, ο Χρηστομάνος, μετά την παράσταση, για αρκετό καιρό, έπαυσε να τον υπολογίζει στις διανομές των νέων έργων (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 201-202 και 213-214).

<sup>330</sup> Ο.π.

πριν συμπληρωθεί η προβλεπόμενη από το συμβόλαιο διετία, όφειλε «να πληρώσει τους μισθούς του υπολοίπου της θητείας του».<sup>331</sup> Καμιά άλλη πληροφορία δεν υπάρχει για τους μισθούς των ηθοποιών, αν δηλαδή άλλαξαν τα δεδομένα όταν αποχώρησαν οι Εταίροι, ποια ήταν η μισθολογική κατάστασή τους τα επόμενα τέσσερα χρόνια ή αν αυξάνονταν οι απολαβές τους κατά τη διάρκεια των περιοδίων.

Κατά παρόμοιο τρόπο διευθετήθηκε και ο τρόπος πληρωμής των ηθοποιών στο Βασιλικό Θέατρο. Οι μηνιαίες απολαβές των υπαλλήλων του αυλικού ιδρύματος καθορίστηκαν από το αν ο ηθοποιός ήταν «πρώτης» ή «δεύτερης» τάξης.<sup>332</sup> Η αλλαγή που συντελέστηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στο εργασιακό καθεστώς των Ελλήνων ηθοποιών ήταν πραγματικά εντυπωσιακή. Μέχρι εκείνη τη στιγμή οι θίασοι ήταν εταιρικοί, που σήμαινε ότι μοιράζανε τα κέρδη τους ανάμεσα στα μέλη, σύμφωνα με τον αριθμό των μεριδίων που προέβλεπε για το κάθε ένα τους το ιδρυτικό σύμβολο του συγκροτήματος.<sup>333</sup> Το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή ήταν οι πρώτοι θίασοι που προσέφεραν μισθό σε Έλληνες ηθοποιούς μεταφέροντας την ευθύνη του κέρδους και της ζημιάς στους ώμους του επιχειρηματία. Οι ηθοποιοί των δύο νεοσύστατων θιάσων, τουλάχιστον κατά τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας τους, θα πρέπει να θεωρηθούν από τους πλέον καλοπληρωμένους υπαλλήλους. Σε μια εποχή που ο μισθός ενός μέσου δημοσίου υπαλλήλου κυμαινόταν μεταξύ 120-180 δραχμές οι ηθοποιοί πρώτης τάξεως του Βασιλικού Θεάτρου θα έπαιρναν 200-400 δραχμές, ενώ ένας τακτικός ηθοποιός της Νέας Σκηνής, αν τα στοιχεία που δίνουν οι εφημερίδες είναι έγκυρα, 120-125 δραχμές.<sup>334</sup>

---

<sup>331</sup> Ο.π. Στις αρχές Ιουλίου κυκλοφορούσε η φήμη ότι οι ηθοποιοί θα έπαιρναν δωρεάν και ονομαστικές μετοχές επικαρπίας. Κάτι που προφανώς δεν ίσχυσε από τη στιγμή που η Εταιρεία διαλύθηκε (ό.π., *Εστία*, 26 Ιουν. 1901, «Αι αποφάσεις της Νέας Σκηνής. Ο μισθός των ηθοποιών», *Εστία*, 4 Ιουλ. 1901).

<sup>332</sup> Βάση του «Οργανισμού» που είχε συντάξει ο Άγγελος Βλάχος, οι ηθοποιοί «πρώτης τάξεως» θα έπαιρναν μισθό 250-300 δραχμές και οι «δευτέρας» 100-200 δραχμές, Γλυτζουρής, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο 'Βασιλικόν Θέατρον'», *Μνήμων* (1996), ό.π., σ. 73

<sup>333</sup> Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 20.

<sup>334</sup> Σύμφωνα με τα στοιχεία που προσκομίζει ο Πέτρος Πιζάνιας το μηνιαίο ενός Γραφέα ήταν 120 δραχμές, του Ενωματάρχη 79 και ενός μέσου τραπέζικου υπαλλήλου 200 (Πέτρος Πιζάνιας, *Μισθοί και εισοδήματα στην Ελλάδα 1842-1923. Το παράδειγμα των υπαλλήλων της Εθνικής Τραπέζης*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1985, σ. 99-101). Με βάση τα παραπάνω στοιχεία μπορούν να δικαιολογηθούν και τα ειρωνικά σχόλια του Σκριπ, για τους υψηλούς μισθούς των ηθοποιών των δύο ιδρυμάτων: «Οι μύσται της 'Νέας Σκηνής' δεν έχουν ευεργετικές. Η καλύτερη ευεργετική των είναι ο μισθός των. Επίσης και δια τους ηθοποιούς του 'Βασιλικού Θεάτρου' δεν υπάρχουν ευεργετικά. Υπάρχουν μόνον μισθοί τμηματάρχου α' τάξεως!» («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 23 Αυγ. 1902).

Οι ηθοποιοί δεν ήταν οι μόνοι υπάλληλοι της θεατρικής επιχείρησης της Νέας Σκηνης.<sup>335</sup> Κατά καιρούς σε δημοσιεύματα σχετικά με τον θίασο γίνεται αναφορά στο όνομα του υποβολέα Θεοδ. Γλαρούδη, της μοδίστρας Νότας Δοβίνα, στους κομμωτές Τζώρτζη Νικολέτσο και Κλάρας Στίνη, στις μοδίστρες που έφτιαχναν και επιδιόρθωναν τα κοστούμια του θιάσου, στους κλητήρες (εν. ταξιθέτες), κ.ά.<sup>336</sup> Πέρα όμως από τα ονόματα και την ιδιότητά τους δε γνωρίζουμε άλλες λεπτομέρειες, όπως ποιο ήταν το ημερομίσθιό τους ή για το αν εργάζονταν στον θίασο και τα πέντε χρόνια της λειτουργίας του.<sup>337</sup> Σκόρπιες πληροφορίες υπάρχουν και για τα ποσοστά των συγγραφέων και των μεταφραστών της Νέας Σκηνης, τα οποία ο Χρηστομάνος, όπως και οι άλλοι Αθηναίοι θιασάρχες, δεν ήταν πάντα διατεθειμένος να πληρώσει.<sup>338</sup>

<sup>335</sup> Ο Χρηστομάνος συνήθιζε να συγκροτεί πολυάριθμους θιάσους. Το καλοκαίρι του 1904, λόγω χάρη, απασχολούσε είκοσι έξι ηθοποιούς. Ο αριθμός των ηθοποιών μειωνόταν κατά τη διάρκεια των περιοδειών. Βλ. Καταλόγους ηθοποιών, Παράρτημα Β'.

<sup>336</sup> Για τον υποβολέα του θιάσου, ό.π. *Νυκτερίς* (4 Νοε. 1901), σ. 2· για τη μοδίστρα του θιάσου Νότα Δοβίνα (βλ. «Αθήναι-Πειραιεύς. Τα θέατρα», *Ακρόπολις*, 25 Αυγ. 1902, «Θέατρα και συναυλίες», *Το Άστυ*, 1 Σεπ. 1901, Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 246). Για τους κομμωτές (ό.π., *Νέα Τέχνη* (14 Ιουλ. 1902), σ. 5), για τις μοδίστρες (Ν. Επ. [Νικόλαος Επισκοπόπουλος], «Αι μοδίσται του Φάουστ», *Νέον Άστυ*, 13 Σεπ. 1902, Μυράτ, ό.π., σ. 218-219). Ο Δαραλέξης σε άρθρο του αναφερόταν στην καλαισθητή περιβολή των κλητήρων· εννοώντας ενδεχομένως τους ταξιθέτες ή γενικά το βοηθητικό προσωπικό του θεάτρου (Ιων [Χρήστος Δαραλέξης], «Θεατρική επιθεώρησις. Η πρώτη του νέου θεάτρου», *Εμπρός*, 31 Ιουλ. 1902).

<sup>337</sup> Στο Αρχείο Χρηστομάνου βρέθηκε χειρόγραφο, ανυπόγραφο κατάλογος με την ένδειξη «Προϋπολογισμός επί 100 παραστάσεων. Καθημερινά έξοδα. 2 Οκτωβρίου 1902: Μουσικοί: 70, Φωτισμός και εργάτης: 50, Σκηνοθέτης 20, Ταμίας 6, Διανομείς προγραμμάτων: 2, Υπηρέτες σκηνης: 3, τοιχοκολλήσεις προγραμμάτων Αθ. Π.Κ. 8, Μικρά προγράμματα εκτύπ[ωση] 8, Μεγάλα προγράμματα 27. Κουρείς 16, Ποσοστά 30, διάφορα 5, Διευθυντής: 6, Φύλαξ, 3, Μύσται 120, ενοίκιον 45, Ασφαλ. ή φόρος 52, Τόκοι 52, Επισκευή κτιρίου ακινήτου 10, Φορέματα 38. Σύνολο: 530.50 δραχμές. (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902», «Προϋπολογισμός επί 100 παραστάσεων. Παράρτημα Γ'). Το έγγραφο είναι σημαντικό γιατί δίνει μια ενδεικτική έστω εικόνα του αριθμού των ατόμων που εργάζονταν στον θίασο –εκτός των ηθοποιών– των ημερομισθίων τους αλλά και των πολλών και διόλου ευκαταφρόνητων καθημερινών εξόδων του θιάσου.

<sup>338</sup> Στα έξοδα του θιάσου, υπολογιζόταν και ο μεταφραστής: «Αυκέριος: 50 δραχμές». Δε γνωρίζουμε αν το ποσό αυτό αφορούσε τη μετάφραση της *Αρλεζιάνας* ή της *Λολόττας* που εκπόνησε ο Γεώργιος Αυκέριος για λογαριασμό του θιάσου το καλοκαίρι του 1902 ή για κάποια άλλη για την οποία δεν έχουμε στοιχεία (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε'] «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902», «Προϋπολογισμός επί 100 παραστάσεων». Παράρτημα Γ'). Καμιά άλλη πληροφορία δεν υπάρχει για τα ποσοστά των μεταφραστών ή των συγγραφέων. Το ποσοστό μάλλον θα πρέπει να ήταν υπολογίσιμο, αν και από τα στοιχεία που διαθέτουμε μάλλον σπάνια δινόταν στους δικαιούχους. Το καλοκαίρι του 1903, με αφορμή τη διένεξη για την αμφιλεγόμενη μετάφραση της *Άλκηστης*, ο Νικόλαος Ποριώτης σε δημόσια επιστολή του ανέφερε ότι ο Χρηστομάνος αρνήθηκε να του πληρώσει τα οφειλόμενα ποσοστά για τις μεταφράσεις των έργων: *Ερωτικό Πείσμα* (το έργο δεν παραστάθηκε ποτέ από τον θίασο, αν και αναγγέλθηκε), *Λοκαντιέρα* και *Αριστερό χέρι*, με τη δικαιολογία ότι έκανε σημαντικές διορθώσεις στα κείμενα του Ποριώτη και για αυτόν τον λόγο δεν τον πλήρωνε. Ο μεταφραστής μαζί με την επιστολή επισύναπτε και το χειρόγραφο της μετάφρασης της *Λοκαντιέρας*, προκειμένου να αποδείξει ότι η μετάφραση ήταν δική του και όχι προϊόν συνεργασίας του με τον Χρηστομάνο («Γράμματα προς την *Εστία*», *Εστία*, 13 Σεπ. 1903).

Στα έξοδα θα πρέπει να συνυπολογίσουμε και τις ακριβές παραγωγές που συνήθιζε να κάνει ο Χρηστομάνος. Όπως φαίνεται από τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας η παράσταση του *Κράτους του ζόφου* στοίχισε 3.000 δραχμές, ενώ λίγους μήνες αργότερα η αποτυχημένη παράσταση της *Φαίας και Νομφαίας*, σύμφωνα πάντα με τα δημοσιεύματα, στοίχισε 2.500 δραχμές.<sup>339</sup> Τα ποσά δεν πρέπει να απείχαν πολύ από την πραγματικότητα. Το προϋπολογισμένο κόστος για την αγορά σκηνογραφιών ανερχόταν στο ποσό των 2.960 δραχμών.<sup>340</sup> Δεν ήταν όμως μόνο τα ακριβά σκηνικά· ο προϋπολογισμός του θιάσου επιβαρυνόταν ακόμα περισσότερο από την εμμονή του Χρηστομάνου στην πολυτέλεια του σκηνικού περιβάλλοντος, των κοστουμιών και των ειδών φροντιστηρίου· ο βενετσιάνικος καθρέπτης που κοσμούσε το δωμάτιο της Μιραντολίνας στη *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι, τα δύο κινέζικα βάζα που αγοράστηκαν στην Κωνσταντινούπολη για την παράσταση της *Κόρης του Ιεφθάε*, τα μεταξωτά φορέματα για τις πρωταγωνίστριες του θιάσου, είναι μόνο μερικά από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα διαχείρισης των ήδη περιορισμένων οικονομικών του θιάσου.<sup>341</sup> Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Χρηστομάνος ασπαζόταν μια ορισμένη σκηνοθετική αντίληψη, σύμφωνα με την οποία, η σκηνή όφειλε να είναι πλουσίως διακοσμημένη.<sup>342</sup>

Ποιος πλήρωνε για όλα αυτά, από τη στιγμή που οι μέτοχοι αποχώρησαν αποσύροντας τα αρχικά τους κεφάλαια; Τυπικά, ο Χρηστομάνος ήταν αυτός που είχε την πλήρη ευθύνη για τις οικονομικές υποχρεώσεις του θιάσου. Στην

<sup>339</sup> «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 18 Ιαν. 1902, «Κίνησις και ζωή. Τα μικρά της ημέρας», *Ακρόπολις*, 3 Σεπ. 1902 [υπογρ. Η Σκνίπα].

<sup>340</sup> Βάσει του χειρόγραφου και αχρονολόγητου καταλόγου προϋπολογισμού: «8 κουίντες δένδρα, 8 σπετσάτα, σπίτια, δρόμοι, 2 σκηνογραφίες δάσους και δρόμου, 4 σπετσάτα, βράχοι, καλαμιές, 4 σπετσάτα συμπληρωματικά. Σύνολο 2.960 δρχ.». Στον ίδιο κατάλογο υπάρχουν παραγγελίες για 3 σαλόν φερμέν συνολικού κόστους 900 δραχμών, ενώ για έξοδα «επίπλωσις και ιματισμού» θα δινόταν το ποσό των 3.450 δραχμών. Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνής. Απρίλιος 1902», «Προϋπολογισμός επί 100 παραστάσεων, Παράρτημα Γ').

<sup>341</sup> Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, ένθερμος υποστηρικτής του θιάσου, εντυπωσιασμένος υποστήριζε ότι ο ίδιος ο Χρηστομάνος του είχε πει ότι μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1902 είχε φτιάξει 604 κοστούμια και το καθένα στοίχιζε 100 δραχμές (ό.π., *Νέον Άστυ*, 13 Σεπ. 1902).

<sup>342</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 12 Δεκ. 1901, «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Θεατρικά», *Νέον Άστυ*, 22 Δεκ. 1901. Ο Μυράτ περιγράφει το περιστατικό, πως ο Χρηστομάνος, κατά τη διάρκεια της πρώτης περιοδείας, με τις εκατό λίρες που του είχε δώσει ο Ευγενίδης για να πληρώσει τους μισθούς των ηθοποιών αγόρασε δύο κινέζικα βάζα για να στολίσει τη σκηνή (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 238). Κάτι αντίστοιχο, συνέβη και στην Αλεξάνδρεια. Οι εφημερίδες καθημερινά σχεδόν σχολίαζαν τα ποσά που σπαταλούσε ο Χρηστομάνος για την αγορά υφασμάτων και κοστουμιών: «Ο Χρηστομάνος πλουτίζει το βεστιάριο του στην Αίγυπτο. Το καλοκαίρι θα μας παρουσιάσει πολτελέστατα ενδύματα (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 4 Απρ. 1903). «Τα κέρδη της Αλεξάνδρειας μεταβλήθηκαν σε μεταξωτές και δαντέλες» (του ίδιου, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 19 Μαΐου 1903). Σύμφωνα μάλιστα με άλλες πληροφορίες: «Ο κ. Χρηστομάνος έμεινε έως το βράδυ σχεδόν από το πρωί εις το Τελωνεϊόν. Έχει φέρει διπλάς αποσκευάς αφ' όσας επήρε μαζί του φεύγων» («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 10 Μαΐου 1903).

πραγματικότητα δεν ήταν μόνος. Οι Πέτρος Θηβαίος και Ιωάννης Γαϊτάνος ήταν οι δύο μεγάλοι χορηγοί του. Σε αχρονολόγητο συμβόλαιο ανάμεσα στους Χρηστομάνο, Θηβαίου και Γαϊτάνο κανονιζόταν ο τρόπος εξόφλησης των τελευταίων για ό,τι αυτοί «κατέβαλον ή εδαπάνησαν είτε προς ανέγερσιν του θεάτρου της Ομόνοιας είτε προς προμήθεια υλικών ή άλλων σχετικών προς το θέατρον αντικειμένων, είτε εις μισθούς των μυστών της Νέας Σκηνης».<sup>343</sup> Σύμφωνα με το συμβόλαιο, μέχρι την εξόφληση των χρεών είτε από τον Χρηστομάνο είτε από κάποιον τρίτο που θα ενεργούσε για λογαριασμό του, όλα τα αντικείμενα

δια την αυτοτελίν [sic] λειτουργίαν και εκμετάλλευσιν του θεάτρου, ήτοι καθισμάτων, αυλαίας, των απαιτήτων σκηνογραφιών, είδη φωτισμού κ' επιπλώσεως των διαμερισμάτων του θεάτρου κ' παντός εν γένει όσα θεωρούνται παραρτήματα του θεάτρου, ανήκουσιν αποκλειστικώς τω Πέτρω Θηβαίω, όστις τα διαθέτει ταύτα κατά το δοκούν.<sup>344</sup>

Δε γνωρίζουμε αν τελικά ο Χρηστομάνος εξόφλησε τον Θηβαίο μέσα στο εξάμηνο, που οριζόταν από το συμβόλαιο. Πάντως, τον Απρίλιο του 1906, ο Μυράτ και ο Σαγιώρ νοίκιασαν το θέατρο της Νέας Σκηνης από τον Θηβαίο και όχι από τον Χρηστομάνο. Ο Θηβαίος, μάλιστα, σύμφωνα με το συμβόλαιο, λάμβανε και ποσοστό (22%) από τα κέρδη του θιάσου.<sup>345</sup>

<sup>343</sup> Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος, 1902». «Σχέδιον αντιγράφου Π. Θηβαίου».

<sup>344</sup> Ο.π.

<sup>345</sup> Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες υποθέσεις», υποφάκελος με την ένδειξη «Κ. Χρηστομάνος κατά Μ. Μυράτ», Παράρτημα Γ'. Για τα ποσοστά που λάμβανε ο Θηβαίος (βλ. Νικόλαος Ποριώτης, «Για το Εθνικό θέατρο», *Ο Νουμάς*, Η', τχ. 409 (19 Οκτ. 1910), σ. 162). Ο Θηβαίος υπήρξε στενός συνεργάτης του Χρηστομάνου μέχρι και τον Νοέμβριο του 1906, όταν ο Χρηστομάνος τον έπαιε από πληρεξουσίό του (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες υποθέσεις», υποφάκελος με την ένδειξη «Κ. Χρηστομάνος κατά Μ. Μυράτ», «Ανάκλησις πληρεξουσιότητας»). Τον Σεπτέμβριο του 1905, μετά τον ξαφνικό θάνατο του Ιωάννη Γαϊτάνου, ξέσπασε μεγάλο σκάνδαλο. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα των εφημερίδων, ο συμβολαιογράφος είχε καταχραστεί ένα σημαντικό χρηματικό ποσό από τους πελάτες του και διέφυγε μ' αυτό στη Βιέννη, όπου και πέθανε. Το όνομα της Νέας Σκηνης και του Χρηστομάνου ενεπλάκη από την πρώτη στιγμή στην υπόθεση, όταν οι εφημερίδες ανακάλυψαν ότι ο Γαϊτάνος είχε δώσει ένα μεγάλο ποσό για την ανέγερση του θεάτρου της Νέας Σκηνης. Η *Εστία* που καθημερινά έδινε νέες πληροφορίες, έγραφε ότι ο Γαϊτάνος «ήτο ο γενικός πληρωτής και χρηματοδότης της Ν. Σκηνης. [...] Κατατέθη επίσης ότι ο Γαϊτάνος από ενός και πλέον έτους προ του θανάτου του επεζήτη εκκαθάρισιν των λογαριασμών της 'Ν. Σκηνης' και λογοδοσίαν παρά των υπευθύνων δια την διαχείρησιν αυτής» («Αι χθεσιναι ανακρίσεις δια την υπόθεσιν Γαϊτάνου. Κατάσχεσις των βιβλίων της 'Νέας Σκηνης'», *Ακρόπολις*, 17 Οκτ. 1905, «Η υπόθεσις Γαϊτάνου. Το ζήτημα της Ν. Σκηνης», *Εστία*, 17-18 Οκτ. 1905). Στο τέλος κατασχέθηκαν τα βιβλία του θιάσου, προκειμένου να ξεκαθαριστεί η υπόθεση. Μετά την έρευνα στους λογαριασμούς βρέθηκε ότι «προ της αναχωρήσεως του Γαϊτάνου είχε γίνει εκκαθάρισις των λογαριασμών αυτού μετά της Ν. Σκηνης εκ της οποίας προέκυπτεν ότι ούτος εδικαιούτο λαμβάνειν παρά της Ν. Σκηνης δραχ. 52.800. Περί πάντων ταύτων υπήρχεν ες χείρας του Γαϊτάνου έγγραφον εκ μέρους του κ. Χρηστομάνου αποδεικνύον τας απαιτήσεις του. Αλλά και το έγγραφον τούτο δεν ανευρέθη κατά την απογραφήν» («Η υπόθεσις Γαϊτάνου», *Εστία*, 19 Οκτ. 1905). Τι από όλα αυτά είναι



Ο θίασος ξεκινούσε τη θεατρική του πορεία φορτωμένος με χρέη, τα οποία χρόνο με τον χρόνο όλο και μεγάλωναν, όχι μόνο λόγω της κακής οικονομικής διαχείρισης αλλά και εξαιτίας λανθασμένων επιχειρηματικών κινήσεων. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το καλοκαίρι του 1901, ο Χρηστομάνος νοίκιασε από τον Γεώργιο Αθηνογένη εκτός από την αίθουσα των Φιλοτέχνων στην οδό Οφθαλμιατρείου και δύο μαγαζιά στην οδό Σταδίου. Ο θίασος δεν έδωσε ποτέ παραστάσεις στο συγκεκριμένο χώρο και μάλλον δε χρησιμοποίησε τα μαγαζιά. Ο Χρηστομάνος όμως δεσμευόμενος από τα συμβόλαια, ήταν υποχρεωμένος να καταβάλλει κανονικά τα προσυμφωνηθέντα ενοίκια. Τον Νοέμβριο του 1903, λίγο πριν την αναχώρηση του θιάσου για τη δεύτερη περιοδεία, ο Χρηστομάνος δήλωνε εγγράφως ότι όφειλε στον Γεώργιο Αθηνογένη το διόλου ευκαταφρόνητο για την εποχή ποσό των 5.000 δρχ.<sup>346</sup>

Η άσχημη οικονομική κατάσταση στην οποία πολύ γρήγορα βρέθηκε η Νέα Σκηνή φαίνεται και από το γεγονός ότι ο Χρηστομάνος, λίγο πριν την αναχώρηση του θιάσου για την πρώτη περιοδεία, σύναψε συμφωνία με τον θιασάρχη, του θεάτρου της Νεαπόλεως, Σταμάτιο Ρεμούνδο. Σύμφωνα με το προσχέδιο του συμβολαίου, που συνέταξε ο Πέτρος Θηβαίος, ο Χρηστομάνος, στην ουσία συγκροτούσε θίασο με τον Ρεμούνδο. Το συμβόλαιο διαχώριζε τα καθήκοντα του

---

όντως αλήθεια, δύσκολο να βρεθεί. Πάντως, αν και η υπόθεση συνέχισε να απασχολεί για αρκετό καιρό ακόμα τις εφημερίδες, το όνομα της Νέας Σκηνης σταμάτησε να αναφέρεται στα δημοσιεύματα.

<sup>346</sup> «Απέναντι των ενοικίων άτινα ο κ. Κωνσταντίνος Α. Χρηστομάνος όφειλε προς τον κ. Γ. Αθηνογένη, δυνάμει των υπ' αριθμόν 19. 292 έως 23<sup>15</sup> Ιουλίου 1901 κ' υπ' αριθμ. 19,421 έως 4<sup>15</sup> Αυγούστου ίδιον έτους ενοικιαστηρίων συμβολαίων του Συμβολαιογράφου Αθηνών Ιωάννου Αντ. Γαϊτάνου και των μετέπειτα εις τα βιβλία των εκμισθωτών εγγράφων, ο ρηθείς κ. Κωνσταντίνος Α. Χρηστομάνος κατέβαλε σήμερα προς τον ρηθέντα κ. Γ. Αθηνογένη ετέρας δραχμάς χιλίας <αριθ. 1000> υποσχόμενος ότι θα καταβάλη αυτό το υπόλοιπον ποσόν των εν λόγω ενοικίων ανερχόμενον την σήμερα εις δραχμάς εισέτι πέντε χιλιάδας εν όλω <αριθμ. 5000> επί τελεία εξοφλήσει εκ μέρους του κ. Γ. Αθηνογένους άμα τη καταβολή αυτών. Προς βεβαίωσιν των ανωτέρων συνετάχθη το παρόν εις διπλούν και υπεγράφη παρ' αμοτέρων των μερών λαβόντος εκατέρου τούτων ανά αντίτυπον. Εν Αθήναις τη 4<sup>η</sup> Νοεμβρίου 1903. Κων. Χρηστομάνος» (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες Υποθέσεις»). Σύμφωνα με το συμβόλαιο το ενοίκιο για την Αίθουσα των Φιλοτέχνων ήταν 350 δραχμές τον πρώτο χρόνο (350 x 12 = 4.200 δραχμές) και 475 δραχμές τα υπόλοιπα τέσσερα χρόνια (475 x 48 = 22.800 δραχμές). Τα δύο μαγαζιά νοικιάστηκαν για ένα χρόνο (1 Σεπ. 1901 – 31 Αυγ. 1902) με ενοίκιο 300 δραχμές τον μήνα (300 x 12 = 3.600 δραχμές) (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες υποθέσεις» Συμβόλαιο της 23<sup>15</sup> Ιουλίου, Παράρτημα Γ'). Μέχρι τον Αύγουστο του 1905, ο Χρηστομάνος είχε καταβάλλει μόνο 500 δραχμές. Αδυνατώντας να αποπληρώσει το υπόλοιπο του χρέους έγινε νέος διακανονισμός, σύμφωνα με τον οποίο η εξόφληση του οφειλόμενου ποσού θα έπρεπε να γίνει μέχρι τον Δεκέμβριο του 1910, πληρώνοντας επιπλέον τόκο 6% (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες Υποθέσεις», συμβόλαιο 18 Αυγούστου 1905, Παράρτημα Γ'). Με βάση κάποιες χειρόγραφες αποδείξεις που βρέθηκαν στα έγγραφα του Αρχείου, το ένα από τα δύο μαγαζιά είχε υπενοικιαστεί σε κάποιον Π. Μαστοράκη που διατηρούσε κουρείο. Από ό,τι φαίνεται ούτε αυτός ήταν ιδιαίτερα τυπικός στις υποχρεώσεις του. Σύμφωνα με τα αποκόμματα των αποδείξεων όφειλε αρκετά ενοίκια στον Χρηστομάνο (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες Υποθέσεις», [Αποκόμματα αποδείξεων]. Απρίλιος – Μάιος 1902).

καθενός· ο Χρηστομάνος αναλάμβανε την καλλιτεχνική διεύθυνση του θιάσου (εκλογή ηθοποιών και δραματολόγιο) και ο Ρεμούνδος τις οικονομικές υποχρεώσεις.<sup>347</sup> Άγνωστο παραμένει ακόμα αν ο τελευταίος ακολούθησε τον θίασο ή αν ήταν μαζί του μέχρι το τέλος της περιόδου.<sup>348</sup>

Τα οικονομικά προβλήματα με τα οποία από την πρώτη στιγμή ήρθε αντιμέτωπος ο θίασος ήταν αυτά που, ως ένα σημείο, οδήγησαν από νωρίς τον Χρηστομάνο να γυρίσει την πλάτη στα έργα της πρωτοπορίας, που αρχικά είχε εξαγγείλει, και να στραφεί προς έργα περισσότερο ελαφρά, εύπεπτα και εντυπωσιακά, απαρνούμενος το κοινό των λίγων και ανοίγοντας τα χέρια στις προτιμήσεις των πολλών.

### III. Το «εκλεκτόν κοινόν» της Νέας Σκηνης

Έχει ήδη αναφερθεί αρκετές φορές ότι ο Χρηστομάνος από τους πρώτους μήνες της ίδρυσης της Νέας Σκηνης, είχε καταστήσει σαφές ότι επιδίωκε να απευθυνθεί σε ένα κοινό λίγων μυημένων, σε μια πνευματική ελίτ που ξεχώριζε από τους πολλούς, τον όγλο. Τα πράγματα δεν εξελίχθηκαν όπως αρχικά είχε οραματιστεί.

Οι περισσότερες από τις επιλογές του έδειχναν την αλλαγή προσανατολισμού τόσο ως προς τους καλλιτεχνικούς στόχους, όσο και ως προς το είδος του κοινού στο οποίο ο θίασος τελικά απευθύνθηκε. Ο τρόπος που σχεδιάστηκε και οικοδομήθηκε το θερινό θέατρο της Νέας Σκηνης (μεγάλη πλατεία, δημιουργία ζαχαροπλαστείου, εγκατάσταση ορχήστρας) έδειχνε ότι πρώτιστος στόχος δεν ήταν η προώθηση ενός πειραματικού θιάσου, οι παραγωγές του οποίου θα απευθύνονταν σε μια μικρή

---

<sup>347</sup> Αρχείο Κ. Χρηστομάνου [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες Υποθέσεις», «Σχέδιον συμπληρωμένον μετά του Σ. Ρεμούνδου υποβληθέν υπό Π. Θηβαίου», Παράρτημα Γ'. Το σύμβολο είναι ανυπόγραφο και αχρονολόγητο. Από το κείμενο του συμβολαίου αλλά και από ένα δημοσίευμα της εφημερίδας *Ακρόπολις*, μας επιτρέπεται να υποθέσουμε ότι το σύμβολο, πιθανώς, συντάχθηκε μέσα στο Σεπτέμβριο του 1902: «εγνώσθη τέλος παντων χθες που θα μεταβή η 'Νέα Σκηνη' μετά το πέρας των εδώ παραστάσεων της. Θα κάμη καλλιτεχνικήν περιοδείαν όλον τον χειμώνα. [...] Ιμπρεσσάριος της καλλιτεχνικής αυτής περιοδείας είναι ο κ. Σταμάτιος Ρεμούνδος. Ο πρώτος θεατρώνης και ιδρυτής του θεάτρου της Νεαπόλεως» («Κίνησις και ζωή. Τα μικρά της ημέρας», *Ακρόπολις*, 20 Σεπ. 1902 [υπογρ. Σκνίπα,]).

<sup>348</sup> Η μόνη πληροφορία είναι αυτή που ανέφερε ο Βρατσάνος λίγες μέρες πριν την αναχώρηση του θιάσου «Φεύγουν μεθ'αυτοί οι μύστες της 'Νέας Σκηνης' για τη Σύμυρνη. Σήμερα αναχώρησε ο directeur de l' administration. Ο administrateur Χρηστομάνος θα αναχωρήσει με τα παληκάρια του». Με τον όρο «directeur de l' administration», πιθανότατα, εννοείται ο Ρεμούνδος (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 24 Οκτ. 1902).

πνευματική ελίτ αλλά η δημιουργία ενός κοσμικού θεάτρου, το οποίο θα γινόταν συνώνυμο της κοινωνικής συναναστροφής και κατ' επέκταση θα απευθυνόταν σε μια μεγαλύτερη μερίδα θεατών.<sup>349</sup> Η καθιέρωση άλλωστε κοσμικής βραδιάς, το καλοκαίρι του 1902, «δια την αριστοκρατικήν τάξιν, η οποία θα είνε ένα είδος ‘ζουρφιξ’ με α μ π ο υ α μ έ ν τ α» σήμαινε ότι ο θεατρικός ναός της Ομόνοιας μετατράπηκε σε ό,τι ο Αντουάν και οι συν αυτώ θέλησαν να εξοβελίσουν από τα θεατρικά τους εργαστήρια.<sup>350</sup> Οι ιδρυτές των Ελεύθερων Θεάτρων προσέβλεπαν στην υποστήριξη μιας ελίτ, όχι μόνο πνευματικά αλλά και οικονομικά εύρωστης, που θα μπορούσε να αντιμετωπίσει τις ιδιαίτερα υψηλές συνδρομές, απαραίτητες όμως για τη στήριξη των πολυδάπανων παραγωγών τους. Σε καμιά περίπτωση τα θέατρα αυτά δεν έγιναν συνώνυμο της κοσμικότητας.<sup>351</sup> Αντίθετα, η εξιδανικευμένη ποιητική σκηνή του Χρηστομάνου έγινε, από το καλοκαίρι του 1902, το κοσμικότερο εντευκτήριο των Αθηνών. Εκπρόσωποι της αστικής τάξης επισκέπτονταν το θέατρο της Νέας Σκηνης επιθυμώντας να παρακολουθήσουν τις ζωές και τις περιπέτειες των Γάλλων αστών που φόραγαν την τελευταία λέξη της παριζιάνικης μόδας, κυκλοφορούσαν μέσα σε καλαίσθητα σαλόνια, χαριτολογούσαν και συζητούσαν για ανώδυνα αισθηματικά θέματα.<sup>352</sup>

<sup>349</sup> Ο Ξενοπούλος σχολιάζε ενοχλημένος από την απόφαση του Χρηστομάνου να νοικιάσει «θερινόν θέατρον προσιτόν εις τους πολλούς. [...] Χαριτωμένον θεατράκι τέλος πάντων, όπου ο καλός κόσμος ημπορεί να περνά την βραδιά του λαμπρά, προπάντων όταν δίδεται καμμία έξυπνη γαλλική comédie, όπως το *Αριστερό χέρι*», ό.π., *Παναθήναια* (31 Ιουλ.–15 Αυγ. 1902), σ. 278.

<sup>350</sup> Η ‘Νέα Σκηνή’, *Εστία*, 16 Απρ. 1902. «Η ‘Νέα Σκηνή’ θα έχη το καλοκαίρι εις το θέατρον της, το οποίον κατασκευάζει εις την πλατείαν της Ομονοίας και μιαν ωρισμένην ημέραν την εβδομάδα δια τους Κηφισιώτας και τους Φαληρείς. Τοιουτοτρόπως θα δίδουν μιαν φοράν την εβδομάδα εις το κατασκευασθησόμενον κομψόν θέατρον της Ομονοίας ραντεβού οι Κηφισιώτες και οι Φαληρείς» («Εδώ κ’ εκεί», *Σκριπ*, 17 Απρ. 1902), «Οι Κηφισιώτες έχουν καθιερώσει να παρακολουθούν τις παραστάσεις της Νέας Σκηνης το Σάββατο. Η διεύθυνση θα πρέπει να προγραμματίζει εκλεκτό πρόγραμμα το Σάββατο» («Ζουρ-φιξ», *Εστία*, 12 Αυγ. 1902).

<sup>351</sup> Για τις ακριβές συνδρομές του Τεάτρ Λιμπρ, του Τεάτρ ντε λ’ Εβρ και της Φράιε Μπύνε (βλ. αντίστοιχα Charnow, *Theatre, Politics, and the Markets on Fin-de-siècle*, ό.π., σ. 35, 124, Baxandall, «The Freie Bühne and Its Influence», ό.π., σ. 473). Ακόμα και στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, που αρχικός του στόχος ήταν η διανομή φθηνών εισιτηρίων κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου, οι τιμές ήταν υψηλότερες σε σύγκριση με τα υπόλοιπα ιδιωτικά θέατρα της Μόσχας και ακόμα υψηλότερες από τις τιμές των επαρχιακών θεάτρων (Worrall, *The Moscow Art Theatre*, ό.π., σ. 51).

<sup>352</sup> «[...] το περίκομψον της Ομονοίας θέατρον κατέστη το μοναδικόν της εφετεινής περιόδου εντευκτήριον («Αθήναι – Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 4 Αυγ. 1902). «Η πλατεία της Νέας Σκηνης μπουκέτο σωστό από εύμορφες τουαλέτες» («Το λαγωνικό, «Από τη ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 21 Αυγ. 1902). Οι δημοσιογράφοι προέτρεπαν τις νεαρές κυρίες να παρακολουθήσουν της παράσταση του *Αριστερού χεριού*, γιατί «νέοι συρμοί αναφαίνονται από σκηνης με τας νέας τουαλέτας των καλλιτέχνιδων» («Θέατρα», *Εστία*, 22 Αυγ. 1902). Ακόμα και το 1903, που τα οικονομικά του θιάσου ήταν περιορισμένα, η παράσταση του *Μαρκήσιου Βιλλεμέρ* διαφημιζόταν για τα ακριβά της κοστουμια: «Με μια επιθυμοτάτην της όλης γυναικείας χορείας του θεάτρου [...] Αι επί τη ευκαιρία ταύτη αι φιλοτεχνηθείσαι εσθήτες είνε αντάξιαι της ωραιότητος του ρομαντικωτάτου ποιήματος» («Θεατρικά», *Εμπρός*, 13 Οκτ. 1903). Ο Γιαννόπουλος περιγράφοντας τις προτιμήσεις του κοινού του θιάσου έγραφε ότι η Νέα Σκηνή βασίζεται στην αντίληψη του κοινού «του

Η μετατόπιση έγινε αμέσως αισθητή. Ο Ποιητής-Προφήτης που μέσω των θεωρητικών του κειμένων ήταν έτοιμος να επιτεθεί στην αισθητική των πολλών, μέσα σε λίγους μήνες υποχώρησε στα γούστα και τις προτιμήσεις της «αστικής καλαισθησίας», επιβεβαιώνοντας όσα οι ελληνικοί νεορομαντικοί κύκλοι είχαν από την αρχή προφητεύσει:

Ο κύριος Χρηστομάνος αγαπά τον όγλο· τον αγαπά μέχρι του σημείου να χάνη τον ατομικόν του σεβασμό ως άτομον το οποίον ωμίλησε με επίκλησιν προς την Ιδέαν επί των ιερών μαρμάρων του θεάτρου του Διονύσου, τον αγαπά ακόμη μέχρι του να παραβιάζη τον οφειλόμενον σεβασμόν και προς τας μεγάλας λάμπεις της Τέχνης.<sup>353</sup>

Ο Ποιητής της κόγχης του Διονύσου έμοιαζε να εξομοιώνεται με τους επιχειρηματίες των εμπορικών θεαμάτων. Αν πάντως θέλουμε να είμαστε δίκαιοι και αντικειμενικοί, ο επαγγελματικός θίασος που δημιούργησε ο Χρηστομάνος δεν ήταν δυνατόν να συντηρηθεί με τις λιγοστές εισπράξεις των έργων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Ο κύκλος του Παλαμά ή του νεορομαντικού *Διόνυσου* δεν ήταν σε θέση να στηρίξουν έναν θίασο που έδινε καθημερινά παραστάσεις, απασχολούσε έναν μεγάλο αριθμό υπαλλήλων και επεδίωκε να ανεβάσει πολυδάπανες παραγωγές. Παρ' όλα αυτά, δεν μπορούμε να θεωρήσουμε ως μοναδικούς υπεύθυνους για την καλλιτεχνική στροφή του θιάσου, ούτε την απουσία μιας ακμάζουσας και πολυπληθούς πνευματικής τάξης, ούτε την περιορισμένη ανταπόκριση του εκλεπτυσμένου κοινού στην ανανεωτική προσπάθεια. Παρά τα παράπονα που κατά καιρούς εξέφραζε ο Χρηστομάνος ότι οι προτιμήσεις του θεατρικού κοινού ήταν αυτές που του υπαγόρευαν τη στροφή στα

---

χειροκροτούντος το βελούδο, τα φορέματα, την ταπετσαρία» (Περικλής Γιαννόπουλος, «Το θεατρικόν ζήτημα. Η Νέα Σκηνή», *Το Άστυ*, 13 Αυγ. 1904). «Σ' ένα κοσμικό κοινό θα επιζητούσε το νέο θέατρο να στηριχθεί, αυτό μπορούσε να πηγαίνει στις παραστάσεις, να χαίρεται τις θεατρικές προτιμήσεις του Παρισιού, που θα προσφέρανε» (Γιαν. Σιδέρης, «Η 'Νέα Σκηνή', έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά, (1901-1905)», *Νέα Εστία*, τμ. 70, τχ. 826 (1 Δεκ. 1961), σ. 1628).

<sup>353</sup> Μ. «Μια παράστασις εις το Μεγάλον Θέατρον», *Διόνυσος*, III' (Σεπ. 1901), σ. 227. Στο τέλος της θερινής περιόδου του 1903, ο *Νουμάς* κάνοντας απολογισμό των θεατρικών πεπραγμένων της διετίας, αποφαινόταν : «Από τις πρώτες παραστάσεις εφάνη [...] πώς εννοεί να δουλέψει ο κ. Χρηστομάνος. Αντί τραβώντας και με θυσία του εγώ του ακόμη, γύρω στην Ιδέα που τον ενέπνεε, τον εκλεκτό κύκλο, που απ' την αρχή τον πίστεψε και μπορούσε να τον δυναμώσει, να τον αναδείξει στ' αληθινά. Ειδική μεγαλοφυΐα -αντί να προσπαθήσει για την δημιουργία ενός λιγοστού κοινού που να συνεννοείται μαζί του, αντί τέλος πάντων να μιλήσει με τις κορφές του τόπου σαν ξένος που είτανε- ως ξένο τον έβλεπεν ο κόσμος- ας ήταν ρωμιάς, τι έκαμε; Ο Χρηστομάνος δεν έκαμε τίποτ' άλλο παρά να θελήσει να κουβεντιάσει απ' ευθείας μ' έναν κόσμο που δεν ήταν δυνατό με τη μόρφωση τη ρωμέϊκη που είχε και στην κατάσταση που είταν να τον ακούση... Τίποτ' άλλο παρά ικανοποιώντας άκριτα και τιποτένια ιδανικά σκηνικού πλούτου, να ιδή στο βιβλίο του εισπράξεις... και μόνο εισπράξεις» («Θεατρικές πινακίδες - Η Νέα Σκηνή», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 63 (5 Οκτ. 1903), σ. 6 (υπογρ. ΑΠ. -ΑΠ.).

έργα βουλεβάρτου,<sup>354</sup> κάθε φορά που η παράσταση δυσκολότερων και απαιτητικότερων έργων προκαλούσε τη δυσφορία του κοινού στρεφόταν άμεσα σε ένα εμπορικότερο είδος.<sup>355</sup> Ο Χρηστομάνος, εκούσια ή ακούσια, επέλεξε το κοινό του και βάση αυτού πορεύτηκε.

Τον Μάρτιο του 1902, ο Γεώργιος Στρατήγης, απαντώντας στο ερώτημα «έχομεν ή δεν έχομεν φιλολογίαν», κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η φιλολογική ζωή των Ελλήνων είναι *αματεριστική* [εν. ερασιτεχνική] με λιγοστές μόνο εξαιρέσεις, όταν:

άνδρες φιλόμουσοι και γενναιόφρονες [...] θυσιάζουν και χρήμα και κόπους και υγείαν, άλλος δια να στεγάσει δια λαμπρού περιοδικού την άστεγον [...] αυτήν Νεράϊδα, και άλλος δια της νέας σκηνης να επαναφέρει εις την ωραίαν πατρίδα των τας εξορίστους Μούσας.<sup>356</sup>

Πράγματι, το εγχείρημα της Νέας Σκηνης δεν ήταν μια ακόμα κίνηση της κοσμικής ερασιτεχνίας να ανταποκριθεί στα νεωτεριστικά θεατρικά κελεύσματα των καιρών, αλλά μια αμιγώς επαγγελματική προσπάθεια. Για αυτό και, ως ένα σημείο, κάποιες από τις επιχειρηματικές κινήσεις του Χρηστομάνου ήταν επιβεβλημένες προκειμένου να σωθεί ο θίασος από τη χρεοκοπία.<sup>357</sup> Αν ο συνδυασμός του επιχειρηματία-

---

<sup>354</sup> Από τον Μάρτιο του 1902, ο Χρηστομάνος είχε εκφράσει την απογοήτευσή του στην απροθυμία του αθηναϊκού κοινού να υποστηρίξει το εκλεπτυσμένο και προοδευτικό δραματολόγιο του θιάσου (ό.π., *Ακρόπολις*, 12 Μαρ. 1902). Ένα χρόνο αργότερα, ο Χρηστομάνος απογοητευμένος από την μειωμένη προσέλευση του κοινού στο έργο του Σνίτσελνερ, *Λιμπελάι*, λέγεται ότι είπε: «Εγώ, ως καλλιτέχνης, έκαμα το χρέος μου» (ό.π., *Παναθήναια* (15-31 Αυγ. 1903), σ. 695).

<sup>355</sup> Ο Χρηστομάνος, αμέσως μετά την αποτυχημένη παράσταση της *Φαίας και Νυμφαίας*, για να εξευμενίσει το εξαγριωμένο πλήθος στράφηκε στα έργα του γαλλικού βουλεβάρτου. Το ίδιο ακριβώς συνέβη και λίγες εβδομάδες αργότερα, όταν μετά τη γλιερή υποδοχή του ιψενικών καταβολών έργου του Γκουννάρ Χέιπεργκ, *Το μπαλκόνι*, ο θίασος αποζημίωσε το κοινό με τα τραγουδάκια της *Νύφης μου*. Ο Γρηγ. Ξενόπουλος σχολίαζε: «Η Νέα Σκηνή ανεβάζει δύο ειδών έργα: εκείνα με τα οποία θέλει να ελκύση τον πολύν κόσμον, κ' εκείνα με τα οποία προσπαθεί να ικανοποιήση τον καλόν κόσμον ... και τον εαυτόν της» (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Η Νέα Σκηνή: Έδδα Γκάμπλερ υπό Ένρικ Ίψεν», *Παναθήναια*, Γ', τχ. 67-68 (15-31 Ιουλ. 1903), σ. 628).

<sup>356</sup> «Έχομεν ή δεν έχομεν φιλολογίαν. Τι λέγει ο κ. Γεωργ. Στρατήγης», *Ακρόπολις*, 11 Μαρ. 1902.

<sup>357</sup> «Υπάρχει μια τάξις ιδεολόγων πάντοτε, οι οποίοι εξαπλώνουν την ιδεολογία των και μέχρι των επιχειρήσεων. Απορούν διατί η 'Νέα Σκηνή' αποφάσισε να μεταβληθή κατά τα εννέα δέκατα εις 'Παλαί Ρουαγιάλ'. Ο λόγος είναι απλούστατος. Διότι η 'Νέα Σκηνή' καθώς πάσα επιχείρησις έχει αναγκασθή να ζήση και έπειτα να σκεφθή να παραθέτη πνευματικός πανδαισίας. Δια να ζήση απδείχθη φαίνεται πως μόνον με τη συνεργασία της αξιολόγου *Κοραλίας και Σία* και των ομοίων προς ταύτην έργων θα το κατορθώση. Όλα τα πράγματα είναι ανάλογα του περιβάλλοντος. Το θέατρον δε το θερινόν θέλει τον γέλωτα ως περιβάλλον και η θερμότης επιζητεί φαίνεται και δια το θέαμα το έξωμον και την γυμνότητα. Εκείνο το οποίον είπομεν κατ' ανάγκην θα επαληθεύη. Όπου δεν υπάρχουν μεγάλοι ηθοποιοί ή τέχνη εξαιρετική δια να επιβληθή και να δημιουργήση το περιβάλλον, θα τραπή η προσοχή του επιχειρηματίου προς τα δυνάμενα να προκαλέσουν εντύπωσιν κυμαινομένην μεταξύ του χυδαίου, του ανήθικου και του καλλιτεχνικώς γυμνού. Τα έργα του Παλαί Ρουαγιάλ και του Βωδεβίλ έχουν των δύο πρώτων εντυπώσεων την παραγωγήν. Όταν δ' αι εντυπώσεις αυταί επιζητούνται και το

θιασάρχη/σκηνοθέτη ενός πρωτοποριακού θιάσου είχε επιτυχή αποτελέσματα στην περίπτωση του Αντουάν και του Τεάτρ Λιμπρ (χωρίς να καταφέρει βέβαια να αποτρέψει τη χρεοκοπία του θεατρικού του συγκροτήματος), δε συνέβη το ίδιο και στην περίπτωση της Νέας Σκηνής. Το πρόβλημα δεν ήταν τόσο ότι ο Έλληνας ομόλογός του δεν κατάφερε να συνδυάσει τις δύο ιδιότητες, όσο ότι ο ελληνικός θιάσος, παρά τις αρχικές καλές προθέσεις του εμπνευστή του, δεν είχε ξεκάθαρους στόχους.

Η Νέα Σκηνή ξεκίνησε ως καλλιτεχνικό σωματείο μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, για να καταλήξει πάρα πολύ γρήγορα ένας προσωποπαγής θιάσος με επιχειρηματική βάση. Η απόκτηση ενός θεάτρου, όσο πρωτοποριακή και αν ήταν σαν κίνηση, έκρυβε πολλούς κινδύνους· ένας από τους σημαντικότερους, να επιστρέψει, έστω και ακούσια, σε ό,τι αρχικά επιθυμούσε να αποφύγει· να αναγκαστεί να εφαρμόσει παλιότερες μορφές οργάνωσης, που παρέπεμπαν σε πρακτικές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Την ίδια τακτική ακολούθησε ο Χρηστομάνος και στον τρόπο της καλλιτεχνικής οργάνωσης του θιάσου. Μόνο που στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι αιτίες δε θα πρέπει να αναζητηθούν μόνο στις ιδιάζουσες συνθήκες που επικρατούσαν στο επαγγελματικό θέατρο ή στις ανάγκες και τις απαιτήσεις της ελληνικής αστικής κοινωνίας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και στις θεατρικές και καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες του ίδιου του Χρηστομάνου.

---

ταμείον του θεάτρου πληρούται μονοδράχμων, βεβαίως θα ήτο ηρωισμός προσεγγίζων τα σύνορα της αλληλοφροσύνης να επιζητήσει ο θεατρώνης άλλα μέσα πλουτισμού», «Αθήναι», *Αθήναι*, 9 Ιουλ. 1905.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Η καλλιτεχνική οργάνωση του θεάτρου

#### I. Οι μύστες

##### (α). Ο θίασος της Νέας Σκηνης

Το καλοκαίρι του 1901, παράλληλα με τις ενέργειες που γίνονταν για την οικονομική και διοικητική οργάνωση του θεάτρου, ο Χρηστομάνος άρχισε να μεθοδεύει τις κινήσεις του για την ανεύρεση ηθοποιών που θα στελέχωναν, σε μόνιμη βάση, τον επαγγελματικό του θίασο. Η πρόθεση οι ηθοποιοί της Νέας Σκηνης να προέρχονται «εκ των μαθητών της Δραματικής Σχολής και τινων ηθοποιών», όπως έχει ήδη αναφερθεί, προκάλεσε αντιδράσεις.<sup>358</sup> Σε μια περίοδο που η συζήτηση για τον ρόλο και την αποστολή των δύο νεοσύστατων θεάτρων είχε ανάψει, η απόφαση του Χρηστομάνου να εντάξει στους κόλπους του θιάσου του πρώην μαθητές του βασιλικού ιδρύματος ήταν η σταγόνα που έκανε το ποτήρι να ξεχειλίσει. Ο Νικόλαος Λάσκαρης, συνεργάτης ακόμα του Χρηστομάνου, σε συνέντευξή του στις αρχές Ιουλίου, προσπάθησε να διασκεδάσει τις εντυπώσεις καθιστώντας σαφές ότι σκοπός της ίδρυσης της Νέας Σκηνης δεν ήταν να αντιπολιτευθεί το επίσης νεοϊδρυθέν αυλικό ίδρυμα. Επεσήμανε, μάλιστα, ότι οι ενέργειες του τμήματος του Θεατρικού Φυτωρίου είχαν ανασταλεί «μέχρις ου καταρτισθή τελείως ο δια το Βασιλικόν Θέατρον προωρισμένος ελληνικός θίασος».<sup>359</sup> Η Νέα Σκηνή, τόνιζε, θα καταρτιζόταν «εκ των περισευμάτων του Βασιλικού», αν και έσπευδε να διευκρινίσει ότι από τον θίασο δεν επρόκειτο να αποκλεισθούν «οι χρηματίσαντες μαθηταί της Δραματικής Σχολής».<sup>360</sup> Παρά τα όσα διατεινόταν, οι συζητήσεις με τους υποψήφιους ηθοποιούς

---

<sup>358</sup> Το λαγωνικό, «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 20 Μαΐου 1901. «Πολλοί εκ των ερασιτεχνών έλαβον υπόσχεσιν ότι θα προσληφθούν εις την Νέαν Σκηνήν» (του ίδιου, «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 12, 27 Ιουν. 1901).

<sup>359</sup> Ο.π., *Εστία*, 2 Ιουλ. 1901.

<sup>360</sup> Ο.π. Είναι πολύ πιθανόν η ιδέα, ο θίασος να καταρτιστεί από τους πρώην μαθητές του βασιλικού εκπαιδευτικού ιδρύματος, να ανήκε στον Νικ. Λάσκαρη. Ο θεατρικός συγγραφέας ήταν ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της ίδρυσης της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, καθώς θεωρούσε ότι μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να προοδεύσει η ελληνική σκηνή. Σε άρθρο του, το καλοκαίρι του 1900, είχε υποστηρίξει ότι από τον μελλοντικό 'Εθνικόν θίασον' δε θα πρέπει να αποκλεισθούν οι καλύτεροι από τους Έλληνες ηθοποιούς αλλά επέμενε ότι η βάση του θιάσου θα έπρεπε να ήταν οι νέοι και μορφωμένοι ηθοποιοί που θα αποφοιτούσαν τρία χρόνια αργότερα από τη Σχολή (Νικ. Λάσκαρης, «Το Εθνικόν μας θέατρον», *Εστία* 26 Ιουν. 1900, πρβλ. Μαρία Καπή, *Η Δραματική Βασιλική Σχολή*, διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2007, σ. 35). Μετά

συνεχίστηκαν κανονικά.<sup>361</sup> Στα μέσα Ιουλίου ο Άγγελος Βλάχος άρχισε τις συνομιλίες «μετά τινων των καλλιτέρων ηθοποιών προς σύμπηξιν του βασιλικού θιάσου».<sup>362</sup> Η ‘μοιρασιά’, έστω και άτυπα, είχε γίνει. Το Βασιλικό Θέατρο ενέτασσε στους κόλπους του παλαιότερους και θεατρικά πεπειραμένους ηθοποιούς και η Νέα Σκηνή έκανε ένα θεαματικό άνοιγμα προς τη νεότερη γενιά.<sup>363</sup>

Από τον θίασο του Χρηστομάνου όχι μόνο δεν αποκλείσθηκαν πρώην μαθητές της Βασιλικής Σχολής (Κυβέλη Αδριανού, Θεώνη Δρακοπούλου, Ελένη Σικελιανού, Δήμος Βρατσάνος, Αριστείδης Ζήνων, Πάνος Καλογερίκος, Μήτσος Μυράτ, Νικόλαος Ραυτόπουλος, Τέγας Χρήστοβιτς, Άγγελος Χρυσομάλλης), αλλά προσλήφθηκαν ακόμα και αυτοί που τον Οκτώβριο του 1900 είχαν απορριφθεί από την επιτροπή των εξετάσεων (Αναστασία Μαρινάκη, Πέτρος Λέων, Ευάγγελος Δαμάσκος, Σωτήρης Σκίπης).<sup>364</sup> Το καλοκαίρι του 1902, στο θίασο προστέθηκε ακόμα μια μαθήτρια της πρώην Βασιλικής Δραματικής Σχολής, η Στέλλα Γαλάτη· το επόμενο καλοκαίρι, στον θίασο εντάχθηκε και η Μαρίκα Δημοπούλου.<sup>365</sup> Δεν προέρχονταν όμως όλοι οι ηθοποιοί από τους κόλπους του αυλικού εκπαιδευτικού ιδρύματος. Θεατρόφιλα μέλη της αστικής τάξης, όπως η Ειμαρμένη και η Ελπίδα

---

το πρόωρο κλείσιμο της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου, ενδεχομένως, διαπίστωνε ότι οι νέοι και μορφωμένοι μαθητές του, μπορούσαν να αποτελούσαν το ιδανικό υλικό για τον καταρτισμό του θιάσου της Νέας Σκηνης.

<sup>361</sup> Προς το τέλος της συνέντευξης προειδοποιούσε ότι δε θα περίμεναν επ’ αόριστον: «εάν μέχρι του Σαββάτου δεν καταρτισθή ούτος [εν. ο θίασος του Βασιλικού Θεάτρου], ημείς τότε είμεθα αναγκασμένοι να καταρτίσωμεν τον ιδικόν μας διότι αι εργασίαι μας επείγουν» (ό.π., *Εστία*, 2 Ιουλ. 1901). Δύο μόνο μέρες μετά «οι γνωστότεροι εκ των ερασιτεχνών ηθοποιών των μαθητευσάντων εις την δραματικήν σχολήν του Β. Θεάτρου» συγκεντρώθηκαν στο σπίτι του Λάσκαρη «και συνεζήτησαν μετ’ αυτού τους όρους υφ’ ους αναδέχονται την σύμπηξιν θιάσου δια το θέατρον της ‘Νέας Σκηνης’» (Ο. π., *Εμπρός*, 4 Ιουλ. 1901). Σύμφωνα με δημοσίευμα προσκλήθηκαν οι Καλογερίκος, Ζήνων, Δαμάσκος, Λέων, Σκίπης, Παπαγεωργίου, Μουράτης, Ραυτόπουλος, Βρατσάνος (ό.π., *Εστία*, 4 Ιουλ. 1901).

<sup>362</sup> «Θεατρικά. Οι θίασοι του Βασιλικού και της Νέας Σκηνης. Προκήρυξις διαγωνισμών δι’ έργα πρωτότυπα και μεταφράσεις», *Εμπρός*, 12 Ιουλ. 1901. Οι πρώτες συζητήσεις είχαν ξεκινήσει στα τέλη Ιουνίου («Το άνοιγμα του Βασιλικού Θεάτρου. Η χθεσινή σύσκεψις. Καταρτισμός του καταλόγου των ηθοποιών», *Ακρόπολις*, 29 Ιουν. 1901).

<sup>363</sup> Κάποιοι από τους ηθοποιούς που προσλήφθηκαν στον θίασο του Βασιλικού Θεάτρου ήταν η Ευαγγελία Νίκα, η Ελένη Φύρστ, η Φίλια Αργυροπούλου, ο Εδμόνδος Φύρστ, ο Νικόλαος Ζάννος, ο Ηρακλής Χαλκίοπουλος, ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ο Αθανάσιος Περίδης, η Χριστίνα Ρούσσου (βλ. «Το Βασιλικόν Θέατρον. Ο καταρτισμός του θιάσου. Πότε άρχονται αι παραστάσεις», *Καιροί*, 17 Ιουλ. 1901, «Οι ηθοποιοί του Βασιλέως», *Ακρόπολις*, 17 Νοε. 1901, Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον*, ό.π., σ. 57).

<sup>364</sup> Για το ποιοι υπέγραψαν τον Ιούλιο του 1901 (βλ. ό.π., *Εμπρός*, 23 Ιουλ. 1901, ό.π., *Εστία*, 24 Ιουλ. 1901, ό.π., *Ακρόπολις*, 26 Ιουλ. 1901, «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α’, τχ. 10 (29 Ιουλ. 1901), σ. 4 [υπογρ. Η Τσιμπίδα]). Ανάμεσα στα ονόματα που ανακοινώθηκαν ήταν και αυτά της Θεοδόρας Μελά (και αυτή πρώην μαθήτρια της Βασιλικής Σχολής) και της Σοφίας Καββαδία, οι οποίες συμμετείχαν μόνο στην εσπερίδα της *Ακρόπολις* (ό.π., *Ακρόπολις*, 16 Αυγ. 1901). Η Μελά εντάχθηκε ως «δόκιμος» στο θίασο του Βασιλικού Θεάτρου (Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον*, ό.π., σ. 57).

<sup>365</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 25 Οκτ. 1900. Το λαγωνικό, «Από τη ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 16 Ιουν. 1902. Για την πρόσληψη της Δημοπούλου (βλ. ό.π., *Εμπρός*, 31 Αυγ. 1903).



Ξανθάκη, η Ελένη Ποθητού, η Ελβίρα Γουίδα, η Κορίνα Ιωννίδου, ο Αλφρέδος Άλβις, ο Πάρις Νέστωρ, εντάχθηκαν τα επόμενα χρόνια στον θίασο της Νέας Σκηνης.

Τα τρία πρώτα χρόνια ο Χρηστομάνος κατάφερε να καταρτίζει πολυπρόσωπους νεανικούς θιάσους, αποκλείοντας συστηματικά από τους κόλπους του θεάτρου του εκπροσώπους της παλαιότερης γενιάς Ελλήνων ηθοποιών. Τα πράγματα άλλαξαν το καλοκαίρι του 1904. Λόγω των αυξημένων οικονομικών υποχρεώσεων αλλά και των συνεχιζόμενων εισπρακτικών αποτυχιών του θιάσου, ο Χρηστομάνος αποφάσισε να ρίξει, για ακόμα μια φορά, νερό στο κρασί του. Όπως είδαμε συνεργάστηκε με μια από τις βεντέτες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου. Το επόμενο καλοκαίρι η Νέα Σκηνή συνέπραξε με τον Νικόλαο Λεκατσά, ενώ κατά την τελευταία περιοδεία του θιάσου (τον χειμώνα του 1905-1906), η παλιά μύστρια της Νέας Σκηνης, Θεώνη Δρακοπούλου, έπρεπε να συνυπάρξει και να συμπρωταγωνιστήσει με τον Διονύσιου Ταβουλάρη.<sup>366</sup>

*(β). Οι εξευρωπαϊσμένοι αστοί ηθοποιοί της Νέας Σκηνης*

Η απόρριψη της παλαιότερης γενιάς Ελλήνων ηθοποιών το καλοκαίρι του 1901 έγινε, καταρχήν, για λόγους κοινωνικούς. Ο Χρηστομάνος έδειχνε με πράξεις τόσο στους υποστηρικτές του εγχειρήματος αλλά κυρίως σε όσους τον αντιμάχονταν, ότι η Νέα Σκηνή θα διέφερε από τους υπόλοιπους θιάσους όχι μόνο σε θέματα διοικητικής και οικονομικής οργάνωσης αλλά και στο θέμα του έμψυχου υλικού.

Οι πρώην μαθητές της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, η οποία είχε κλείσει άδοξα τις πόρτες της τον Γενάρη του 1901, μπορούσαν να αποτελέσουν το ιδανικό θεατρικό ιερατείο του Χρηστομάνου: μορφωμένοι νέοι, καλών μεγαλοαστικών οικογενειών, που η μόνη τους επαφή με τη θεατρική σκηνή ήταν οι ερασιτεχνικές

---

<sup>366</sup> Η Θεώνη Δρακοπούλου, συμμετείχε μόνο στις παραστάσεις που δόθηκαν προς τιμήν των Ρουμάνων φοιτητών, τον Σεπτέμβριο του 1901, για να επανέλθει λίγο πριν τη διάλυση του θιάσου, τον χειμώνα του 1905, προκειμένου να καλυφθεί το κενό που είχε δημιουργήσει η απουσία της Κυβέλης λόγω εγκυμοσύνης (βλ. ό.π., *Σκριπ*, 27 Οκτ. 1905, ό.π., *Το Άστυ*, 27 Οκτ. 1905). Ο Διονύσιος Ταβουλάρης, όπως και ο Κωνσταντίνος Σαγιώρ πρέπει να είχαν ενταχθεί στον θίασο στα τέλη Οκτωβρίου του 1905 (βλ. «Μεγάλη θεατρική εσπερίς εν τω Δημοτικώ Θεάτρω», *Καιροί*, 23 Οκτ. 1905).

παραστάσεις της κοσμικής και φοιτητικής ερασιτεχνίας.<sup>367</sup> Ο πρώτος πυρήνας των ηθοποιών της Νέας Σκηνης το καταδεικνύει με τον πλέον εύγλωττο τρόπο.<sup>368</sup> Ο Μήτσος Μυράτ, προερχόταν από εύπορη μεγαλοαστική οικογένεια της Σμύρνης. Είχε σπουδάσει στην Εμπορική Σχολή της Σμύρνης και, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του, πριν εγγραφεί στη Βασιλική Δραματική Σχολή είχε παρακολουθήσει παραστάσεις στο Παρίσι.<sup>369</sup> Οι Πάνος Καλογερίκος, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Αριστείδης Ζήνων, Πέτρος Λέων και Διονύσιος Δεβάρης ήταν τελειόφοιτοι της Νομικής Σχολής.<sup>370</sup> Ο Δήμος Βρατσάνος ήταν τελειόφοιτος του φυσικομαθηματικού τμήματος και, παράλληλα, αρθρογραφούσε στην *Εστία* (το γνωστό Λαγωνικό). Δημοσιογράφοι ήταν επίσης ο Σμυρνιός Νικόλαος Ραυτόπουλος και ο Τέγας Χρίστοβιτς, εκδότης του νεανικού περιοδικού *Βοή*.<sup>371</sup> Της ίδιας κοινωνικής τάξης και ανάλογης μόρφωσης ήταν και οι γυναίκες που επιλέχθηκαν να αποτελέσουν τον πρώτο πυρήνα του θιάσου. Η Θεώνη Δρακοπούλου κόρη του «άλλοτε προξένου και νομάρχου κ. Δρακόπουλου [...] έτυχε τελείας ανατροφής και καλλιτεχνικής μορφώσεως».<sup>372</sup> Η Αλεξάνδρα Βρατσάνου είχε αποφοιτήσει από το Αρσάκειο και η Ειμαρμένη Ξανθάκη ήταν απόφοιτος του Ομήρειου Παρθεναγωγείου Σμύρνης «εφαμίλλου του Αρσακείου».<sup>373</sup> Μορφωμένοι νέοι που οι μόνες θεατρικές περγαμηνές τους ήταν η συμμετοχή τους στις ερασιτεχνικές φοιτητικές παραστάσεις της Εταιρείας Υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων του Γεώργιου Μιστριώτη ή σε θεατρικούς τοπικούς ερασιτεχνικούς συλλόγους.<sup>374</sup> Τα ίδια, σε

<sup>367</sup> Για το θέμα της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, βλ. τη διπλωματική εργασία της Καπή, *Η Δραματική Βασιλική Σχολή*, ό.π.

<sup>368</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι το μόνο όνομα παλιότερου ηθοποιού που έπεσε στο τραπέζι των διαπραγματεύσεων το καλοκαίρι του 1901 ήταν αυτό του Ευτύχιου Βονασέρα «του πρώτου», κατά τον Λάσκαρη, «επιστημονικώς μορφωθέντος Έλληνα ηθοποιού» (ό.π., *Εστία*, 2 Ιουλ. 1901). Η συνεργασία δεν ευοδώθηκε, αν και ο Βονασέρας «[...] εδήλωσεν ότι προθύμως θα συνεργασθή μετά των ερασιτεχνών» (ό.π., *Εμπρός*, 4 Ιουλ. 1901).

<sup>369</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 1-150. «Οι μύσται της Νέας Σκηνης», *Ανατολή*, Α', τχ. 6 (Αύγ. 1902), σ. 193.

<sup>370</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 24 Οκτ. 1901, «*Η δραματική σχολή*», *Εστία*, 25 Οκτ. 1900, ό.π., *Ανατολή* (1902), σ. 194. Για τα βιογραφικά στοιχεία του Αριστείδη Ζήνων (βλ. Γιάννης Τσούρης, *Το θέατρον της Κύπρου (1860-1939)*, Λευκωσία 2005, σ. 100-103).

<sup>371</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 25 Οκτ. 1900, «Από την ζωήν της πόλεως», *Εστία*, 12 Ιουλ. 1900.

<sup>372</sup> Ό.π. *Ημερολόγιον του Σκόκου*, (1901), σ. 47-48. Η Θεώνη Δρακοπούλου αργότερα έγινε γνωστή ως ποιήτρια, χρησιμοποιώντας το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Μυρτιώτισσα. Ένα σύντομο αλλά πλήρες βιογραφικό σημείωμα έχει γράψει ο Αντρέας Καραντώνης στο περιοδικό *Νέα Εστία*, με αφορμή το θάνατο της ποιήτριας (Αντρ. Καρ., «Βιογραφικά», *Νέα Εστία*, τμ. 84, τχ. 990 (1 Οκτ. 1968), σ. 1311.

<sup>373</sup> «Αι εικόνες μας. Η Ειμαρμένη Ξανθάκη», *Πινακοθήκη*, Α', 12 (Φεβ. 1902), οπισθόφυλλο, ό.π., *Ανατολή* (Αύγ. 1902), σ. 195.

<sup>374</sup> Το 1899 ο Νικόλαος Παπαγεωργίου είχε ερμηνεύσει τον ρόλο του Παιδαγωγού στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στην ελληνική σκηνή*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 131-139, του ίδιου, «Νίκος Παπαγεωργίου», *Νέα Εστία*, τμ. 57, τχ. 662 (1955), σ. 199-200). Ένα χρόνο αργότερα πήρε μέρος στην παράσταση της *Αντιγόνης*, όπου υποδύθηκε τον ρόλο του Κρέοντα.

γενικές γραμμές, χαρακτηριστικά διέθεταν και όσοι ηθοποιοί προστέθηκαν στον θίασο τα επόμενα δύο καλοκαίρια: ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης και ο Σπυρίδων Σάββας είχαν διακριθεί στις ερασιτεχνικές παραστάσεις του «Δραματικού Συλλόγου» της Κέρκυρας<sup>375</sup> και η Ελβίρα Γουίδα ήταν «διπλωματούχος της εν Νεαπόλει Μουσικής και Δραματικής Σχολής».<sup>376</sup>

Δημοσιογράφος θέλοντας να δείξει την ταξική και μορφωτική διαφορά των ηθοποιών της Νέας Σκηνής από τους υπόλοιπους έγραφε ότι ο Χρηστομάνος «δεν περισυλλέγει από τα πλήθη των αέργων και αμαθών αλλά από την εστία την περιθάλπουν τας ευγενείς ορμάς και την καλλιτεχνικήν ιδιοφυΐαν».<sup>377</sup> Το πόση σημασία έδινε ο ιδρυτής του θιάσου στο ζήτημα της μόρφωσης και της κοινωνικής καταγωγής καταδεικνύεται από το γεγονός ότι ακόμα και το καλοκαίρι του 1905, όταν πια ο θίασος δε βρισκόταν στις μέρες της ακμής του, προκηρύχθηκε διαγωνισμός απαγγελίας και μιμικής «προς πλήρωσιν δοκίμων μυστών», με τη διευκρίνιση ότι οι «νέοι και νεανίδες δέον να ώσιν εγγράμματοι και καλής κοινωνικής τάξεως».<sup>378</sup> Τέτοιου είδους ταξικές διαφοροποιήσεις ως προς τη συγκρότηση του θιάσου δεν ίσχυσαν ποτέ στην περίπτωση του Τεάτρ Λιμπρ. Το γεγονός ότι ο Αντουάν επιδίωκε να απευθύνεται σε μια πνευματική ελίτ δε σήμαινε απαραίτητα ότι και οι ηθοποιοί του όφειλαν να είναι ‘υψηλού’ κοινωνικού και μορφωτικού επιπέδου. Τα κριτήρια της επιλογής ήταν περισσότερο καλλιτεχνικά

---

Στην ίδια παράσταση είχαν πάρει μέρος ο Αριστείδης Ζήνων (Κορυφαίος του Χορού) και ο Σκίπης (Φύλακας). Τέλος το 1901, στην παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου*, ο Πέτρος Λέων είχε ερμηνεύσει τον ομώνυμο ρόλο, ο Παπαγεωργίου τον Κρέοντα και ο Ζήνων τον Τειρεσία (Σιδέρης, ό.π., σ. 163, 174-177). Ο Αγγελος Χρυσομάλλης είχε διακριθεί στις παραστάσεις του ερασιτεχνικού συλλόγου της Κέρκυρας (βλ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 156, Γιάννης Σιδέρης, «Αγγελος Χρυσομάλλης», *Νέα Εστία*, τμ. 59, τχ. 685-586 (15 Ιαν. - 1 Φεβ. 1956), σ. 181-182).

<sup>375</sup> Πληροφορίες για τον Τηλέμαχος Λεπενιώτη (βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Τηλέμαχος Λεπενιώτης», *Νέα Εστία*, τμ. 38, τχ. 436 (15 Αυγ. 1945), σ. 726-727, Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί. Αναζητώντας τις ρίζες. Από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι το 1899*, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1995, σ. 106, Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 220). Για τη θεατρική προϋπηρεσία του Σπυριδωνα Σάββα (βλ. «Αθήνα», *Νέον Άστυ*, 30 Αυγ. 1902, Έξαρχος, ό.π., σ. 83).

<sup>376</sup> Ό.π., *Ανατολή* (Αύγ. 1902), σ. 194.

<sup>377</sup> «Ακρόπολις. Το θέατρον», *Ακρόπολις*, 24 Νοε. 1901.

<sup>378</sup> «Η Διευθύνσις της ‘Νέας Σκηνής’ προκηρύσσει διαγωνισμό απαγγελίας και μιμικής προς πλήρωσιν θέσεων δοκίμων μυστών. Οι διαγωνισθέντες νέοι και νεανίδες δέον να ώσιν εγγράμματοι και καλής κοινωνικής τάξεως. Ο διαγωνισμός γενήσεται την 1ην Σεπτεμβρίου ε. ετ. και ώραν 5-6 μ. μ. Εις τους επιτυχόντας θα δοθώσι δύο έπαθλα εκ δραχμών 200 και 100, δικαιούνται εις άμεσον πρόσληψιν επί μισθώ. (Εκ του γραφείου της διευθύνσεως)» («Διαγωνισμός ‘Νέας Σκηνής’. Έπαθλον δραχμαί 200», *Εμπρός*, 29-30 Αυγ. 1905). Καμιά άλλη εφημερίδα δεν αναφέρθηκε στο διαγωνισμό που είχε προκηρύξει ο θίασος, όπως και δεν υπάρχει καμιά νύξη σε κάποια εφημερίδα για το αν τελικά πραγματοποιήθηκε. Ένδεχομένως, η άσχημη οικονομική κατάσταση του θιάσου το τελευταίο καλοκαίρι να μην επέτρεψε τη διεξαγωγή του.

παρά ταξικά.<sup>379</sup> Στην Ελλάδα η κατάσταση ήταν διαφορετική και ο Χρηστομάνος, αν ήθελε να εξασφαλίσει τη συμπάθεια και τη συμπαράσταση της εξευρωπαϊσμένης μερίδας της αστικής κοινωνίας, όφειλε να καταρτίσει έναν θίασο από άτομα που τόσο μορφωτικά όσο και κοινωνικά βρίσκονταν στον αντίποδα των λαϊκών αμόρφωτων θεατρίνων του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>380</sup>

Ο Θόδωρος Συναδινός, χρόνια αργότερα, θυμόταν ότι στη Νέα Σκηνή συγκεντρώθηκαν μορφωμένα παιδιά «που ανήκαν σ' οικογένειες αστικές» και εναντιώθηκαν στις προλήψεις της εποχής.<sup>381</sup> Μέχρις ενός σημείου βέβαια, οι προκαταλήψεις σχετικά με την ανυπόληπτη ζωή των Ελλήνων θεατρίνων είχαν αρχίσει να παραμερίζονται, καταρχάς μέσα από τις προσπάθειες του Νικόλαου Λεκατσά, ο οποίος είχε εντάξει στους επαγγελματικούς θιάσους που συγκροτούσε μέλη της αστικής τάξης. Όταν το 1900 λειτούργησε η Βασιλική Δραματική Σχολή κάποιες από αυτές τις προκαταλήψεις είχαν ξεπεραστεί με αποτέλεσμα στις τάξεις της να εγγραφεί ένας σημαντικός αριθμός από φοιτητές και μέλη της ανώτερης αστικής κοινωνίας.<sup>382</sup> Η πρόσληψη νέων μορφωμένων αστών στον θίασο της Νέας Σκηνής σήμαινε την αποδοχή του επαγγέλματος του ηθοποιού ως μια εργασία αξιοσέβαστη, που μπορούσε να συγκαταλεχθεί μέσα στις επιλογές ενός νέου αξιόλογου ατόμου. Η καταγωγή του Χρηστομάνου και οι ευρωπαϊκές του εμπειρίες ήταν σημαντικοί παράγοντες ώστε ο θίασος να διαφέρει, ταξικά τουλάχιστον, εκ προοιμίου από τους υπόλοιπους αθηναϊκούς. Και ίσως αυτός να ήταν από τους παράγοντες που μέλη της αστικής τάξης εντάχθηκαν τόσο γρήγορα στον θίασο της Νέας Σκηνής. Όμως ακόμα και όσοι από τους ηθοποιούς της παλαιότερης γενιάς εντάχθηκαν στον θίασο του Βασιλικού ιδρύματος μπορούσαν να ξανακερδίσουν το

---

<sup>379</sup> «[...] με μια ματιά στο θεατρικό πρόγραμμα της 10<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1888, μπορεί κάποιος να διαπιστώσει ότι τους διάφορους ρόλους [εν. στο *Κράτος του ζόφου*] τους υποδύθηκε ένας υπάλληλος του Υπουργείου των Οικονομικών, ένας αστυνόμος, ένας αρχιτέκτονας, ένας χημικός, ένας έμπορος κρασιού [...] Επίσης, τους σημαντικούς γυναικείους ρόλους τους υποδύθηκαν μια μοδίστρα, μια βιβλιοδέτρια, μια υπάλληλος του ταχυδρομείου», André Antoine, «The New Acting of the Théâtre Libre», μτφ. Joseph M. Berstaine, στο Toby Cole and Helen Krich Chinoy (επιμ.), *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Words*, Three Rivers Press, Νέα Υόρκη, σ. 211.

<sup>380</sup> Στελέχωσε τον θιάσό του από τους «εκπροσώπους μιας γενιάς που δε μεταπήδησε από την αγροτική και λαϊκή τάξη στην αστική, αλλά γεννήθηκε μέσα σ' ένα περιβάλλον δημιουργημένο από τους γονιούς της, στα χρόνια του Τρικούπη» (Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 9). Για τον χαρακτήρα του ελληνικού θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τη λαϊκή καταγωγή των ηθοποιών (βλ. τη σειρά των άρθρων του Περικλή Γιαννόπουλου υπό τον γενικό τίτλο «Το θεατρικόν ζήτημα. Ελληνικόν Θέατρον. Η Παλαιά Σκηνή», *Το Άστυ*, 30, 31 Ιουλ και 1 Αυγ. 1904).

<sup>381</sup> Θόδωρος Ν. Συναδινός, «Πενήντα χρόνια Τύπος και Θέατρο», *Νέα Εστία*, τμ. 75, τχ. 885 (15 Μαΐου 1964), σ. 684-685.

<sup>382</sup> Για το θέμα της κοινωνικής προκατάληψης απέναντι στους Έλληνες ηθοποιούς και τη συμβολή του Λεκατσά στο ξεπέρασμά της, βλ. Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, ό.π., σ. 151-156.

χαμένο κοινωνικό κύρος τους, βρισκόμενοι υπό τη σκέπη του βασιλικού στέμματος. Στις αρχές του 1902, ο Δημήτριος Ταγκόπουλος με αφορμή την παράσταση της *Λοκαντιέρας*, όπου ο Γκολντόνι, «ε σ υ γ ύ ρ ι ζ ε τους θεατρίνους και τις θεατρίνες», σχολίαζε τις κοινωνικές προκαταλήψεις που υπήρχαν γύρω από το συγκεκριμένο επάγγελμα και ευχόταν η ίδρυση των δύο νέων θεατρικών οργανισμών να συμβάλει στην άρση τους:

Διότι από την συντήρησιν, την ανάπτυξιν και την πρόοδον των δύο αυτών θιάσων [...] θα προκύψη [...] ότι οι θεατρίνοι και οι θεατρίνες δεν θα ανυψώσουν μόνον εις την κλίμακα της τέχνης μέχρι των καλλιτεχνικών βαθμίδων της, αλλά και θα καταρρίψουν και εδώ την περί αυτών ολίγον γελοίαν και πολύ άδικον πρόληψιν της κοινής γνώμης, ήτις εσυνείθισε να τους δείχνη, εκτός της σκηνής με τον δάκτυλον και με κάποιαν περιφρόνησιν. Οι ηθοποιοί του Βασιλικού, αποβάλλοντες την σκωρίαν των παλαιών θεατρικών αμαρτιών και τον ρύπον των αρχαίων θεατρικών σανιδιών, και αφ' ετέρου οι μύσται της Ν. Σκηνής, μόλις εξερχόμενοι εκ των κόλπων της οικογενειακής των αξιοπρέπειας και διατηρούντες εις την καλλιτεχνικήν των εξέλιξιν την κοινωνικήν αυτών σειράν, θα συντελέσουν πολύ εις το να προσλάβη και ο Έλλην ηθοποιός την εμπρέπουσαν εις την κοινωνίαν μας θέσιν δια κάθε καλλιτέχνην. [...] Εάν ναυγήσουν αι ελληνικαί παραστάσεις του Βασιλικού, και εάν ανακοπή η εξέλιξις του έργου του κ. Χρηστομάνου, πρέπει να περάσουν άλλα πενήντα χρόνια, δια να ελπίση και ο Έλλην ηθοποιός την κοινωνικήν του αναγέννησιν.<sup>383</sup>

Στο τέλος του ίδιου χρόνου, η ευχή του έμοιαζε να έχει εκπληρωθεί: «η καλή αστική τάξη φαίνεται απολυτρωμένη των προλήψεων και το θέατρον ανακτά την εμπιστοσύνην και την έλξιν του», έγραφε ανώνυμος συντάκτης της εφημερίδας *Νέον Άστυ*, σχολιάζοντας την 'εισβολή' νέων αστών ηθοποιών στις αθηναϊκές σκηνές.<sup>384</sup>

Το πόσο είχαν παραμεριστεί οι προλήψεις σχετικά με το επάγγελμα του ηθοποιού καταδεικνύεται και από το γεγονός ότι ένας αρκετά μεγάλος αριθμός γυναικών συμμετείχαν από την πρώτη κιόλας στιγμή στις παραστάσεις του θιάσου της Νέας Σκηνής. Η σημαιοφόρος του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος και φίλη του Χρηστομάνου, Καλλιρρόη Παρρέν, παρατηρώντας την αλλαγή που είχε συντελεστεί στα κοινωνικά ήθη, σχολίαζε:

<sup>383</sup> Αλκαίος [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Σημειώσεις. Θεατρίνοι και θεατρίνες», *Εστία*, 20 Ιαν. 1902. Ανάμεσα στους θαμώνες της λοκάντας της Μιραντολίνας είναι και δύο θεατρίνες, η Διάνειρα και η Ορτένσια, οι οποίες υποδύονται τις αριστοκράτισσες προκειμένου να εξασφαλιστούν μέσω ενός πλούσιου γάμου.

<sup>384</sup> «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Οι νέοι ηθοποιοί», *Νέον Άστυ*, 4 Νοε. 1902.

Αν το Ελληνικόν θέατρον δεν προόδευσε πολύ, όσον έπρεπε τουλάχιστον, ούχ ήττον η σκηνή έπαυσε να θεωρήται τόπος ηθικής καταπτώσεως και εξευτελισμού και τους οπωσδήποτε μορφωμένους νέους ηθοποιούς, οι οποίοι από ερασιτέχναι αρχικώς έμειναν οριστικώς εις την σκηνήν, σήμεραν ακολουθούν κορίτσια μορφωμένα και καλής ανατροφής, τα οποία αν δεν φέρουν ευθύς εξ' αρχής μεγάλα καλλιτεχνικά εφόδια και εξαιρετικήν ιδιοφυϊαν αναβιβάζουν όμως αναντιρρήτως εις την σκηνήν πολλήν αβρότητα και ευγένειαν στάσεως και καλαισθησίαν περιβολής και χάριν [...] Εις την Νέαν Σκηνήν και εις τας ελπίδας και την εμπιστοσύνην, την οποίαν εμπνέει το έργον της οφείλεται ο νεωτερισμός αυτός δια την Ελλάδαν [...]. Και εάν σήμεραν κορίτσια αβρά και ωραία και καλοαναθρεμμένα ως η Δρακοπούλου και αι Ξανθάκη και η Γουϊδα προσφέρουν εις την Νέαν Σκηνήν την συνεργασίαν των ως ερασιτέχνιδες, βεβαίως όμως πολύ γρήγορα θα ευρεθούν άλλα, αι οποίαι πρακτικώτερα σκεπτόμεναι θα θελήσουν να γείνουν καλλιτέχνιδες της Σκηνης.<sup>385</sup>

Θα πρέπει να υπογραμμιστεί, πάντως, ότι οι κόρες των (μεγαλο)αστικών οικογενειών θεωρούσαν την ενασχόλησή τους με τη θεατρική πράξη σαν ένα ευχάριστο διάλειμμα στην κατά τα άλλα ευπόληπτη μεγαλοαστική ζωή τους και όχι ως μέρος της επαγγελματικής τους αποκατάστασης.<sup>386</sup>

<sup>385</sup> «Αι ελληνίδες εις το θέατρον», *Εφημερίς των Κυριών*, ΙΕ', τχ. 679 (14 Οκτ. 1901), σ. 6. Ένα περίπου χρόνου νωρίτερα, η μεγάλη συμμετοχή νεαρών δεσποινίδων στις εξετάσεις της Βασιλικής Δραματικής Σχολής είχε προκαλέσει έντονες αντιδράσεις (βλ. Καπή, *Η Βασιλική Δραματική Σχολή*, ό.π., σ. 35-37).

<sup>386</sup> Η Ελβίρα Γουϊδα αποχώρησε από τον θιάσο δύο μόλις μήνες μετά την πρόσληψή της, γιατί αρραβωνιάστηκε (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 6 Ιουλ. 1902, του ίδιου, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 17 Σεπ. 1902, «Θέατρα. Η Νέα Σκηνή. Η περιοδεία της», *Αθήναι*, 26 Οκτ. 1902). Το ίδιο πρέπει να ίσχυσε και για την Ειμαρμένη Ξανθάκη: «Η Ξανθάκη με την κάπως υποθερμική νηφαλιότητα του νοικοκυροκόριτσου, που καημός του είναι η αποκατάσταση, επήδηξε από τη σκηνή στον κόσμο, για ν' αξιοποιήσει τα γυναικεία της προσόντα σ' έναν 'καλό γάμο' και εχάθηκε από το θέατρο- για πάντα» (Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα 1960, σ. 120). Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της αδερφής της, Ελπίδας Γκίνη, η Ξανθάκη παντρεύτηκε στο Βόλο, όπου εργαζόταν ως παιδαγωγός, και αργότερα ακολούθησε τον άνδρα της στη Δρέσδη (Γιάννης Σιδέρης, «*Φαία και Νυμφαία*: το άτυχο συμβολιστικό δράμα...», *Νέα Εστία*, τχ. 635 (Χριστούγεννα 1953), σ. 126). Η Θεώνη Δρακοπούλου αποσύρθηκε από το θέατρο μετά την απαίτηση των δικών της «να κάνει από συνοικέσιο ένα καλό γάμο» (Αντρ. Καρ, «Βιογραφικά», *Νέα Εστία* (1 Οκτ. 1968), ό.π., σ. 1311). Επίσης, αρκετές από τις γυναίκες του θιάσου χρησιμοποιούσαν θεατρικά ψευδώνυμα. Η Ελένη Ποθητού σταδιοδρόμησε στη θεατρική σκηνή ως Νέλλη Δαναού (βλ. «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 30 (23 Δεκ. 1901), σ. 2-3 [υπογρ. Η Τσιμπίδα], «Από χθες έως σήμερα. Νέλλη Δαναού», *Νέον Αστν*, 29 Ιουν. 1904). Η Μαρίκα Πετρίδου έγινε γνωστή ως Στέλλα Γαλάτη. «Η δεσποινίς Γαλάτη: ψευδώνυμον υπό το οποίον κρύπτεται γνωστή θεατρική φυσιογνωμία, όχι ηθοποιός, αλλά στενώς συγγενεύουσα με την σκηνήν» («Από χθες έως σήμερα. Η πρώτη της 'Νέας Σκηνης'», *Νέον Αστν*, 30 Ιουλ. 1902). Για το ψευδώνυμο της Γαλάτη (βλ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 226). Σύμφωνα με δημοσιεύματα το όνομα Κορίνα Ιωννίδου ήταν θεατρικό ψευδώνυμο γνωστής Αθηναίας που όμως δεν αποκαλύφθηκε ποτέ («Αθήναι-Πειραιεύς. Τα θέατρα», *Ακρόπολις*, 21 Αυγ. 1902, Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 21 Αυγ. 1902). Και κάποιοι από τους άνδρες ηθοποιούς εμφανίστηκαν με ψευδώνυμα. Ο Πάνος Καλογερίκος στις πρώτες παραστάσεις εμφανίζεται στα προγράμματα ως Μάριος Ρωμανός (βλ. «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 27 (2 Δεκ. 1901), σ. 3 [υπογρ. Η Τσιμπίδα], «Αθήναι – Πειραιεύς»,

Το σχέδιο του Χρηστομάνου να προσελκύσει στους κόλπους του θεάτρου τα εκλεκτότερα στοιχεία των Αθηνών μπορεί να απέτυχε ως προς το σκέλος της κατάρτισης των επιτροπών των καλλιτεχνικών τμημάτων, είχε όμως θετικά αποτελέσματα στο σκέλος που αφορούσε στον καταρτισμό του θιάσου του. Η πρόσληψη ηθοποιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, η οποία «δεν πήγε ποτέ σχολείο και προερχόταν από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα» ή του Διονύσιου Ταβουλάρη δεν ήταν παρά εξαιρέσεις, επιβεβλημένες όχι από καλλιτεχνική ανάγκη αλλά από οικονομική αναγκαιότητα.<sup>387</sup> Οι ηθοποιοί της προηγούμενης γενιάς παρέμειναν ξένο σώμα και δεν κατάφεραν ποτέ να αφομοιωθούν στον θίασο των νέων μορφωμένων αστών που πάντα αποτελούσαν τον πυρήνα της Νέας Σκηνής.<sup>388</sup>

Η πρόσληψη νέων πρωτόβγαλτων, και κατά συνέπεια, θεατρικά και σκηνικά άπειρων ηθοποιών, δεν είχε να κάνει μόνο με την επιθυμία του Χρηστομάνου, να διαχωρίσει τον θίασό του από το πλήθος των επαγγελματιών του εγχώριου θεάτρου. Είχε να κάνει κυρίως με την επιθυμία του να έχει στα χέρια του ένα υλικό εύπλαστο που εύκολα θα πειθαρχούσε στις υποκριτικές και σκηνοθετικές του διδαχές.<sup>389</sup>

---

*Ακρόπολις*, 28 Νοε. 1901 και 6 Δεκ. 1901). Επίσης, ο Νέστωρ Κουρτέλης σταδιοδρόμησε ως Μάγδας Παλμύρας (Ξενόπουλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 215).

<sup>387</sup> Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 221, σημ. 15.

<sup>388</sup> Οι συνεργασίες του Χρηστομάνου με την Παρασκευοπούλου, τον Λεκατσά και τον Ταβουλάρη δεν κράτησαν περισσότερο από μερικούς μήνες. Η απαξίωση του Χρηστομάνου προς τα νέα μέλη του θιάσου φαίνεται από όσα έγραφε σε επιστολή στον Χρήστο Δαραλέξη τον Ιανουάριο του 1906: «ένεκα της εγκυμοσύνης της Κυβέλης υπέστην και εφέτος τόσας ανυπολόγιστους ζημίας, φορτωθείς Λεκατσάδες και Ταβουλάρηδες μόνο και μόνο δια να συγκρατήσω τον θίασον», Σιδέρης, «Κυβέλη, το πλάσμα μου...», ό.π., σ. 43. Για τη σχέση Χρηστομάνου-Λεκατσά (βλ. Δημητριάδης, *Σαϊξπηριστής, άρα περιττός*, ό.π., σ. 130-131).

<sup>389</sup> Ένας από τους βασικούς λόγους που ο Αντουάν επέλεξε να δουλέψει αρχικά με ερασιτέχνες ηθοποιούς ήταν το γεγονός ότι οι ηθοποιοί θα ήταν όχι μόνο ένα εύπλαστο υλικό αλλά θα ήταν και πιο δεκτικοί σε νέες καλλιτεχνικές και υποκριτικές προτάσεις. Σε αντίθεση με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς του Τεάτρ Λιμπρ, που πειθαρχούσαν στις νέες μεθόδους του Αντουάν, οι επαγγελματίες ηθοποιοί της Φράιε Μπύνε, αποδείχτηκαν απρόθυμοι να υποταχθούν στη μορφή και τις θεατρικές συμβάσεις ενός θιάσου συνόλου, αποκλειστικά αφιερωμένου στον ρεαλισμό. Βλ. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice*, τμ. 1 (*Realism and Naturalism*), ό.π., σ. 47.

Π. «Σκηνοθέτης» και «Σκηνοθεσία»: δύο νέοι όροι στο θεατρικό λεξιλόγιο. Οι συνθήκες ανάδυσής τους σε Ευρώπη και Ελλάδα.

Η εμφάνιση του σκηνοθέτη και της σκηνοθεσίας ως αυτόνομης μορφής τέχνης ήταν τα αποτελέσματα των καλλιτεχνικών αλλαγών που συντελέστηκαν στο Ευρωπαϊκό θέατρο τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η ανάδυση της μορφής του σκηνοθέτη είχε αρχίσει από τις πρώτες δεκαετίες του ίδιου αιώνα, μέσα από τις θεατρικές δραστηριότητες του Γκαίτε στη Βαϊμάρη, τις παραστάσεις του Τσάρλς Κην στην Αγγλία ή του Χένριχ Λάουμπε στο Μπουργκτεάτερ της Βιέννης· και, φυσικά, με τις παραστάσεις του αυλικού θεάτρου του Δούκα του Σαξ-Μάινιγκεν.<sup>390</sup> Ωστόσο, η καθιέρωση της σκηνοθετικής τέχνης αλλά και η γενική αναγνώριση της αναγκαιότητας του σκηνοθέτη συνδέθηκε άρρηκτα με το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων. Οι νέοι σκηνοθέτες έχοντας ως συνοδοιπόρους μια αφοσιωμένη ομάδα νέων (ερασιτεχνών συνήθως) ηθοποιών και ένα μικρό και ομοιογενές κοινό (μια πνευματική ελίτ που επιζητούσε το νέο) μπορούσαν να διαμορφώσουν και να επιβάλουν ευκολότερα την προσωπική καλλιτεχνική τους οπτική.<sup>391</sup> Δημιουργώντας τους δικούς τους θεατρικούς χώρους, μακριά από τις πιέσεις του εμπορικού θεάτρου, τις θεατρικές αγκυλώσεις ενός επιχορηγούμενου κρατικού θεατρικού οργανισμού και φυσικά απαλλαγμένοι από τους σκοπέλους της λογοκρισίας, οι ιδρυτές-σκηνοθέτες των μικρών πειραματικών θιάσων προχώρησαν πιο τολμηρά σε μια ριζική ανανέωση και αναδιάρθρωση της σκηνικής πρακτικής. Οι αρμοδιότητές τους δεν περιορίζονταν πια μόνο στον ρόλο του γενικού συντονιστή της παράστασης και οι ευθύνες τους δεν εξαντλούνταν στη διακόσμηση ή τον εξωραϊσμό της σκηνής αλλά επεκτείνονταν σε

---

<sup>390</sup> «Η ανάδυση του σκηνοθέτη στη Γαλλία στηρίχθηκε στη δραματουργική παράδοση της χώρας, ενώ οι πρώτοι régisseur εμφανίστηκαν στις αρχές του αιώνα στα θεατήρια του Μπουλβάρ ντυ Τάμπλ. Στην Αγγλία οι εξελίξεις σημειώθηκαν στην παράδοση των ηθοποιών-θιασαρχών. Και στη Γερμανία, ενδεχομένως, επειδή η χώρα δε διέθετε την παράδοση των παραπάνω κρατών, σημειώθηκαν οι πιο δραματικές εξελίξεις, κυρίως εξαιτίας των πρωτοβουλιών που ανέπτυξαν λόγιοι και συγγραφείς, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση του Γκαίτε στη Βαϊμάρη. Μέσα από την παράδοση αυτή ξεπρόβαλε τελικά, στη δεκαετία του 1870, η μορφή του σύγχρονου σκηνοθέτη στο αυλικό θέατρο του Δούκα του Σαξ-Μάινιγκεν (Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 23-24, σημ. 2). Για τις προδρομικές σκηνοθετικές μορφές, όπως και για τον τρόπο ανάδυσής της σκηνοθεσίας στο Ευρωπαϊκό θέατρο (βλ. Chinoy, «The Emergence of the Director», στο *Director on Directing*, ό.π., σ. 1-25).

<sup>391</sup> «Οι μόνες αναγκαίες προϋποθέσεις για την εμφάνιση του σκηνοθέτη είναι η ύπαρξη ενός κοινού θετικά διακειμένου και μιας ομάδας ηθοποιών πρόθυμων να υποταχθούν στο προσωπικό θεατρικό όραμα του πρώτου», Michael Hays, *The Public and Performance. Essays in the history of French and German Theatre, 1871-1900*, UMI Research Press Ann Arbor, Μίσιγκαν 1981, σ. 102· του ίδιου, «Theatre and Mass Culture. The Case of the Director», *New German Critic*, τχ. 29 (1983), σ. 133-146.



γενικότερα ζητήματα αισθητικής και ιδεολογικής προσέγγισης της θεατρικής παράστασης.

Η Ελλάδα ακολούθησε για ακόμη μια φορά με καθυστέρηση τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις. Το μοντέλο του συγγραφέα-δασκάλου (Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, Δημήτριος Βερναρδάκης, Άγγελος Βλάχος, κ.α.) ή ο τύπος του θιασάρχη-δασκάλου (Ευάγγελος Παντόπουλος) που αναλάμβαναν την ευθύνη της εκπαίδευσης των ηθοποιών και του στολισμού της σκηνής δύσκολα μπορούν να χαρακτηριστούν ως πρόδρομοι της ελληνικής σκηνοθεσίας.<sup>392</sup> Η κατάσταση άρχισε να μεταβάλλεται μόλις στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όταν το ελληνικό θέατρο στράφηκε προς νέες μορφές θεατρικής οργάνωσης. Όπως είναι ευρύτερα γνωστό άλλωστε, η ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου και η έναρξη της λειτουργίας της Νέας Σκηνής σήμανε την αρχή μιας νέας θεατρικής περιόδου στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Οι δύο οργανισμοί, παρά τις μεγάλες διαφορές που τους χώριζαν, είχαν έναν κοινό στόχο: επιδίωκαν την αλλαγή του θεατρικού συστήματος, ενώ και στις δύο περιπτώσεις καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισαν οι ηγετικές μορφές, του Θωμά Οικονόμου στην πρώτη περίπτωση και του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στη δεύτερη.<sup>393</sup>

*(α). Το μοντέλο του λογίου-σκηνοθέτη σε μια πειραματική σκηνή*

Τον Μάιο του 1901, ο Χρηστομάνος ανήγγειλε την ίδρυση τμήματος Σκηνοθεσίας το οποίο θα φρόντιζε «περί της εις εκάστην εορτήν της Νέας Σκηνής απαιτούμενης διατάξεως (mise en scène) και άλλων συναφών ζητημάτων».<sup>394</sup> Τον Ιούλιο του 1901, με επιστολές που έστειλε η Εφορεία προς τους Εταίρους για τη στελέχωση του τμήματος ως Σκηνοθέτες ορίζονταν ο Περικλής Γιαννόπουλος, ο Κωνσταντίνος Κατσίμπαλης και ο Ιωάννης Ψαρούδας· οι Μιλτιάδης Λιδωρίκης, Λουδ.[οβίκος]

<sup>392</sup> Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 25-64.

<sup>393</sup> Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί πως στα ελληνικά έντυπα «ο όρος σκηνοθεσία συγγέεται με τη σκηνογραφία, ενώ οι αρμοδιότητες και ιδιαίτερα η αναγκαιότητα της ύπαρξης του σκηνοθέτη δεν ορίζονται με σαφήνεια και δεν αναγνωρίζονται ρητά» Σπάθης, «Ο Χρηστομάνος και η καθιέρωση της σκηνοθεσίας», *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του*, ό.π., σ. 145, του ίδιου, «Ένα εισαγόμενο είδος: η καθιέρωση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο», *Ευρώπη και Νέος Ελληνισμός*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2001, σ. 166).

<sup>394</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901. Την ίδια εποχή, το αυλικό ίδρυμα έκανε τις απαιτούμενες ενέργειες για τη δημιουργία θέσης σκηνοθέτη (βλ. Γλυτζουρή, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο 'Βασιλικόν Θέατρον'» ό.π., σ. 61-88).

Καμηλκρής και ο Δημήτριος Μ. Παπαρρηγόπουλος αναλάμβαναν τον ρόλο των Εποπτών.<sup>395</sup> Αυτό που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση είναι το γεγονός ότι ο Χρηστομάνος δεν αναλάμβανε καμία απολύτως ευθύνη σχετικά με σκηνοθετικά ζητήματα. Ενδεχομένως, έχοντας συναίσθηση της θεατρικής του απειρίας, θέλησε να επωμιστεί αρχικά μόνο τις ευθύνες του θιασάρχη ή του καλλιτεχνικού διευθυντή. Άλλωστε στην Ελλάδα ήταν, όπως είπαμε, γνωστός περισσότερο ως λογοτέχνης και ποιητής και λιγότερο ως άνθρωπος του θεάτρου. Ενδεικτικό είναι ότι τον Μάιο του 1901, τα *Παναθήναια* ανακοίνωναν ότι ο Χρηστομάνος θα αναλάμβανε τη στήλη της ποίησης και ο Αριστοτέλης Κουρτίδης του θεάτρου.<sup>396</sup> Ο Δημήτριος Ταγκόπουλος ήταν από τους πρώτους που είχε επισημάνει ότι η έλλειψη σκηνικής πείρας του ιδρυτή της Νέας Σκηνής δε θα του επέτρεπε να στηρίζει ένα θεατρικό εγχείρημα κατά τα πρότυπα του Τεάτρ Λιμπρ. Σύμφωνα με τον δημοσιογράφο, ένας από τους λόγους που το πείραμα του Αντουάν απέδωσε καρπούς ήταν και το γεγονός ότι ο ιδρυτής του γαλλικού πειραματικού θιάσου «δεν ήτο ποιητής. Ούτε λόγιος. Ήτο ηθοποιός».<sup>397</sup> Πράγματι, σε αντίθεση με τον Χρηστομάνο, οι περισσότεροι σκηνοθέτες των Ελεύθερων Θεάτρων πριν την ίδρυση των πειραματικών τους θιάσων είχαν ασχοληθεί, έστω και για σύντομο χρονικό διάστημα, με τη θεατρική και

---

<sup>395</sup> Ο Κωνσταντίνος Κατσίμπαλης (1868-1937), σπούδασε νομικά, αλλά γρήγορα στράφηκε προς τη δημοσιογραφία και τη φιλολογία. Μαζί με τον γελοιογράφο Νικόλαο Μόστρα και τον Ιωάννη Ζυγομαλά εξέδωσε τα σατιρικά περιοδικά *Αίθουσα* (1887) και *Κώδων* (1888). Συνεργάστηκε με τον *Νουμά* και με άλλα φιλολογικά περιοδικά. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος του «Εκπαιδευτικού Ομίλου». Ήταν ο πρώτος μεταφραστής του έργου του Πέρση ποιητή Ομάρ Καγιάμ, *Ρουμπαγιάτ* (Κώστας Τριανέμης [Κωνσταντίνος Κατσίμπαλης], «Από τα ρουμπαγιάτ του Ομάρ-Καγιάμ», *Ο Νουμάς*, τχ. 568-602 (Θεριστή 1915 – 29 Οκτωβρίου 1916). Βλ. λήμμα «Κωνσταντίνος Κατσίμπαλης», τμ. Π', Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, σ. 593. Για το ψευδώνυμο του Κατσίμπαλη (βλ. Κυριάκος Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005, σ. 243). Ο Ιωάννης Ψαρούδας (1871-1953). Σπούδασε στην Αθήνα. Κατόπιν (1890) στο Παρίσι για να συμπληρώσει τις μουσικές του σπουδές. Υπήρξε μαθητής του Πουνιό, του Μασσνέ, του Σαιν-Σάνς και άλλων διακεκριμένων μουσικών (γνωρίστηκε μάλιστα και με τον Τζιουζέπε Βέρντι). Γυρίζοντας στην Αθήνα αναμίχθηκε ενεργά στη μουσική κίνηση και κυρίως επιδόθηκε στην κριτική των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων (ιδίως των μουσικών) με άρθρα δημοσιευμένα αρχικά στην *Εστία* και μετά στο *Ελεύθερο Βήμα* και τα *Νέα*. Υπήρξε από τους ιδρυτές του Συλλόγου των Ερασιτεχνών Συγγραφέων και ήταν επί σειρά ετών μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Διατέλεσε επίσης μέλος στο πρώτο Δ. Σ. της λαογραφικής Εταιρείας (1909) και ιδρυτικός μέλος της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών Κριτικών. Ένας από τους ιδρυτές του Εθνικού Ωδείου και μέλος του πρώτου Εποπτικού συμβουλίου. Τέλος, αναφέρεται και ως συνθέτης μουσικών έργων –ιδίως τραγουδιών, ορισμένα από τα οποία (όπως *Η Ψαροπούλα*, *Το φιλί της μάσκας*, *Δεν θα σε ξεχάσω*) ήταν αρκετά δημοφιλή (Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, εκδόσεις Γιαλλελή, Αθήνα 2001, <http://www.musipedia.gr/wiki/Ψαρούδας> [20 Ιουνίου 2011]). Δεν εντοπίστηκε κάποια πληροφορία για τους Λουδ.[βίκο] Καμηλκρή και Δημήτριο Μ. Παπαρρηγόπουλο. Για τη στελέχωση του Τμήματος Σκηνοθεσίας (βλ. Αρχείο Χρηστομάνου, [Μέρος Γ']: [Επιστολές της Εφορείας προς τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη], Παράρτημα Γ').

<sup>396</sup> «Δημοσιεύματα», *Παναθήναια*, Α', τχ. 16 (31 Μαΐου 1901), σ. 157.

<sup>397</sup> Ο.π., *Εστία*, 11 Μαρ. 1901.

σκηνική πρακτική.<sup>398</sup> Ακόμα και ο θεατρικός του 'ανταγωνιστής' εν Ελλάδι, ο Θωμάς Οικονόμου, είχε σπουδάσει στη Δραματική Σχολή της Βιέννης και είχε εργαστεί σε γερμανικά θέατρα.<sup>399</sup>

Η διάλυση των καλλιτεχνικών τμημάτων το φθινόπωρο του 1901, συμπαρέσυρε, όπως ήταν φυσικό, και τα σχέδια για τη δημιουργία Τμήματος Σκηνοθεσίας. Έτσι, ο ιδρυτής της Νέας Σκηνης παράλληλα με τα θιασαρχικά του καθήκοντα αναγκάστηκε να αναλάβει ένα ρόλο που αρχικά δεν είχε, του σκηνοθέτη.

Μεταξύ 1901-1906, λοιπόν, ένας λόγιος, χωρίς συγκροτημένες σκηνοθετικές αντιλήψεις (δεν είναι τυχαίο ότι δεν υπάρχει κανένα θεωρητικό κείμενο του Χρηστομάνου, όπου να διατυπώνει τις απόψεις του γύρω από την τέχνη της σκηνοθεσίας) και που δεν είχε εργαστεί ποτέ σε κανένα θέατρο, έγινε ο μοναδικός υπεύθυνος της καλλιτεχνικής επιτυχίας των παραστάσεων με πολύ θετικά αποτελέσματα.<sup>400</sup> Ο Χρηστομάνος είχε την ευθύνη του καταρτισμού του δραματολογίου,<sup>401</sup> της διανομής των ρόλων, της διδασκαλίας των ηθοποιών, όπως

---

<sup>398</sup> Το 1876, ο Αντουάν είχε δώσει εξετάσεις στο Κονσερβατουάρ. Από το 1883 συμμετείχε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης στην ερασιτεχνική θεατρική ομάδα Cercle Gaulois (Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 4-5). Ο Λυιέ Πο συμμετείχε ως ηθοποιός και διευθυντής σκηνης στις παραστάσεις του Τεάτρ Λιμπρ. Επίσης, είχε γίνει δεκτός στο Κονσερβατουάρ. Στις αρχές της δεκαετίας του 1890 συνεργάστηκε με τον Πολ Φορ και το Τεάτρ ντ' Αρ (Knapp, *The Reign of the Theatrical Director*, ό.π. σ. 82-84). Παράλληλα, με την πορεία του Αντουάν ήταν αυτή του Στατισλάφσκι, ο οποίος πριν την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας είχε ιδρύσει την ερασιτεχνική Εταιρεία Γραμμάτων και Τεχνών, όπου συμμετείχε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης (Worrall, *The Moscow Art Theatre*, ό.π., σ. 24-30). Μόνη εξαίρεση αποτελεί ο εικοσάχρονος ιδρυτής του βραχύβιου Τεάτρ ντ' Αρ, Πολ Φορ, για τον οποίο δε γνωρίζουμε κάτι για τις προ του Τεάτρ ντ' Αρ θεατρικές του ενασχολήσεις.

<sup>399</sup> Αντώνης Γλυτζουρής, «Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο», *Τα Ιστορικά*, τμ. 27, τχ. 53, (Δεκ. 2010), σ. 494-500.

<sup>400</sup> «Δημιουργεί όλα· κάμνει τας σκηνοθεσίας· διδάσκει τα πρόσωπα· τοποθετεί τα πράγματα· επινοεί τα προγράμματα και εμψυχώνει αυτός μόνος μέχρι των ελαχίστων την καλλιτεχνικήν αυτήν επιχείρησιν» («Θεατρική εβδομάς», *Νέον Αστν*, 31 Δεκ. 1902 [υπογρ. Θέσπις]). Το 1905, λίγο πριν την οριστική διάλυση του θιάσου, ο Τιμολέων Σταθόπουλος, κάνοντας μια πρώτη αποτίμηση του έργου του Χρηστομάνου παρατηρούσε: «Εδημιούργησε ηθοποιούς [...], εδίδαξε, είχε δε προπάντων την ικανότητα, την ειδικότητα, το δαιμόνιον του δημιουργού, αφού δεν ήτο μόνον δάσκαλος, αλλά και κριτικός, και αγαματοποιός, και ράπτρια και καμαριέρα και ζωγράφος και κομμωτής. Δια την Νέαν Σκηνήν, δεν ήτο απλώς διευθυντής. Ήτο ψυχή. Και είνε ακόμη.» (Τιμ. Σταθ. [Τιμολέων Σταθόπουλος], «Αθηναϊκή ζωή. 'Νέα Σκηνή'», *Ακρόπολις*, 30 Αυγ. 1905). Είναι ελάχιστες οι φορές που ο Χρηστομάνος δέχθηκε τη βοήθεια κάποιου τρίτου. Σύμφωνα με τον Μυράτ «τις δοκιμές [της *Πριγκήπισσας Μαλέν*] διηύθυνε χωρίς καμία αμοιβή ευγενώς προσφερθείς ο Τάκης Δαραλέξης» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 212). Οι πρόβες στο *Κράτος του ζόφου* γίνονταν «με πολλήν επιμέλειαν υπό την επιβλέψη του μεταφραστή», Αγησίλαου Κωνσταντινίδη («Αι χθεσιναί των θεάτρων. *Το Κράτος του ζόφου*», *Εστία*, 15 Ιαν. 1902). Το καλοκαίρι του 1904, συνεργάστηκε με τον Πολύβιο Δημητρακόπουλο για τη μουσικοχορευτική σύνθεση του αρχαίου κόρδακα (Θεόφραστος Σακελλαρίδης, «Γράμματα προς την *Εστίαν*. Πως ετονίσθη ο Κόρδαξ», *Εστία*, 13 Αυγ. 1904).

<sup>401</sup> Από τις ελάχιστες φορές που ο Χρηστομάνος δεν είχε ενεργή ανάμειξη στη σύνθεση του ρεπερτορίου ήταν όταν χρειάστηκε να συνεργαστεί με μεγαλύτερης ηλικίας ηθοποιούς, οι οποίοι ερχόμενοι στον θιάσο έφεραν μαζί και τα έργα που τους είχαν καθιερώσει. Όταν ο Νικόλαος Λεκατσάς συμπεριλήφθηκε στο δυναμικό της Νέας Σκηνης, το μοναδικό έργο που έδωσαν στην Αθήνα, ήταν ο *Άμλετ*, ένα από τα πιο γνωστά έργα του ρεπερτορίου του τελευταίου. Το ίδιο θα πρέπει να ίσχυε και για την παράσταση του *Οθέλλου*, το χειμώνα του 1906, με πρωταγωνιστές τον Διονύσιο

επίσης ήταν υπεύθυνος για το σκηνογραφικό και ενδυματολογικό μέρος των παραστάσεων. Παράλληλα, από τον θίασο παρουσιάστηκαν μεταφράσεις (*Άλκηστης*, *Αντιγόνη*, *Πως μιλούνε τ' Αγγλικά*, *Λιμπελάι*), διασκευές (*Η αρπαγή των Σαββίνων*, *Η πρώτη νύκτα του γάμου του κ. Καρπέτ και Σία*) και δραματουργικές συνθέσεις (*Η βοσκοπούλα και ο χοιροβοσκός*) του Χρηστομάνου τις σκηνοθεσίες των οποίων έκανε ο ίδιος.

Στα πέντε αυτά χρόνια ήταν σαν να υλοποιούσε όσα, μερικά χρόνια νωρίτερα, είχε θαυμάσει σ' έναν συγγραφέα-σκηνοθέτη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τον Βικτωριέν Σαρντού, και όχι σαν να θέλει να ακολουθήσει τα διδάγματα των σκηνοθετών των Ελεύθερων Θεάτρων.<sup>402</sup> Ας μην ξεχνάμε, εξάλλου, ότι στη συνέντευξη που έδωσε τον Μάιο του 1901, οι όποιες αναφορές του στη δραστηριότητα του Αντουάν, του Μπράμ και του Heine εξαντλούνταν στην καθιέρωση των παραστάσεων συνόλου.<sup>403</sup> Ακόμα και η ερμηνεία που έδινε στον όρο «σκηνοθεσία» πλησίαζε εννοιολογικά περισσότερο στην κατάσταση της σκηνοθεσίας πριν τον Αντουάν. Γενικότερα, με βάση τα όσα έλεγε ή έπραττε, ήταν σαν να συνέχιζε, κατά κάποιον τρόπο, τη σκηνοθετική παράδοση του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο γενικότερος χαρακτήρας της Νέας Σκηνης προσδιοριζόταν από τους λογίους. Η ομάδα που συγκεντρώθηκε τον Φεβρουάριο του 1901 στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου, όπως και η σύνθεση του τμήματος της Σκηνοθεσίας, αποτελούνταν, αποκλειστικά από συγγραφείς.

Είναι εμφανές ότι ο Χρηστομάνος βρισκόταν πολύ μακριά από τις καινοτόμες προτάσεις των ευρωπαϊών σκηνοθετών κάτι που φάνηκε ακόμα και στον τρόπο της σκηνοθετικής του εργασίας.

---

Ταβουλάρη και τη Θεώνη Δρακοπούλου. Ο ρόλος του Μαυριτανού ήταν ένας από τους γνωστότερους ρόλους του ρεπερτορίου του Ταβουλάρη. Από τον Δεκέμβρη του 1877, που τον πρωτοερμήνευσε, έδινε τουλάχιστον μια παράσταση του έργου κάθε χρόνο, όπου και αν βρισκόταν (π.χ., το 1880 στην Αλεξάνδρεια, το 1881 στην Πόλη, το 1892 στην Οδησό, το 1895 στη Μυτιλήνη, το 1897 στη Σμύρνη και στην Πάτρα κτλ, κτλ.). Ήταν πολύ φυσικό, λοιπόν, στη γενέτειρά του να διάλεξε να παίξει έναν ρόλο που τον θεωρούσε μια από τις κορυφαίες δημιουργίες του (Ευχαριστώ θερμά τον κύριο Θόδωρο Χατζηπανταζή για αυτές τις πληροφορίες). Αντίστοιχα, *Το σπίτι της κούκλας*, που ο θίασος ανέβασε κατά την τελευταία περιοδεία, με πρωταγωνιστές τον Διονύσιο Ταβουλάρη και τη Μερόπη Δαμάσκου, είχε ανέβει πρώτα στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου με τους δύο ηθοποιούς να ερμηνεύουν τους ρόλους του Τόρβαλντ και της Νόρας Χέλμερ (βλ. Σιδέρης, «Ο Ίψεν στην Ελλάδα». *Νέα Εστία* (15 Νοε. 1956), ό.π., σ. 1539, Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 37).

<sup>402</sup> «Στις δοκιμές πήγαν όλα περίφημα. Ο Σαρντού έμεινε αυτή τη φορά ήρεμος σαν αρνάκι κ' η Κα Μπερνάρ δεν έπαθε ούτε μια νευρική κρίση [...]. Τα σκηνικά και τα κοστουμια ήταν αφαντάστους πολυτελείας... Ο Σαρντού απέδειξε σ' αυτήν την περίπτωση ότι είναι, όχι μόνον ο πιο πεπειραμένος σκηνοθέτης, αλλά και ο πιο μεγαλοφυής σκηνογράφος και ταπετσήρης. Μόνος αυτός φτιάχνει τις ταπετσαρίες των δωματιών, τοποθετεί τα καθίσματα στη θέση τους. Και δεν επιτρέπεται να τα μετακινήσει κανείς έστω κ' έν εκατοστό δεξιά ή αριστερά. Επίσης, αυτός κανονίζει κάθε αναπνοή και κάθε ματιά των ηθοποιών», Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 91.

<sup>403</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901.

(β). Σκηνοθετικοί ερασιτεχνισμοί

Οι έμμεσες πληροφορίες που διαθέτουμε για τον τρόπο που ο Χρηστομάνος έστηνε τις παραστάσεις είναι δηλωτικές του ερασιτεχνισμού αλλά και της υιοθέτησης παλιότερων θιασαρχικών πρακτικών.

Οι πολύωρες και εντατικές πρόβες, κύριο χαρακτηριστικό της προετοιμασίας των παραστάσεων των Ελεύθερων Θεάτρων δεν εντάχθηκαν ποτέ στο πρόγραμμα του θιάσου.<sup>404</sup> Τον πρώτο καιρό οι μύστες, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, έκαναν καθημερινά πρόβες.<sup>405</sup> Όσο περνούσαν οι μήνες, η συνήθεια των συστηματικών δοκιμών εγκαταλείφθηκε και οι μύστες όλο και συχνότερα εμφανίζονταν αμελέτητοι και απροετοίμαστοι. Έτσι, σύντομα, οι δημοσιογράφοι άρχισαν να παραπονιούνται: άλλοτε για την ‘αμελετησιά’ των ηθοποιών<sup>406</sup> και άλλοτε για τις χασμωδίες που παρατηρούνταν κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, καθώς οι ηθοποιοί ξεχνούσαν τις εισόδους και τις εξόδους τους στη σκηνή.<sup>407</sup>

Η απουσία συστηματικών και αυστηρών δοκιμών έγινε ιδιαίτερα εμφανής στην παράσταση της *Φαίας και Νυμφαίας*:

---

<sup>404</sup> Για τη σημασία που έδιναν στις πρόβες οι ευρωπαίοι σκηνοθέτες, βλ. Styan, *Modern Drama in the Theory Practice*, τμ. 1 (*Realism and Naturalism*), ό.π., σ. 13-14.

<sup>405</sup> «Αι δοκιμαί εξακολουθούν τακτικώτατα», έγραφε ο Βρατσάνος που ως μέλος του θιάσου, παρακολουθούσε από κοντά τις προετοιμασίες για την παράσταση της *Άλκηστης*, (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία* 2 Οκτ. 1901). «Αι δοκιμαί γίνονται με πολλήν μέθοδον και επιμέλειαν. Έχουν αποφασίσει να μην αναβιβάζουν έργον εις την σκηνήν, το οποίον να μην είνε τελειώς μελετημένον» («Εδώ κ’ εκεί», *Σκριπ*, 2 Οκτ. 1901). «Η Ν. Σκηνή ετοιμάζει την *Αγριόπαπιαν* με έκτακτον ταχύτητα. Αι δοκιμαί αρχίζουν εις τας 8 και τελειώνουν τη νύκτα» (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 28 Νοε. 1901).

<sup>406</sup> «Μια έλλειψις παρετηρήθη πολύ: η γλώσσα των ηθοποιών δεν έτρεχεν, ότι όλοι επερίμεναν από τον υποβολέα να τους βοηθήσει» (Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: *Το κράτος του ζόφου* του Τολστόυ», *Παναθήναια*, Β’, τχ. 32 (31 Ιαν. 1902), σ. 264). Για το πρόβλημα της ‘αμελετησιάς’ των ηθοποιών του θιάσου (βλ. «Από τα θέατρα. Η χθεσινή *Άπιστος*», *Εστία*, 31 Αυγ. 1902 [υπογρ. Κ.], «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις. Αι πρώτα», *Νέον Άστρ*, 19 Ιουλ. 1904, Κίμων Μιχαηλίδης, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*, δράμα εις μέρη τρία υπό Γρηγορίου Ξενοπούλου», *Παναθήναια*, Δ’, τχ. 93 (15 Αυγ. 1904), σ. 245). Τον Απρίλιο του 1902, αναγγέλθηκε διάλεξη του Πάνου Καλογερικού με θέμα «αν πρέπει να αισθάνεται παίζων ο ηθοποιός». Αναγνώστης της εφημερίδας *Εστία* παρατηρούσε ότι «το πρώτον βήμα του ηθοποιού είνε να μελετά και να μαθαίνη τους ρόλους του πριν ακόμα καταγίνη και εις ζητήματα ‘εάν πρέπει να αισθάνεται ή όχι’» («Γράμματα προς την *Εστίαν*», *Εστία*, 5 Απρ. 1902 [υπογρ. «Φίλος της Νέας Σκηνής»]).

<sup>407</sup> Ενοχλημένος από τις χασμωδίες που είχαν παρατηρηθεί, στη δεύτερη κιόλας παράσταση του θιάσου, συντάκτης του θεατρικού περιοδικού *Νυκτερίς*, πρότεινε την πρόσληψη διευθυντή σκηνής «ο οποίος να παρακολουθεί με το έργο ανά χείρας την παράστασιν και να οδηγεί τους μύστας» («Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α’, τχ. 28 (9 Δεκ. 1901), σ. 3 [υπογρ. Η Τσιμπίδα]). Τον ρόλο του ρεζιζέρ ίσως είχε αναλάβει για λίγο ο Σπύρος Μαρκέλλος. Μερικές εβδομάδες νωρίτερα, από τις σελίδες του ίδιου εντύπου, πληροφορούμαστε ότι «διευθυντής και επόπτης των δοκιμών [της *Άλκηστης*] είναι ο κ. Χρηστομάνος, βοηθός του δε ο κ. Μαρκέλλος» («Χειμερινή περίοδος. Τα θέατρα μας. ‘Νέα Σκηνή’», *Νυκτερίς*, Α’, τχ. 24 (4 Νοε. 1901), σ. 2 [υπογρ. Πίκμαν]).

[...] οι ηθοποιοί εφορούσαν βαρείας και πολυτελεστάτας ενδυμασίας [...] αλλά δεν εγυμνάσθησαν να κινώνται με αυτές ελευθέρως, και ήσαν αδέξιοι επί της σκηνης, και επρόσεχαν πάντοντε κωμικότητα να μην πατήσουν τας ουράς των πριγκηπισσών.<sup>408</sup>

Η πρόβα που θα γινόταν με τα ρούχα της παράστασης, απαραίτητο στοιχείο της προετοιμασίας για τους ευρωπαϊούς σκηνοθέτες, ειδικά όταν επρόκειτο για έργα εποχής, για τον αθηναϊκό θίασο ήταν μάλλον κάτι άγνωστο.<sup>409</sup>

Επίσης, το γεγονός ότι ο ίδιος ο Χρηστομάνος αναλάμβανε και καθήκοντα υποβολέα, προκειμένου να καθοδηγήσει τελευταία στιγμή τους ηθοποιούς του ή ακόμα και να τους ψιθυρίσει τα λόγια τους είναι μια ακόμη ένδειξη ότι ο πειραματικός θίασος της Νέας Σκηνης συμπορευόταν με τις πρακτικές των Αθηναίων θιασαρχών.<sup>410</sup> Τέλος, ο ανύπαρκτος σεβασμός που επιδείκνυε ως σκηνοθέτης στα θεατρικά έργα ήταν ένα ακόμα στοιχείο που τον απομάκρυνε από τις βασικές αρχές των Ελεύθερων Θεάτρων και τον έφερε ένα βήμα πιο κοντά στον θεατρικό κόσμο του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνη: *Φαία και Νυμφαία* εις πράξεις τέσσερας, υπό Χρ. Δαραλέξη. *Το Μπαλκόνι*, δράμα εις πράξεις τρεις, υπό Κ. Χέιμπεργκ», *Παναθήναια*, Β', τχ. 49 (15 Οκτ. 1902), σ. 212. «Βλέπει τις εισερχομένους και εξερχομένους μανδύας [...] των οποίων αι μακριαί ουραί περιπλέκονται εις τους πόδας κωμικότητα» («Η πρώτη της *Φαίας και Νυμφαίας*», *Εμπρός*, 29 Σεπ. 1902). «Το έργον αναβιβάσθη με σπουδὴν ἐλέγχουσας κωμικὴν, ὡς ἀπεδείχθη [...]. Τα δημιουργήματα του κ. Χρηστομάνου, οι μύσται [...] ἦσαν κλασσικῶς ἀμελέτητοι, ὅπερ συνηθέστατον» (ό.π., *Ανατολή* (30 Σεπ. 1902), σ. 240)

<sup>409</sup> Από τους πρώτους που είχε κατανοήσει τη σημασία της πρόβας με τα κοστούμια της παράστασης ήταν ο Δούκας του Σαξ-Μέινινγκεν (βλ. George II, Duke of Saxe-Meiningen, «Pictorial Motion» στο *Directors on Directing*, ό.π., σ. 84).

<sup>410</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 244-247. Ο Γεράσιμος Βώκος θυμάται τον Χρηστομάνο κρυμμένο στο υποβολείο να αυτοσχεδιάζει «προσθέτοντας [...] την χαράν της σκωπτικής του ψυχής» (Γερ. Βώκος, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 23 (Δεκ. 1911), σ. 312).

<sup>411</sup> Από τις πιο χαρακτηριστικές επεμβάσεις του Χρηστομάνου σε κείμενο της ξένης δραματουργίας ήταν στο έργο *Η πρώτη νύκτα του γάμου του κύριου Καρπέτ και Σία*, όπου προσέθεσε μια ολόκληρη πράξη: «είχε προσθέσει τόσο ωραία πράγματα εις διαφόρους κωμωδίας που επαίχθησαν τότε, χάρις δε εις την ολόκληρον πράξιν που προσέθεσε εις την *Πρώτην νύκτα του γάμου*, κατάρθωσε να σταθή η περίφημος εκείνη κωμωδία» («Αι γνώμαι των αναγνωστών δια τον *Κοντορεβιθούλην*», *Δάφνη*, Α' τχ. 11 (15 Οκτ. 1909), σ. 4). Αλλαγές είχε επιφέρει και στη γερμανική κωμωδία του Σεντάν, *Η αρπαγή των Σαββίνων* (Μ. Χατζόπουλος, «Καθημερινά σελίδες. Μια κωμωδία», *Σκριπ*, 27 Αυγ, 1903). Για τις παρεμβάσεις του στα θεατρικά κείμενα των Ελλήνων συγγραφέων και τις αντιδράσεις που προκαλούσε η τακτική του (βλ. Μέρος Γ', Κεφ. 3 ΙΙ. β).

### III. Μαθήματα υποκριτικής και καλών τρόπων

Η θεωρητική εκπαίδευση και η συστηματική κατάρτιση όλων όσοι εμπλέκονταν με τη σκηνική πράξη, προκειμένου το ελληνικό θέατρο να αποδεσμευτεί από την αυτοδίδακτη υποκριτική νοοτροπία των επαγγελματιών ηθοποιών και να προσφέρει έργο με ποιότητα εφάμιλλη της ευρωπαϊκής, ήταν ένα από τα κύρια αιτήματα των πνευματικών κύκλων, ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>412</sup> Οι βραχύβιες δραματικές σχολές που ιδρύθηκαν μετά τη δεκαετία του 1870 στην Αθήνα δεν έλυσαν το πρόβλημα της ανύψωσης του καλλιτεχνικού επιπέδου της ελληνικής σκηνής. Με την ίδρυση της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου οι ελπίδες αναπτέρωθηκαν, έστω και προσωρινά, καθώς την ευθύνη της εκπαίδευσης των ηθοποιών αναλάμβανε ένας επίσημος κρατικός φορέας. Η πρόωγη διάλυσή της σήμαινε ότι η θεατρική εκπαίδευση των ηθοποιών θα έπρεπε για ακόμα μια φορά να βασιστεί στις καλές προθέσεις της ιδιωτικής πρωτοβουλίας.

Από την πρώτη στιγμή της ίδρυσης της Νέας Σκηνής ο Χρηστομάνος είχε καταστήσει σαφές ότι επιδίωκε την άμεση αναπλήρωση του κενού που υπήρχε στην ελληνική θεατρική εκπαίδευση και ζητούσε τη συνδρομή των παριστάμενων: «θα επιδιώξωμεν από κοινού την μόρφωσιν προσώπων ικανών να διερμηνεύσουν τα τοιαύτα έργα [εν. έργα «υπερόχου ποιητικής συλλήψεως»] κατά τας απαιτήσεις ανωτέρας σκηνικής τέχνης».<sup>413</sup> Και αυτός ο μεγαλεπήβολος στόχος ήταν ασαφής. Τόσο στον Θεμελιώδη Οργανισμό, που δημοσιεύτηκε τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου, όσο και στη συνέντευξη του Μαΐου, στην οποία ανακοίνωνε την ίδρυση τμήματος Δραματικής Σχολής, στην ουσία επαναλάμβανε όσα είχε πει στην *Εισήγησή*, χωρίς να ξεκαθαριζόταν με ποιον ακριβώς τρόπο θα γινόταν η θεωρητική και πρακτική εκπαίδευση των ηθοποιών του θιάσου ή έστω ποια μαθήματα θα διδάσκονταν και από ποιους.<sup>414</sup> Βέβαια, παρά τις ελλείψεις και τις ασάφειες, όλα όσα υποσχόταν τους

---

<sup>412</sup> Για μια αναλυτική περιγραφή των προσπαθειών που έγιναν προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα προκειμένου οι επίδοξοι ηθοποιοί να αποκτήσουν θεατρική και υποκριτική κατάρτιση (βλ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 15-19, 26-29). Για την ίδρυση δραματικών σχολών στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα (βλ. Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, ό.π., σ. 151-153).

<sup>413</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...ό.π.*

<sup>414</sup> «Δια της καθοδηγήσεως θεωρητικής και πρακτικής υπ' αυτών των μελών του σωματείου» (Άρθρα Β', Γ', του Θεμελιώδους Οργανισμού, *Εισήγησις...ό.π.*). Στη συνέντευξη του Μαΐου η μόνη πληροφορία που έδινε ήταν ότι το τμήμα της Δραματικής Σχολής θα στελεχωνόταν «από τους διδάσκοντας τους μέλλοντας ηθοποιούς και τους εποπτεύοντας την διδασκαλίαν ταύτην» (ό.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901). Η μόνη πληροφορία που διαθέτουμε είναι ότι ο Μάρκος Σιγάλας προσκλήθηκε ως καθηγητής απαγγελίας των νεαρών ηθοποιών (ό.π., *Εμπρός*, 12 Ιουλ. 1902, *Εστία*, 13 Ιουλ. 1902). Πολλοί από τους ηθοποιούς της Νέας Σκηνής (Λέων, Καλογερίκος, Ροδάκης, Χρίστοβιτς,

πρώτους μήνες, ήταν εξαιρετικά ελπιδοφόρα για το μέλλον όχι μόνο της Νέας Σκηνης αλλά και του ελληνικού θεάτρου. Ο Χρηστομάνος ήταν σαν να ήθελε να ακολουθήσει την τακτική που ένα χρόνο νωρίτερα είχαν επιχειρήσει ανεπιτυχώς να εφαρμόσουν οι ιθύνοντες του βασιλικού ιδρύματος: εκπαίδευση των νέων ηθοποιών και στη συνέχεια ένταξή τους στον επαγγελματικό θίασο που προσπαθούσαν να δημιουργήσουν.

Όταν ο θίασος άρχισε τις παραστάσεις του τον Νοέμβριο του 1901 το τμήμα της Δραματικής Σχολής, όπως και τα υπόλοιπα τέσσερα, είχε διαλυθεί και οι επίλεκτοι των Ελλήνων, που υποτίθεται ότι θα αναλάμβαναν την εκπαίδευση των ηθοποιών, τον είχαν εγκαταλείψει. Έτσι, ο Χρηστομάνος υποχρεώθηκε εκ των συνθηκών να αναλάβει μόνος του να εκπαιδεύσει τους άπειρους ηθοποιούς του, έχοντας ως μοναδικό του εφόδιο τις προσωπικές του εμπειρίες.

Σύμφωνα με τις ελάχιστες μαρτυρίες που υπάρχουν για τον τρόπο διδασκαλίας του, ο Χρηστομάνος ακολουθούσε το παράδειγμα των συγγραφέων-δασκάλων του 19<sup>ου</sup> αιώνα: «διάβαζε πρώτα ο ίδιος το έργο στους μύστες που θα το έπαιζαν. Τους το εξηγούσε, ανέλυε ψυχολογικά κάθε ρόλο, κι έπειτα τον έπαιζε ο ίδιος, είτε ανδρικό είτε γυναικείο [...] για να βλέπει ο μύστης και να μιμείται».<sup>415</sup> Αρχικά, η μέθοδος που εφάρμοζε απέδωσε καρπούς. Παρά την υποκριτική απειρία τους και τη δικαιολογημένη αρχική συστολή τους πάνω στη σκηνή, οι νεαροί ηθοποιοί κέρδισαν τα επιδοκιμαστικά σχόλια των δημοσιογράφων, οι οποίοι από την πρώτη στιγμή επαίνεσαν το «φυσικόν» τους παίξιμο και τις «μετρημένες» κινήσεις τους.<sup>416</sup>

---

Αδριανού, Δρακοπούλου) υπήρξαν μαθητές, έστω και για μικρό χρονικό διάστημα, του Μάρκου Σιγάλα, κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας τους για τις εξετάσεις στη Βασιλική Δραματική Σχολή («Οι υποψήφιοι δια την Δραματική σχολή», *Εμπρός*, 16-17 Σεπ. 1900, «Από την ζωή της πόλεως», *Εστία*, 15 Αυγ. 1901).

<sup>415</sup> Ξενοπούλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 219. Για το θέμα της διδασκαλίας των ηθοποιών από τους συγγραφείς-λόγιους (βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 35-37).

<sup>416</sup> Συντάκτης της εφημερίδας *Νυκτερίς*, πριν την κριτική του για την παράσταση της *Άλκηστης* επεσήμανε ότι οι δημοσιογράφοι όφειλαν να είναι ιδιαίτερα προσεκτικοί στις κρίσεις τους σε ό,τι αφορούσε την υποκριτική δεινότητα των νεαρών ηθοποιών «διότι πάντες σχεδόν οι μύσται πλην τινών εξαιρέσεων, πρώτην φοράν ενεφανίζοντο από σκηνης ως ηθοποιοί και προ τόσοσ μάλιστα κοινού. Η ψυχολογική κατάστασις του ηθοποιού εις την περιστασιν ταύτην είναι τοιαύτη, ώστε δε δύναται ούτος, όσον ψύχραιμος και ζωηρός και αν είνε και όσην υποκριτικήν δύναμιν και τέχνην και αν κέκτηται, να σταθί και να περπατήσει ελευθέρως εις την σκηνήν, ν' απαγγείλη με σταθεράν και ανεπιτήδευτον φωνήν, να χρωματίσει καταλλήλως, να υποκριθί φυσικώς και αβιάστως, κ.τ.λ., διότι οι πόδες του κλονίζονται, η φωνή του τρέμει ο χρωματισμός καθίσταται σχεδόν αδύνατος, η υπόκρισις βιάζεται, το έργον χάνει τη συνοχήν του, η όλη εκτέλεσις χαλαρούται. Φοβερά επιδρώσι και τα πολλά φάτα της σκηνης και το πολυπληθές ακροατήριον και παν ό,τι άλλο προσπίπτει εις την όρασιν του απείρου, του νέου ηθοποιού κατ' εκείνην την στιγμήν [...]» («Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 27 (2 Δεκ.



Ωστόσο, η πιστή μίμηση των κινήσεων του δασκάλου τους είχε ως αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να μην μπορούν να αναπτύξουν τη δική τους υποκριτική προσωπικότητα:

Οι μύσται δεν είνε ουδέ υποφερτοί ηθοποιοί. Είνε απλώς νευρόσπαστα, τα οποία κινούν τα ποδαράκια τους, τα χεράκια τους, τα κεφαλάκια τους, ως τους εδίδαξεν ο κ. Χρηστομάνος, ο οποίος ακουσίως τους υπήρξε περισσότερο Χόλδεν παρά διδάσκαλος.<sup>417</sup>

Το καλοκαίρι του 1904, ο Περικλής Γιαννόπουλος θεωρούσε ότι το πρόβλημα ήταν η «τεμπελιά» των ηθοποιών που επαναπαύτηκαν στις πρώτες δάφνες τους αλλά και η αδυναμία του Χρηστομάνου να τους κατευθύνει σωστά υποκριτικά:

Μετά το πρώτον φιλοτίμημα και Χρηστομάνειον σπρώξιμον, ατόνισαν λίγο λίγο, εβαρέθηκαν, έμειναν στάσιμοι, τα εγκατέλειψαν, ωπισθοδρόμησαν όλοι. [...] Τι έβγαλε από μέσα του –όπως λέγουν– ένας Μυράτ, ένας Παπαγεωργίου, ένας Λέων, μια Κυβέλη, μια

---

1901), σ. 3 [υπογρ. Η Τσιμπίδα]). Το δημοσίευμα της *Νυκτερίδας* είναι σημαντικό γιατί μας δίνει μια λεπτομερή περιγραφή της ψυχολογίας του ηθοποιού πάνω στη σκηνή και των παραγόντων που επηρεάζουν το παίξιμό του αλλά και την εντύπωση που προκαλούσαν στους θεατές οι μύστες στις πρώτες επαγγελματικές θεατρικές τους εμφανίσεις. Πράγματι, τους πρώτους μήνες των παραστάσεων του θιάσου, επισημαινόταν πόσο φοβισμένες και αμήχανες έδειχναν πάνω στη σκηνή οι γυναίκες του θιάσου: «Την Μιραντολίνα υπεδύθη η Πασαγιάννη με μεγάλη επιτυχία [...] μερικά μόνον κινήσεις ήσαν ολίγον βεβαιασμένα· επίσης ήτο και ολίγον περιορισμένη και φοβισμένη και δια τούτο εκράτει και τα μάτια της καρφωμένα επί της σκηνής, τα ύψωνε δε ενίοτε εις την οροφήν χωρίς ν' ατενίζη καθόλου τους θεατάς. [...] Τη Δηήνεια υπεδύθη η δεσποινίς Αδριανού με πολλήν επιτυχίαν [...]. Μόνον ολίγον φοβισμένη εφαινετο [...]» («Η Νέα Σκηνή», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 30 (23 Δεκ. 1901), σ. 1 [υπογρ. Φαών]). «Η πρωτοεμφανιζόμενη Ελβίρα Γουίδα έπαιξε αρκετά καλά αν και ήταν φανερή η αδεξιότητα της και η δειλία της» («Από τα θέατρα. Η *Νύφη μου*», *Εστία*, 1 Αυγ. 1902 [υπογρ. Χ.]). Με τα χρόνια τέτοιου είδους παρατηρήσεις σταμάτησαν. Προφανώς η καθημερινή έκθεση των νεαρών ηθοποιών επί σκηνής τους έκανε να αποβάλλουν την όποια δειλία τους και τους χάριζε την απαιτούμενη σκηνική άνεση.

<sup>417</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 18 Οκτ. 1902. Η εντύπωση ότι οι ηθοποιοί του θιάσου δεν ήταν παρά καλοφτιαγμένα 'ανδρείκελα' τα νήματα των οποίων κουνούσε ο δημιουργός τους συνέχισε να επικρατεί ακόμα και όταν ο Χρηστομάνος αποσύρθηκε από το θέατρο και οι ηθοποιοί χάραξαν το δικό τους θεατρικό δρόμο. Το 1910, την παραμονή της ευεργετικής παράστασης της Κυβέλης, δημοσιογράφος ομολογούσε ότι «ο θαυμασμός [του] δια την Κυβέλην είχαν εις το βάθος μίαν επιφύλαξιν, ένα δισταγμόν. Δεν κατόρθωσα να πιστεύσω ακόμη ότι η καλή πρωταγωνίστρια έχει μέσα της, έχει ιδιικήν της την καλλιτεχνικήν έμπνευσιν, η οποία την κάμνει να παίξει ωραία. Επί πολύν μάλιστα την έβλεπα ως κούκλα έμπυχον με τέλειον μηχανισμόν, την οποίαν δαιμόνιος τεχνίτης κάμνει να παίξει φυσικότερα του φυσικού και ζωντανότερα του ζωντανού. [...] Ένοχος είναι ο κ. Χρηστομάνος. Όσοι παρηκολούθησαν εγγύτερον τα πρώτα βήματα της Κυβέλης εις την μακαρίτιδα 'Ν. Σκηνήν', όσοι παρηκολούθησαν τότε τα παρασκήνια και τας δοκιμάς και εθαύμασαν τον κ. Χρηστομάνον, δαιμόνιον Κονιτσιώτη παίζοντα με ζωντανά ανδρείκελλα [sic] έργα της δυσκολωτέρας ψυχολογίας και είδαν κατόπιν τους μύστας να χάνωνται εις την αφάνειαν της μετριότητος, δεν ήτο δυνατόν παρά και την Κυβέλην ανδρείκελλον να πιστεύσουν. Και την Κυβέλην περισσότερο από τους άλλους, διότι εις αυτήν ήτο συγκεντρωμένη η μεγαλειτέρα προσοχή του κ. Χρηστομάνου [...]. Δεν ηδυνάμην να την πιστεύσω υπάρχουσαν άνευ του κ. Χρηστομάνου εις τα παρασκήνια. Και εφοβούμην μην χάσω την ωραία εντύπωσιν του ωραίου ανδρείκέλλου». Ο γράφων κατέληγε όμως ότι η Κυβέλη διάψευσσε τους φόβους του, αφού σταδιακά εξελίχθηκε σε μια καλή ηθοποιό («Από τα θέατρα. Δια την Κυβέλην», *Εστία*, 19 Οκτ. 1910 [υπογρ. Χ.]). Την επόμενη μέρα ο Χρηστομάνος με άρθρο του υπερασπίστηκε την υποκριτική δεινότητα της παλιάς πρωταγωνίστριάς του (Κ. Χρηστομάνος, «Από τα θέατρα. Δια την Κυβέλην. Αντί πιστοποιητικού», *Εστία*, 20 Σεπ. 1910).

Πασαγιάννη, ένας Χρυσομάλλης, από τότε που τους εγνωρίσατε; Τίποτα. Τίποτα. Τίποτα. Τι έσκαψαν, ευρήκαν, ετράβηξαν, ανέβασαν από μέσα των και εξεδήλωσαν και άνθησαν και εφανέρωσαν και έδειξαν; Τίποτα. Τίποτα. Τίποτα. Και τότε ο Κυβελομήτωρ –όπως εβάπτισεν εαυτόν [...]– έπιασε μιαν Κυβέλην να την στίψη, να την θρυμματίση, να την αναλιγώση, να την κάμη μιαν άμορφον εύπλαστον μάζαν και να της δώση εκ νέου μιαν οϊανδήποτε οντότητα, υπόστασιν, μορφήν, έστω μίαν; Ποτέ, ποτέ, ποτέ.<sup>418</sup>

Η έλλειψη μιας συγκροτημένης υποκριτικής μεθόδου βάσει της οποίας ο θίασος θα πορευόταν, σε συνδυασμό με την απουσία συστηματικών προβών είχε ως αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να μην μπορούν να αποβάλουν κάποιες υποκριτικές τους ατέλειες,<sup>419</sup> κυρίως όμως να μην μπορούν να αντεπεξέλθουν σε έργα δυσκολότερα νοηματικά και απαιτητικότερα υποκριτικά από εκείνα του γαλλικού βουλεβάρτου.<sup>420</sup>

Με τα χρόνια το βασικό μέλημα του Χρηστομάνου δεν ήταν τόσο να κάνει μαθήματα υποκριτικής στους ηθοποιούς, όσο να τους κάνει μαθήματα καλών τρόπων· όχι να τους εκπαιδεύσει πώς να προσεγγίσουν τον ρόλο, παρά πώς να μιλούν και πώς να φέρονται πάνω στη σκηνή σύμφωνα με την προσωπική του καλαισθησία και προπάντων σύμφωνα με τα γούστα της αστικής τάξης της μπελ επόκ. Ο Χρηστομάνος έφτιαχνε καλαισθητα σαλόνια μέσα στα οποία τοποθετούσε τα δημιουργήματά του, αφού πρώτα τους έδειχνε πώς έπρεπε να ντύνονται, να περπατούν, πώς να κρατούν το ομπρελίνο τους οι γυναίκες και πώς να φορούν το μονόκλ τους οι άνδρες.<sup>421</sup> Όπως

<sup>418</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 11 Αυγ. 1904.

<sup>419</sup> «Εν αντιθέσει όμως προς τον σημαντικώς πλουτισθέντα σκηνικόν διάκοσμον, ουδ' οι συμπαθέστερον προς την 'Ν. Σκηνήν' διακειμένοι κατώρθωσαν να διακρίνουν αναλόγους από του παρελθόντος έτους προόδους και εις τους ηθοποιούς. Αν εξαιρέση τις τη δεσποινίδα Ξανθάκη, εργασθείσαν και κατ' ιδίαν προφανώς δια ναποκτήση τουλάχιστον μερικές πολύ όμορφες πόζες και να προφέρη καλύτερα, ως και τον κ. Μυράτ, διορθώσαντα αρκετά το σύριμιον της φωνής, τίποτε, μα τίποτε άλλο απολύτως δεν επιτεύχθη» («Από τον κόσμον. Η χθεσινή της Νέας Σκηνής», *Εστία*, 5 Σεπ. 1903 [υπογρ. Α.]).

<sup>420</sup> «Και είνε μα την αλήθεια πολύ φυσικόν», παρατηρούσε ο Ξενόπουλος, «ηθοποιοί νέοι και αγύμναστοι παίζοντες έως και χθες τη *Νύφη μου*, να μην ημπορούν [...] να διερμηνεύουν ένα τόσο βαθύ, καινότροπον και διαφορετικόν έργον [εν. *Το μπαλκόνι*]. Θα χρειάζετο μεγάλη κατήχησις και μεγάλη προπόνησις. Αλλ' η σπουδή με την οποίαν ετοιμάζει τα έργα της η 'Νέα Σκηνή', αποκλείει την ευσυνειδητον μελέτην» (ό.π., *Παναθήναια* (15 Οκτ. 1902, σ. 22). Η συχνή αλλαγή των έργων δεν ήταν ο μόνος λόγος της ελλιπούς προετοιμασίας. Ο Μήτσος Μυράτ θυμάται ότι ο Χρηστομάνος δεν ήταν υπέρμαχος των πολλών προβών: «σας έδειξα πώς πρέπει να παίζετε, εβγάτε να τα πήτε» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. σ. 219-220).

<sup>421</sup> Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Νιρβάνα, για το πώς ο Χρηστομάνος 'έπλασε' την Κυβέλη: «Παίρνει τον ηηλό στα χέρια του, τον ζυμώνει, τον πλάθει, τον ζαναπλάθει, του κολλά χέρια και πόδια, του ανοίγει δύο φωτεινά μάτια, του χαράζει δύο χεΐλια, επαφρόδιτα και του φυσά την πνοή του. Έκαμε μια κουκλίτσα [...] η κουκλίτσα απαγγέλλει στίχους από τον *Ρωμαιο και την Ιουλιέττα*. Έπειτα την ντύνει, τη στολίζει, τη χτενίζει, της τοποθετεί με τα χέρια του το τελευταίο κουρελάκι της τουαλέττας της [...] την πετά πάνω στη σκηνή» (Νιρβάνας, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Ζωή Αλεξάνδρειας* (1912), σ. 143). Ο Αντώνης Φωκάς σε συνέντευξή του στον Διονύση Φωτόπουλο έλεγε ότι προκειμένου να της μάθει καλούς τρόπους: «την πήγαινε στου Γιαννάκη το ζαχαροπλαστείο, για να

παρατηρούσε, εύστοχα, ο Ξενόπουλος χρόνια αργότερα, τους έκανε μαθήματα «νοοτροπίας και όχι επαγγελματικής κατάρτισης».<sup>422</sup>

#### IV. Διανομή ρόλων

##### (α). Ηθοποιοί και σταθεροί τύποι

Η απομάκρυνση του Χρηστομάνου από τις μοντέρνες σκηνοθετικές θεωρίες και η σύμπλευσή του με παλαιότερες θεατρικές πρακτικές, φαίνεται έκδηλα και στον τρόπο διανομής και προσέγγισης των θεατρικών ρόλων.

Για την ανάθεση ενός ρόλου σε κάποιον ηθοποιό αυτό που μετρούσε πρωτίστως ήταν κατά πόσο ταίριαζε στην εξωτερική του εμφάνιση και δευτερευόντως αν ο ηθοποιός διέθετε τα υποκριτικά προσόντα να τον ερμηνεύσει:

Ο Χρηστομάνος πίστευε, και φρονώ ακριβώς σ' αυτό μπορούσε κανείς να βρη το τρωτό των αντιλήψεων του, ότι έφθανε μόνον να ταιριάξει ο ρόλος εις τον πρώτο τυχόντα στην εξωτερική εμφάνισί του για να κατορθώσει δια της διδασκαλίας του να δώσει τη φόρμα που ήθελε αυτός [...].<sup>423</sup>

Ήδη από την παράσταση της *Άλκηστης* φάνηκε καθαρά η τάση να διανείμει τους ρόλους με βάση την εξωτερική εμφάνιση. Έτσι, ο Πέτρος Λέων με το μεγαλοπρεπές παράστημα, τους «ευρείς ώμους και τους στιβαρούς βραχίονας», ήταν ο πιο ενδεδειγμένος για τον ρόλο του μεγαλόσωμου Ηρακλή.<sup>424</sup> Και ο γενειοφόρος και μεγαλύτερος ηλικιακά Νικόλαος Παπαγεωργίου επιλέχθηκε για τον ρόλο του

---

δει τις κυρίες πώς τρώνε το γλυκό τους, πώς πίνουν το τσάι τους», (Διονύσης Φωτόπουλος (επιμ.), *Παραμύθια πέραν της όψεως*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σ. 246).

<sup>422</sup> Ξενόπουλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Απαντα*, τμ. ΙΑ', σ. 219.

<sup>423</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 258-9. Ο Χρηστομάνος υποστήριξε σε συνέντευξή του ότι ένα από τα βασικά λάθη του σκηνοθέτη του Βασιλικού Θεάτρου (εν. Θωμά Οικονόμου) ήταν ότι δεν έδινε στους ηθοποιούς ρόλους που ταίριαζαν στην εξωτερική τους εμφάνιση (ό.π., *Εστία*, 13 Μαρ. 1907). Η πρακτική αυτή παραπέμπει στο ιδανικό της τυποποίησης που επικρατούσε στο ελληνικό θέατρο προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα: «την απαίτηση δηλαδή να περιορίζουν οι ηθοποιοί τις εμφανίσεις τους στη σκηνή στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου φάσματος ανθρώπινων τύπων, αντίστοιχων προς την ιδιοσυγκρασία τους» (Χατζηπανταζής, *Από Νείλου μέχρι Λουνάβεως*, ό.π., σ. 291).

<sup>424</sup> «Πρωτεύουσα. Ο Λέων της ημέρας», *Ακρόπολις*, 25 Νοε. 1901. Υπάρχει επίσης μεταγενέστερη πληροφορία ότι ο ψηλός και ασκητικός Νικόλαος Ραυτόπουλος κρίθηκε ως ο μόνος κατάλληλος να ερμηνεύσει τον ιψενικό ήρωα, Όθωνα Στόκμαν, στο έργο *Ένας εχθρός του λαού* (Μιχ. Ροδάς, «Από το θέατρον. Ο εχθρός του λαού. Θίασος Β. Αργυρόπουλου», *Ελεύθερον Βήμα*, 19 Οκτ. 1943).

Αδμητου. «Η δεσπ. Ειμαρμένη Ξανθάκη, με την λευκήν όψιν της, τα ζωηρά χαρακτηριστικά της και τα εβένινα μαλλιά της, γνησίου Ελληνικού τύπου» θεωρήθηκε η τέλεια σκηνική ενσάρκωση της *Άλκηστης* το 1901 και της *Αντιγόνης* το 1903.<sup>425</sup> Η ‘ωραιότητα’ της τελευταίας μάλιστα σε συνδυασμό με την υψηλή κοινωνική της προέλευση την καθιστούσαν ιδανική για την ερμηνεία ρόλων νεαρής μεγαλοαστής κυρίας ή χρησιμοποιώντας θεατρικούς όρους, σε ρόλους ντάμας (Λολέττα στο *Αριστερό χέρι*, Έντα Γκάμπλερ στο ομώνυμο δράμα του Ίψεν, Κάκια στον *Τρίτο*, Όλγα Πέτροβα στο *Ξένο Ψωμί*, κ.ά.).<sup>426</sup> Από την άλλη, η «μόλις δεκαπενταετής, χαρίεσσα [εν. Κυβέλη] με πρόσωπον εκφράζον τι το παιδικόν και αφελές» ειδικεύτηκε σε ρόλους αθώου κοριτσιού (*ingénue*), όπως αυτός της έφηβης ερωτευμένης Ιουλιέττας, της ομήλικής της τραγικής Εδβίγκης στην *Αγριόπαπια*, της αθώας Χριστίνας στο *Λιμπελάι*, ή της αφελούς Αντουανέτας στη *Σπίθα* του Παγιερόν.<sup>427</sup> Αντίθετα, η Νέλλη Δαναού με το σοβαρό και «γλυκύ πρόσωπο» αναλάμβανε «με γενναιότητα και εγκαρτέρησιν τους γεροντικούς ρόλους, τους οποίους απόφευγον εις το ελληνικόν θέατρον και εκείναι ακόμη αι γυναίκες μας, αι ποίαι ανέβησαν εις την σκηνήν επί της δυναστείας του Όθωνος».<sup>428</sup> Πράγματι, με εξαίρεση τον ρόλο της ελαφρόμουαλης Ορτένσιας στη *Λοκαντιέρα*, η Δαναού διακρίθηκε σε ρόλους αν όχι γεροντικούς, σίγουρα μεγαλύτερων ηλικιακά γυναικών.<sup>429</sup> Παρόμοιους ρόλους ερμήνευσε και η Στέλλα Γαλάτη, της οποίας η εξωτερική εμφάνιση, και όχι η ηλικία, την βοήθουσε να ερμηνεύει μεγαλύτερους σε ηλικία ρόλους.<sup>430</sup> Ένας από τους λόγους που η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και

<sup>425</sup> «Πρωτεύουσα. *Η Άλκηστις*», *Ακρόπολις*, 22 Νοε. 1901. «Την Άλκηστιν υπεδύθη η δις Ειμαρμένη Ξανθάκη [...] το παράστημά της όμοιον αρχαίας Ελληνίδας» (ό.π. *Νυκτερίς*, Α', τχ. 27 (2 Δεκ. 1901), σ. 3). «Την Αντιγόνην υποδύεται αριστοτεχνικώς με πάθος και δύναμιν η δις Ειμαρμένη Ξανθάκη, ζώσα Αντιγόνην την μορφήν («Θέατρα και συναυλίας», *Νέον Άστν*, 2 Νοε. 1903).

<sup>426</sup> «[...] Η δις Ξανθάκη έχει την κατατομήν τελειαν, ως αρχαίου αγάλματος, τα μάτια μαύρα, μεγάλα, φωτεινά και ονειρώδη, το ανάστημα μάλλον υψηλόν, κομψόν και ευλίγιστον· το χρώμα ωχροόλευκον ως κρίνου, τα χείλη λευκά, τα δόντια μαργαριτάρια και το ωραιότερον χέρι του κόσμου», (Ξενοπούλος, «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη. Δημοσιεύματα», *Παναθήναια*, Ε', τχ. 98 (31 Οκτ. 1904), σ. 62-63).

<sup>427</sup> Ο.π., *Ανατολή* (Αύγ. 1902), σ. 195. Οι δημοσιογράφοι είχαν παρατηρήσει ότι η Κυβέλη θα διέπρεπε σε ρόλους ενζενί: «Η δεσποινίς Κυβέλη Αδριανού [...] είναι μια φυσικωτάτη *ingénue*», «Θέατρα και συναυλίας», *Το Άστν*, 6 Αυγ. 1902, «Θέατρα», *Αθήναι*, 19 Σεπ. 1903.

<sup>428</sup> Ο.π., *Νέον Άστν*, 29 Ιουν. 1904 [υπογρ. S].

<sup>429</sup> «Ως Ματρώνα εις το *Κράτος του Ζόφου* παίζει ανόγως δημιουργήσασα τύπον αμαθούς γριάας τέλειον» (ό.π., *Ανατολή*, σ. 195). Στην παράσταση της *Αρλεζιάνας* υποδύθηκε τον ρόλο της Γριάς Ρενώ και ένα χρόνο αργότερα ανέλαβε της Κυράς-Σταβροπλένας στους *Κούρδους* του Γιάννη Καμπύση. Βλ. θεατρικά προγράμματα *Αρλεζιάνας* (28 Ιουλ. 1902) και *Κούρδων* (29 Ιουν. 1903), Θ.Μ.

<sup>430</sup> Η εικοσιτετράχρονη τότε Στέλλα Γαλάτη (ό.π. *Ακρόπολις*, 25 Οκτ. 1900) στις λίγες παραστάσεις που συμμετείχε (εμφανίστηκε μόνο το καλοκαίρι του 1902) ερμήνευσε διαδοχικά τον ρόλο της μητέρας του Φρεντερή, τη Ρόζα, στην παράσταση της *Αρλεζιάνας*, της Φλούβαι Καστελφράγκο, μητέρας της Δορίνας, στο ομώνυμο δράμα και τη Γριά Βασίλισσα στη *Φαία και Νυμφαία*. Βλ. τα

αργότερα η Μερόπη Σαραμαντή, προσλήφθηκαν ήταν και το γεγονός ότι λόγω ηλικίας μπορούσαν να ερμηνεύσουν τους ρόλους της «*mère noble*».<sup>431</sup>

Οι προαναφερθείσες κυρίες δεν ήταν οι μοναδικές που εντάχθηκαν στο δυναμικό του θιάσου για να αναλάβουν ένα συγκεκριμένο θεατρικό πόστο. Ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης έγινε μέλος της Νέας Σκηνης, την άνοιξη του 1902, για να αναλάβει «ως επί το πλείστον τα κωμικά μέρη».<sup>432</sup> Η σωματική του διάπλαση και το εκφραστικό του πρόσωπο τον καθιστούσαν ιδανικό ερμηνευτή κωμικών χαρακτήρων.<sup>433</sup> Έτσι, ερμήνευσε με ζηλευτή επιτυχία τον ρόλο του φιλεύσπλαχνου αστυνομικού στη μονόπρακτη κωμωδία του Κουρτελίν, *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί*, του καλοπροαίρετου Κύριου Μπρινιόλ στην κωμωδία *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του* ή του αγαθού Μιχαλάκη στη *Νίκη του Λεωνίδα*.<sup>434</sup> Οι κωμικές υποκριτικές δυνατότητες του συνδυάζονταν, συνήθως, με αυτές του Άγγελου Χρυσομάλλη. Η συνύπαρξη των δύο ηθοποιών επί σκηνης δημιουργούσε εκρηκτικά κωμικά αποτελέσματα. Εντούτοις και σ' αυτές τις περιπτώσεις οι ρόλοι ήταν, λίγο ως πολύ διαχωρισμένοι: «Ο κ. Λεπενιώτης αμίμητος εις τους κωμικούς του χονδρούς ρόλους, ως και ο κ. Χρυσομάλλης εις τους λεπτότερους».<sup>435</sup> Αντίστοιχα, ο Μήτσος Μυράτ

---

θεατρικά προγράμματα της *Αρλεζιάνας* (28 Ιουλ. 1902), *Δορίνας* (20 Αυγ. 1902), *Φαίας και Νυμφαίας* (25 Σεπ. 1902), Θ.Μ.

<sup>431</sup> «Η πληγή της Νέας Σκηνης ήτο πάντοτε η έλλειψις του ρόλου της *mère noble*. Μετά την αποχώρησι της Στέλλας Γαλάτη, η οποία υπήρξε ιδεώδης εις τους ρόλους αυτούς [...]. ο Χρηστομάνος κατέφυγε στο παλαιόν θέατρον, επήρε το ζεύγος Σαραμαντή, και μετά την αποχώρησίν τους προσέλαβε για ένα χρονικόν διάστημα την Παρασκευοπούλου» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 246, 270). Η Παρασκευοπούλου εμφανίστηκε «ως *mère noble* εις το δραματάκι του Δωδέ [εν. *Ψεύτρα*] και τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου υποδύθηκε τον ρόλο της κοντέσας Βαλέραινας (Φαίδων [Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή: Η αρχή και το μέσον της περιόδου. Τα παλαιά και τα νέα έργα. Οι παλαιοί και οι νέοι ηθοποιοί. Τα παλαιά και τα νέα κτίρια», *Παναθήναια*, Δ', τχ. 91-92 (15-31 Ιουλ. 1904), σ. 211).

<sup>432</sup> «Δημόσια θεάματα. Θέατρα», *Καιροί* 21 Μαΐου 1902.

<sup>433</sup> «Λεπτός πολύ, με φωνήν κωμικοτάτην και πρόσωπον εκφραστικώτατον, προικισμένον δια μυών πολύ ευπαθών εις κωμικοτάτας εκφράσεις», ό.π. *Ανατολή* (Αύγ. 1902), σ. 194.

<sup>434</sup> «Ορισμένως όμως εις την εν Αθήναις του επιτυχίαν συνέτεινε πολύ ο κ. Λεπενιώτης όστις είνε τέλειος δημιουργήσας ένα Μπρινιόλ Ρωμηόν γνωστόν εις όλους μας, χωρίς ούτε το κείμενον να παραμορφώση, ούτε δι' υπερβολών και παρενθέσεων -πράγματα συνειθισμένα εις τους Έλληνας ηθοποιούς- να προσπαθή να προκαλή τους γέλωτας», («*Ο Μπρινιόλ και η κόρη του*», *Ακρόπολις*, 2 Οκτ. 1902). «Όταν ο κ. Μπάμπης Άννινος εσκόρπισε τους σπινθήρας της ευφυΐας του εις την ωραιοτάτην κωμωδίαν και εδημιούργει τον τύπον του Μιχαλάκη, αμφιβάλλομεν αν τον εφαντάζετο τελειότερον, κωμικώτερον, πραγματικώτερον από ό,τι διαπλάττει ο Λεπενιώτης εις της Νέαν Σκηνήν. Μορφή, παράστημα, στάσεις, κινήσεις, βάδισμα, χειρονομία, μορφασμοί, φωνή, απαγγελία συναρμολογούνται θαυμασία εις την τέχνην του Λεπενιώτην -τέχνην εξελισσόμενην ευοιονότατα και θαυμασιώτατα- δια να παραστήσουν τον Μιχαλάκη. Κάθε κίνημα και κάθε μορφασμός του και κάθε χειρονομία του τραβά γέλοια. Και εις κάθε φράσιν του τα γέλοια ξεσπούν ακράτητα από τα εδώλια των θεατών» («Ο κόσμος. Ο Μιχαλάκης», *Εστία*, 8 Ιουλ. 1904).

<sup>435</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 30 Αυγ. 1905. Μεγάλη επιτυχία σημείωσε η συνύπαρξή τους την κωμωδία του Βαλαμπρεγκ ο Λεπενιώτης είχε αναλάβει τον αβανταδόρικο ρόλο του μπαγαπόντη Γουσταάου Λαμπρεκέν, θύμα του οποίου πέφτει ο Αρίστιππος Μποντινιάρ, Χρυσομάλλης (βλ. «Αι δύο πόλεις», *Νέον Άστυ*, 8 Ιουν. 1903, «Ολιγόστιχα», *Καιροί*, 9 Ιουν. 1903).

διακρίθηκε σε ρόλους κυρίως ζεν πρεμιέ: «Ο κ. Μυράτ έμεινε, αγκυροβόλησεν εις τους ρόλους των ελαφρών εραστών. Όπως του πρωτοείπα όταν επρωτοβγήκε εις την σκηνήν ως Ρωμαίος».<sup>436</sup>

Η άτυπη αυτή κατηγοριοποίηση σε συνδυασμό με την προτίμηση του Χρηστομάνου να δείχνει και όχι να εκμαιεύει τους ρόλους είχε σαν αποτέλεσμα οι ηθοποιοί να ταυτιστούν με συγκεκριμένους σκηνικούς τύπους, με προκαθορισμένες κινήσεις και χαρακτηριστικά, τα οποία μεταφέρονταν σχεδόν αναλλοίωτα από έργο σε έργο:<sup>437</sup>

Και υποχρεωθήκαμε να παρακολουθήσωμεν εις όλα τα έργα ένα και μόνον ρόλον τον οποίον επρόφτασε να διδάξη ο κ. Χρηστομάνος εις τους μύστας του. Τον ρόλον της Τραβιάτας υπό της δεσποινίδος Ξανθάκη και της δεσποινίδος Αδριανού μιμηθείσης την πρώτην. Τον ρόλον του Ρωμαίου, τον οποίον επί εν έτος ήδη υποκρίνεται ο κ. Μουράτης είτε φρακοφορών, είτε ζακετοφορών, είτε Σπανιολοφορών. Και τους ρόλους τους οποίους ερμηνεύουν όλοι οι άλλοι επαναλαμβάνοντες τας αυτάς κινήσεις, με τους αυτούς τόνους [...].<sup>438</sup>

Ο Χρηστομάνος κατέληξε από νωρίς να κάνει αυτό που ο Αντουάν πανηγύριζε ότι είχε εξοβελίσει από το θέατρό του:

Το νέο θέατρο, δε βασίζεται πλέον, όπως το θέατρο του παρελθόντος, σε πέντε έξι συμβατικούς τύπους, πάντα οι ίδιοι και σταθερά επαναλαμβανόμενοι κάτω από διαφορετικά ονόματα, πλοκές ή σκηνικά [...]. Ο ζεν πρεμιέ, για παράδειγμα, δεν θα είναι πια μόνο ένας τύπος αλλά διαδοχικά μπορεί να είναι καλός, κακός, έξυπνος, ανόητος, χυδαίος, δυνατός, αδύναμος, γενναίος και δειλός. Εν συντομία, είναι άνθρωποι πραγματικοί και πολύπλοκοι και αντιφατικοί.<sup>439</sup>

<sup>436</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 30 Αυγ. 1905.

<sup>437</sup> Οι ευρωπαίοι σκηνοθέτες προέτρεπαν τους ηθοποιούς τους να προσεγγίζουν τον ρόλο μέσω της παρατήρησης και της μελέτης της φύσης, με απώτερο στόχο τη δημιουργία επί σκηνής «πραγματικών» χαρακτήρων: «[...] δε θέλουμε να δημιουργήσουμε τίποτα άλλο από πραγματικούς ανθρώπους επί σκηνής [...]. Θέλουμε να απεικονίσουμε την απλότητα της φύσης και να δείξουμε την εικόνα ενός ολοκληρωμένου ανθρώπινου χαρακτήρα στο κοινό» (Otto Brahm, «In Defense of Naturalism», στο *Actors on Acting*, ό.π., σ. 288-293). Υπάρχει μαρτυρία σύμφωνα με την οποία, ο Χρηστομάνος συμβούλευε τους ηθοποιούς του: «Όχι το πρόσωπο γυάλινο κι' ατσάκιστο. Θυμήσου τον Παντόπουλο που κατορθώνει και μεταβάλλει το πρόσωπό του, σαν να ήταν λάστιχο και άλλοτε κλαίει και άλλοτε γελάει» (Μιχαήλ Ροδάς, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Νέα Εστία*, τμ. 33, τχ. 379 (15 Μαρ. 1943), σ. 427). Η πληροφορία που μας παραδίδεται από τον Ροδά, αν όντως αληθεύει, επιβεβαιώνει το γεγονός ότι ο Χρηστομάνος έδινε μεγάλη σημασία στην εξωτερική μίμηση των συναισθημάτων του υποδύμενου ήρωα.

<sup>438</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 18 Οκτ. 1902.

<sup>439</sup> André Antoine, «The New Acting of the Théâtre Libre», στο *Actors on Acting*, ό.π., σ. 213.

Η ταύτιση των ηθοποιών του Χρηστομάνου με συγκεκριμένους χαρακτήρες και σκηνικούς τύπους δεν ήταν το μόνο στοιχείο που τον έδενε με το θεατρικό παρελθόν, που ο ίδιος αρχικά ήθελε να αποποιηθεί.

*(β). Πρωταγωνιστές και μέσοι όροι*

Μια από τις σημαντικότερες καινοτομίες των ιδρυτών των Ελεύθερων Θεάτρων ήταν η απόφασή τους να εξοβελίσουν από τις μικρές πειραματικές σκηνές τους μεγάλους αστέρες της εποχής και να δημιουργήσουν θιάσους συνόλου. Στράφηκαν δηλαδή στη συγκρότηση θιάσων στους οποίους ο πρωταγωνιστής-αστέρας αντικαθίστατο από μια ομάδα νέων ηθοποιών (συνήθως ερασιτεχνών), ισότιμων μεταξύ τους, που ανάλογα με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις και τις ανάγκες κάθε έργου αναλάμβαναν να υποδυθούν και ένα διαφορετικό κάθε φορά ρόλο: «Δεν υπάρχουν μικροί ρόλοι παρά μόνο μικροί ηθοποιοί. Σήμερα Άμλετ, αύριο κομπάρσος, πάντοτε όμως, και ως κομπάρσος ακόμα, υπηρέτης της τέχνης», έγραφαν οι Στανισλάφσκι και Ντάντσενκο, στο εισηγητικό τους κείμενο, ορίζοντας το στίγμα της καλλιτεχνικής τους πρωτοβουλίας και δίνοντας, ίσως, τον πιο πλήρη και σαφή ορισμό του όρου 'θίασος συνόλου'.<sup>440</sup>

Τα χρόνια που η ευρωπαϊκή σκηνή σταδιακά απελευθερωνόταν από την απόλυτη κυριαρχία του πρωταγωνιστή-βεντέτα, στην εγχώρια θεατρική σκηνή εισαγόταν και καθιερωνόταν το παρωχημένο στην Ευρώπη φαινόμενο του βεντετισμού. Τα πρώτα σπέρματα εντοπίζονται στον ανταγωνισμό μεταξύ της Σοφίας Ταβουλάρη και της Πιπίνας Βονασέρα, ενώ, ως συνολικό ιστορικό φαινόμενο, ο βεντετισμός διαμορφώθηκε κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα από τις παραστάσεις της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και της Αικατερίνης Βερόνη. Την ίδια περίοδο το θεατρόφιλο αθηναϊκό κοινό είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει και να θαυμάσει από κοντά μεγάλους αστέρες της ευρωπαϊκής σκηνής, παίρνοντας μια γεύση αυθεντικού ευρωπαϊκού βεντετισμού. Ο Κοκλέν (1887), η Σάρα Μπερνάρ (1893), ο Μουνέ Σουλλύ (1899), η Ελεονώρα Ντούζε (1899), η Αγνή Ζόρμα (1900) ή Γαβριέλλα Ρεζάν (1901), όπως και πολλοί άλλοι που ακολούθησαν τα επόμενα χρόνια, συμπεριέλαβαν στις ευρωπαϊκές τους περιοδείες

<sup>440</sup> Στανισλάφσκι, *Η ζωή μου στην τέχνη*, ό.π., σ. 278.

και την αθηναϊκή πρωτεύουσα, επιταχύνοντας το φαινόμενο της άνδρωσης της εγχώριας βεντετοκρατίας.<sup>441</sup>

Ανάλογη ήταν και η ατμόσφαιρα στο βιεννέζικο θέατρο λίγο πριν την εκπονή του αιώνα. Την τελευταία δεκαετία του 1890, στις σκηνές τις Βιέννης κυριαρχούσαν ονόματα βεντετών-αστέρων, όπως αυτό του Γιόζεφ Κάιντς, του Φρήντρινχ Μιτερβούρτσερ ή του Άλφρεντ Βάισε και όχι το όνομα κάποιου μικρού θιάσου συνόλου. Ακόμα και τα έργα των ρεαλιστών συγγραφέων, όπως του Ίψεν και του Σνίτσλερ, παραστάθηκαν στα Βιεννέζικα θέατρα από θιάσους μεγάλων πρωταγωνιστών.<sup>442</sup> Ο Χρηστομάνος πλήρως ενταγμένος στο κλίμα της εποχής δήλωνε θαυμαστής της μεγάλης βεντέτας, Αντέλε Σάντροκ και επαινούσε την ερμηνεία της Σάρας Μπερνάρ στο έργο του Σαρντού, *Η δούκισσα των Αθηνών*.<sup>443</sup> Παρόλα αυτά, στις αρχές του 1901, πρόβαλε ως θεατρικό ιδανικό ένα είδος θιάσου που βρισκόταν στο αντίθετο άκρο όλων αυτών. Αποδίδοντας τα θεατρικά εύσημα στον Αντουάν μνημόνευσε την καινοτομία Γάλλου σκηνοθέτη:

[...] να καταρρίψη και το σύστημα των αστέρων (δηλαδή του ενός πρωταγωνιστού περιβαλλομένου από συρφετόν ξοάνων) εισάγων αντ' αυτού το σύστημα του συνόλου (ensemble), καθ' ο επιζητείται πάντες οι συνυποκρινόμενοι να ευρίσκονται κατά το μάλλον και ήττον επί μιας και αυτής καλλιτεχνικής επιφανείας, ούτως ώστε η εκτέλεσις και με όλα τα τυχόν ελλειπή στοιχεία να παρέχη πάντοτε εντύπωσιν αρμονικού ρυθμού (style).<sup>444</sup>

Μέσα σ' αυτήν την ατμόσφαιρα άκρατου ξένου βεντετισμού, που επικρατούσε στην Ελλάδα και ενώ τα άστρα της Βερόνη και της Παρασκευοπούλου είχαν αρχίσει να σβήνουν, ο ιδρυτής της Νέας Σκηνής εισήγαγε τον όρο «σύστημα συνόλου».

Η απόφαση να καταρτίσει έναν θίασο από νέους ηθοποιούς, χωρίς θεατρικό παρελθόν και άρα πρόθυμους να αναλάβουν ακόμα και ρόλους δευτεραγωνιστή, αν το έργο το απαιτούσε, δείχνει την πρόσθεσή του να εφαρμόσει στην πράξη, όσα

---

<sup>441</sup> Για το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα (βλ. Αλεξία Αλτουβά, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού* στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2008). Για τις επισκέψεις ευρωπαίων αστέρων στην Αθήνα (βλ. Ανδρέας Δημητριάδης, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο» και Αντώνης Γλυτζουρής «Την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της τέχνης...». Μοντέρνα δραματογραφία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», στο *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 186-196, 207-209. Βλ. επίσης. Ανδρέας Δημητριάδης, «Μηχανισμοί του Βεντετισμού στο ελληνικό θέατρο» στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 243-251).

<sup>442</sup> Yates, *Theatre in Vienna*, ό.π., σ. 180-187.

<sup>443</sup> Χρηστομάνος, *Η σταχτιά γυναίκα*, ό.π., σ. 49, Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 89-91.

<sup>444</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901.



θεωρητικά θαύμαζε και επαινούσε. Πράγματι, εκ πρώτης όψεως, ο τρόπος διανομής των ρόλων στις πρώτες παραστάσεις φαινόταν σαν την υλοποίηση όλων όσων επαγγελλόταν. Ο Ξενόπουλος, στην κριτική του για τη *Λοκαντιέρα*, επαινούσε την αρμονία και την τελειότητα του συνόλου, που οφειλόταν στο γεγονός ότι στο νεοσύστατο θίασο:

[...] βλέπουμε πρόσωπα δευτερεύοντα, υπηρετών παραδείγματος χάριν, να υποδύονται οι άριστοι εκ των καλλιτεχνών του θιάσου. Ούτως εις την *Λοκαντιέραν* [...] ο κ. Ζήνων υπεδύθη με τόσην τελειότητα τον υπηρέτην του Νεολίθαρου, ώστε τον ρόλον του τον έκαμε πρωτεύοντα. Αλλ' ο κ. Ζήνων είνε πρωταγωνιστής, δηλαδή ανώτερος του ρόλου που του έδωσαν- και ιδού το μυστήριον της επιτυχίας του συνόλου.<sup>445</sup>

Παρά τα όσα επαινετικά έγραφε ο Ξενόπουλος, η κατάσταση που επικράτησε την επόμενη χρονιά στον θίασο δεν ήταν τόσο νεωτεριστική. Από την πρώτη στιγμή έγινε εμφανές ότι στη Νέα Σκηνή υπήρχαν «μικροί ηθοποιοί», όπως αντίστοιχα, υπήρχαν και «μικροί ρόλοι». Η μελέτη του τρόπου διανομής των ρόλων, από το 1901 έως και το 1905, δείχνει ότι ο θίασος ήταν διαιρεμένος σε δύο κατηγορίες ηθοποιών, σε αυτούς που έπαιζαν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους και σε αυτούς που είχαν αναλάβει τους ρόλους του δευτεραγωνιστή ή ακόμα και του τριταγωνιστή.<sup>446</sup> Ο Ζήνων, λόγου χάρη, τον οποίο ο Ξενόπουλος χρησιμοποιούσε ως παράδειγμα πρωταγωνιστή που πρόθυμα δεχόταν να αναλάβει και δεύτερους ρόλους, αν και δεν αναλάμβανε μόνο ρόλους θαλαμηπόλου και υπηρέτη αναμφισβήτητα διέπρεψε σε ρόλους δευτεραγωνιστή.<sup>447</sup> Το καλοκαίρι του 1902, ανέλαβε τον πρώτο μεγάλο ρόλο του στην κωμωδία *Η Νύφη μου!*· τις επόμενες όμως εβδομάδες χρειάστηκε να μοιραστεί τον ρόλο με τον νέο προσληφθέντα Τηλέμαχο Λεπενιώτη, ο οποίος είχε

<sup>445</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή. *Η λοκαντιέρα* του Γολδόνη. – Β. Θέατρον: Η νέα Κριτική Επιτροπή», *Παναθήναια*, Β', τχ. 30 (31 Δεκ. 1901).

<sup>446</sup> Τα πρώτα δείγματα διαίρεσης του θιάσου, σε πρώτους και δεύτερους ηθοποιούς, είχαν αρχίσει να διαφαίνονται από το καλοκαίρι του 1901, όταν κάποιοι απ' αυτούς, σύμφωνα με δημοσίευμα της *Νυκτερίδας*, προσλήφθηκαν ως τακτικοί ηθοποιοί (Μυράτ, Παπαγεωργίου, Λέων, Σκίτης Χρυσομάλλης, Ραυτόπουλος, Καλογερίκος) και κάποιοι άλλοι ως αναπληρωματικοί (Χρίστοβιτς, Ροδάκης, Ζήνων) (ό.π., *Νυκτερίς*, Α', τχ. 10 (29 Ιουλ. 1901), σ. 4). Η ιστορία του θιάσου απέδειξε ότι οι περισσότεροι από τους ηθοποιούς που προσλήφθηκαν ως τακτικοί σχεδόν αμέσως διέπρεψαν σε πρωταγωνιστικούς ρόλους.

<sup>447</sup> Εκτός από τον ρόλο του υπηρέτη του Ιππότη Νεολίθαρου στη *Λοκαντιέρα*, υποδύθηκε τον ρόλο του Φέρι στην *Αλκηση*, του θαλαμηπόλου στην *Αγριόπαπια*. Στο *Αριστερό χέρι* υποδύοταν τον Γαρή, τον έμπιστο φίλο του πρωταγωνιστή (ρόλο που υποδύοταν ο Μυράτ). Το ίδιο ίσχυε και για τον Βρατσάνο, ο οποίος από την αρχή έπαιζε «τους ρόλους εκείνους, οίτινες είναι συνδετικοί μάλλον εις εν έργον και μολοντί ουδέν το εξαιρετικόν έχουσι, εν τούτοις κατορθώνει να τοις δίδη ιδιαιτέραν χροιάν εμπνεύσεως [...] Εις την *Κούνιαν* ως Μόσακ και Ρεμπουής εις το *Αριστερό χέρι* [...] Οι λοιποί ρόλοι: *Εχθρός του λαού* - Χάουσταδ, *Κόρη του Ιεφθάε* - Σάρχης, *Νύφη μου* - Μύωψ Μαρουέλ» (ό.π., *Ανατολή* (Αύγ. 1902), σ. 194).

ήδη ξεχωρίσει με την «θριαμβευτικήν του πρώτην εμφάνισιν» στη μονόπρακτη φαρσοκωμωδία, *Η καινούργια δούλα* αλλά και με την ερμηνεία του ως Μπρινιόλ.<sup>448</sup> Το σύστημα του μοιράσματος ενός πρωταγωνιστικού ρόλου σε δύο ηθοποιούς είχε εφαρμοστεί για πρώτη φορά, λίγες εβδομάδες νωρίτερα, όταν η Κυβέλη χρειάστηκε να αντικαταστήσει την Ξανθάκη, στο ρόλο της Δορίνας, στο ομώνυμο δράμα, καθώς η τελευταία απείχε για μερικές μέρες από τα θεατρικά της καθήκοντα εξαιτίας κάποιας αδιαθεσίας.<sup>449</sup> Οι δημοσιογράφοι επαίνεσαν την καινοτομία.<sup>450</sup> Παρά τους επαίνους το μέτρο της διπλής διανομής δεν εφαρμόστηκε ξανά σε κάποιο άλλο έργο ή με άλλους ηθοποιούς. Με τα χρόνια ο Λεπενιώτης καθιερώθηκε ως ο βασικός κωμικός πρωταγωνιστής του θιάσου και η Κυβέλη, μετά την επιτυχία της στο ρόλο της Δορίνας, άρχισε να αναλαμβάνει επίσημα πια μεγάλους πρωταγωνιστικούς ρόλους.<sup>451</sup>

Η γρήγορη προαγωγή της Κυβέλης σε πρωταγωνίστρια του θιάσου δεν οφειλόταν μόνο στη λατρεία που έτρεφε ο Χρηστομάνος σ' αυτήν. Η νεαρή ηθοποιός ξεχώρισε από τον υπόλοιπο θίασο ακόμα και όταν στη σκηνή συμμετείχε ως απλό μέλος του Χορού:

Εκείνη η οποία έπαιξε μετ' εξαιρετικής επιτυχίας και η οποία ησθάνθη και έπαθεν αληθινά, ήταν μια από τας γυναίκας του χορού, ήτο η δις Κυβέλη Αδριανού. Με όλον το ολίγον μέρος όπου έσχε, έπαιξε με όλην την δύναμιν της ψυχής της [...]. Η απαγγελία της άμσος, η δε καλαισθητική της δύναμις μεγάλη.<sup>452</sup>

Την Κυβέλη στα πέντε αυτά χρόνια τη συναντάμε κυρίως σε πρωταγωνιστικούς ρόλους καλομαθημένης και καλοαναθρεμμένης αστής κόρης και

<sup>448</sup> «Αθήναι - Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 6 Αυγ. 1902. «Ο κ. Λεπενιώτης ως Βρυνιόλα κατέκτησεν οριστικώς πλέον φανατικής συμπαθείας» (ό.π., *Το Άστυ*, 25 Αυγ. 1902). Ο Λεπενιώτης είχε προσληφθεί τον Μάιο του 1902 («Δημόσια θεάματα», *Καιροί*, 21 Μαΐου 1902).

<sup>449</sup> «Ποικίλα», *Εμπρός*, 22 Αυγ. 1902, «Δημόσια θεάματα», *Σκριπ*, 22 Αυγ. 1902, «Θέατρα», *Εμπρός*, 23 Αυγ. 1902, κ.ά.

<sup>450</sup> «Εγκαινιάστηκε το σύστημα της διπλής διανομής ρόλων στη *Δορίνα*, πρωταγωνίστησαν η Ξανθάκη και ασθενούσης αυτής η Αδριανού, της Νέας Σκηνης. Το ίδιο έγινε και στη *Νύφη μου*, όπου τον ρόλο του Λεβερδιέ έπαιξαν οι Ζήνων και Λεπενιώτης. Άριστο μέτρο που συντελεί στην καλύτερη διδασκαλία των έργων» («Διπλοί ρόλοι», *Εστία*, 30 Αυγ. 1902). «Ο κ. Χρηστομάνος εισήγαγε το διπλό παίξιμο εις τον θιασόν του. Τους κύριους ρόλους των έργων τη μια βραδιά παίζει ο ένας μύστης, την άλλην ο άλλος» («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 2 Σεπ. 1902).

<sup>451</sup> Οι δημοσιογράφοι έγραφαν επαίνους για την ερμηνεία της Κυβέλη στη Δορίνα: «Ο ρόλος αυτός θα μείνη εις τα θεατρικά μας χρονικά, διότι η δεσπ. Κυβέλη Αδριανού εμφανισθείσα εκ του προχείρου και μετά [τρίωρον] διδασκαλίαν του κ. Χρηστομάνου όχι μόνον εκράτησεν, όπως λέγουν συνήθως, τον ρόλον, αλλά και επέτυχε» («Ο κόσμος. Η πρώτη Δορίνα», *Εστία*, 4 Σεπ. 1902).

<sup>452</sup> «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 27 (2 Δεκ. 1901), σ. 4 [υπογρ. Η Τσιμπίδα]. Ήδη από το 1902, η Κυβέλη χαρακτηριζόταν ως «ο μαργαρίτης του θιάσου» («Σημειώσεις Αθηναίου. Θέατρα και συναυλία», *Το Άστυ*, 21 Ιαν. 1902).

ποτέ σε ρόλους υπηρέτριας.<sup>453</sup> Δε συνέβαινε το ίδιο και με τις άλλες ηθοποιούς του θιάσου. Η περίπτωση της Κορίνας Ιωννίδου είναι από τις πλέον χαρακτηριστικές. Από το καλοκαίρι του 1902, όταν και προσλήφθηκε στον θίασο, διακρίθηκε βασικά σε ρόλους υπηρέτριας.<sup>454</sup> Σταδιακά 'προβιβάστηκε' σε ρόλους κυρίας (σπάνια όμως αναλάμβανε πρωταγωνιστικούς ρόλους), κυρίως το τελευταίο καλοκαίρι που συμμετείχε στις παραστάσεις του θιάσου (1904).<sup>455</sup> Η προαγωγή, κατά πάσα πιθανότητα, οφειλόταν στην πρόσληψη της Αγγέλας Ροδίου, η οποία με τη σειρά της ανέλαβε τους συγκεκριμένους ρόλους.<sup>456</sup>

Η οριστική απόρριψη του αιτήματος για την καθιέρωση ενός νεανικού σχήματος, που θα στηριζόταν στο ομαδικό πνεύμα, ήρθε όταν το καλοκαίρι του 1904 προσλήφθηκαν οι παλιοί πρωταγωνιστές του ελληνικού θεάτρου (αρχικά η Παρασκευοπούλου και ένα χρόνο αργότερα ο Λεκατσάς και ο Ταβουλάρης). Η πλήρης δε καταστρατήγησή του όταν μετά την αποχώρηση της Ξανθάκη από το θίασο το ίδιο καλοκαίρι,<sup>457</sup> άρχισε η συστηματική πια προβολή της Κυβέλης, τόσο

---

<sup>453</sup> Ο μοναδικός ρόλος υπηρέτριας που ερμήνευσε στα πέντε αυτά χρόνια ήταν αυτός της Μαρίτσας στη ρουμανική κωμωδία του Βασίλη Αλεξανδρί *Η ευγενής επαίτης* (ή *Η τρυφερά χήρα*) που παρουσίασε ο θίασος στην παράσταση που έδωσε προς τιμήν των Ρουμάνων φοιτητών, τον Σεπτέμβριο του 1901. Βλ. θεατρικό πρόγραμμα, 5 Σεπ. 1901, Θ.Μ.

<sup>454</sup> Η πρώτη εμφάνιση της ήταν στον ρόλο της υπηρέτριας Πίνας στο έργο *Δορίνα* (βλ. θεατρικό πρόγραμμα της *Δορίνας*, (20 Αυγ. 1902), Θ.Μ.). Το επόμενο καλοκαίρι υποδύθηκε τον ρόλο της υπηρέτριας της Έντας Γκάμπλερ (Βέθρα), της Κλοτίλδης στην *Παριζιάνα* (Αδέλα) και της Ασημίνας στην *Αρπαγή των Σαββίνων*. Το ίδιο καλοκαίρι πρωταγωνίστησε στη μονόπρακτη κωμωδία του Μωραΐ, *Ροζαλία, να δούλα μια φορά*, όπου έπαιξε τον ομώνυμο ρόλο: μια υπηρέτρια εκμεταλλεύεται την ανάγκη των αφεντικών της να φανούν αρεστοί σε κάποιο σπουδαίο πρόσωπο που επρόκειτο να τους επισκεφθεί, προκειμένου να αποκομίσει οικονομικά οφέλη (Max Maurey, *Ροζαλία, να δούλα μια φορά, Στα όρια της φάρσας*, μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια, Χ. Μπακονικόλα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 153-174 [και στη γαλλική έκδοση, Max Maurey, *Quelques Actes*, Librairie des Annales, Παρίσι, χ.χ. σ. 179-200]).

<sup>455</sup> Το καλοκαίρι του 1903, η Ιωννίδου είχε πρωταγωνιστήσει στη μονόπρακτη κωμωδία των Ερνέστ Ντανκούρ *Φώκια*, στο πλάι του Χρυσομάλλη (βλ. θεατρικό πρόγραμμα *Τ' άσπρα ρόδα, Η κόρη του Ιεφθάε, Φώκια* (30 Ιουν. 1903), Θ.Μ.). Δε γνωρίζουμε πότε ακριβώς η ηθοποιός αποχώρησε από τον θίασο. Η τελευταία φορά που συναντάμε το όνομα της σε πρόγραμμα του θιάσου είναι τον Ιούλιο του 1904 Βλ. θεατρικό πρόγραμμα *Κουφιοκέφαλη* (16 Ιουλ. 1904), Θ.Μ.

<sup>456</sup> Η Αγγέλα Ροδίου πιθανότατα προσλήφθηκε στις αρχές του 1904. Η πρώτη εμφάνισή της ήταν στην έκτακτη παράσταση που έδωσε ο θίασος τον Φεβρουάριο του 1904 στην Αίθουσα της Μουσικής Εταιρείας, όπου πρωταγωνίστησε στο έργο του Βερντ ντε Τυρίκη *Ισόγειο* (βλ. θεατρικό πρόγραμμα, 6 Φεβ. 1904, Θ.Μ.). Αυτή θα πρέπει να είναι και η τελευταία φορά που πρωταγωνιστεί καθώς από εκεί και πέρα όσες φορές το όνομά της εμφανίζεται στα προγράμματα του θιάσου είναι σε μικρούς ρόλους καμαριέρας ή οικονόμου. Βλ. τα θεατρικά προγράμματα των έργων *Οι απόμαχοι του γάμου* (10 Ιουν. 1904), *Ο κύριος Προσωπάρχης* (25 Ιουν. 1904), *Η νίκη του Λεωνίδα* (2 Ιουν. 1904), *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* (30 Ιουλ. 1904), Θ.Μ.

<sup>457</sup> Η Ξανθάκη αποχώρησε από τον θίασο τον Μάιο του 1904 («Μικραί καλλιτεχνικά σημειώσεις», *Ωδείον*, τχ. 1 (1 Μαΐου 1904), σ. 14, «Η θεατρική επιθεώρησης», *Αθήναι*, 17 Μαΐου 1904 [υπογρ. Η Νυκτερίς], «Θεατρική κίνησης», *Ακρόπολις*, 18 Μαΐου 1904 [υπογρ. Α\*\*\*]). Μετά την αποχώρησή της από τον θίασο, συνεργάστηκε με το βραχύβιο δεκαπενθήμερο καλλιτεχνικό περιοδικό *Ωδείον*. Το περιοδικό κυκλοφόρησε από την 1 Μαΐου έως την 1 Ιουνίου 1904, και έβγαλε τρία μόνο τεύχη (βλ. Καράογλου (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940)*, ό.π., σ. 136-137). Η Ξανθάκη συνεργάστηκε και στα τρία τεύχη, μεταφράζοντας κείμενα από τα γαλλικά. Με γενικό τίτλο «Εκατό

από τον σκηνοθέτη, όσο και από τους δημοσιογράφους, με αποκορύφωμα την ανακήρυξή της από τον Τύπο της εποχής σε θεατρικό σύμβολο της Νέας Σκηνης, το τελευταίο καλοκαίρι των παραστάσεων του θιάσου.<sup>458</sup>

Οι νεαροί ηθοποιοί της Νέας Σκηνης λαμβάνοντας το χρίσμα του πρωταγωνιστή κληρονομούσαν αυτόματα και όλες τις ιδιοτροπίες, τα καπρίτσια και τις βεντετικές συμπεριφορές ενός θεατρικού αστέρα. Αν πιστέψουμε τον Μυράτ, η Κυβέλη από τις μέρες της λειτουργίας της Νέας Σκηνης είχε δείξει σημάδια απειθαρχίας. Στις πρόβες της *Πριγκήπισσας Μαλέν* «επείσμωνε» από τις παρατηρήσεις, «κατέβηκε στην πλατεία μωτρωμένη και ηρνείτο να εξακολουθήσει την πρόβα».<sup>459</sup> Η Ξανθάκη δυσανασχέτησε όταν συνειδητοποίησε ότι στο έργο του Δαραλέξη η Κυβέλη θα είχε ρόλο που αναφερόταν στον τίτλο του έργου, και ανάγκασε τον συγγραφέα να παραλλάξει τον τίτλο από *Έλδα, η Μικρή Πριγκήπισσα σε Φαία και Νυμφαία*.<sup>460</sup> Ο Καλογερίκος αρνήθηκε να παίξει τον ρόλο του Ιππότη Νερολίθου, ένα βράδυ πριν την επίσημη πρεμιέρα, με τη δικαιολογία ότι ο ρόλος «έθιγε την ανδρική του αξιοπρέπεια», με συνέπεια ο Μυράτ να αναγκαστεί τελευταία στιγμή να αναπληρώσει το κενό.<sup>461</sup> Κανένα από τα καπρίτσια, τα νάζια και τις αντισυναδελφικές συμπεριφορές δεν πέρασε απαρατήρητο. Ο Ξενόπουλος, που στο τέλος του 1901 έκανε λόγο για αρμονία συνόλου, το καλοκαίρι του 1903 σχολίαζε ενοχλημένος το γεγονός ότι η Ξανθάκη «αρνείται ρόλους και προβάλλει δυσκολίας», ότι ο Μυράτ αυτοσχεδίαζε και ότι ο Παπαγεωργίου δε δεχόταν να ξυρίσει τα γένια του «τα οποία δεν του επιτρέπουν ναλλάξει την μορφήν του».<sup>462</sup> Οι μύστες της

---

τρόποι για να γείνη κανείς ηθοποιός», σημαντικά πρόσωπα του γαλλικού θεάτρου, όπως η Σάρα Μπερνάρ, ο Μουνε Σουλύ, αλλά και ο Αντρέ Αντουάν θυμούνται τα πρώτα βήματά τους στο θέατρο (βλ. *Ωδείον Α'*, τχ. 1 (1 Μαΐου 1904), σ. 8-10, τχ. 2 (15 Μαΐου 1904), σ. 26-27, τχ. 3 (1 Ιουν. 1904), σ. 41-42).

<sup>458</sup> «Το έργο του κ. Χρηστομάνου είνε η Κυβέλη Μυράτ. Αν δεν υπήρχεν η μικρά καλλιτέχνης ούτε η επιμονή του, ούτε τα νεύρα του, ούτε η συμμαχία με το γέρικον θέατρον θα τον έσωζεν. Από την πρώτην εβδομάδα θα ήτο ηναγκασμένος να επανέλθη εις την ... κόγχην του και εις τον κόσμον των ονείρων. Η Κυβέλη Μυράτ αποτελεί και αποτελείται από την 'Ν. Σκηνήν', «Ο κόσμος. Η Κυβέλη», *Εστία*, 24 Οκτ. 1905. Βλ. επίσης, «Από ημέραν εις ημέραν. Το σύμβολον της Νέας Σκηνης», *Το Άστυ*, 24 Οκτ. 1905.

<sup>459</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 211.

<sup>460</sup> Ροδάς, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Νέα Εστία* (15 Μαρ. 1943), σ. 428.

<sup>461</sup> Μυράτ, ό.π., σ. 201-202 και 213-214. Ο Λάσκαρης αναφέρει ότι ο Καλογερίκος δεν ερμήνευσε τον ρόλο γιατί αρρώστησε, την παραμονή της παράστασης (Ν. Λάσκαρης, «*Η λοκαντιέρα*», *Εστία*, 21 Δεκ. 1901).

<sup>462</sup> Ό.π., *Παναθήναια* (15-31 Ιουλ. 1903), σ. 629. Ο Τιμολέων Σταθόπουλος σε άρθρο του αν και επαινούσε τα υποκριτικά προσόντα της Ξανθάκη, όπως και την ευρεία μόρφωση της, κατέληγε: «[...] η δεσποινίς Ξανθάκη είνε συμπαθεστάτη εις το Αθηναϊκό κοινό [...] αρκεί να αποφασίση να είνε περισσότερο ηθοποιός ή ερασιτέχνης και περισσότερο πειθαρχούσαν εις τους προϊσταμένους της παρά ιδιότροπος, ιδιότης καλλιτεχνική, η οποία θα της αρμόζη όταν θα επιβληθή ως καλλιτέχνης και ήτις μόλις ευρίσκεται κάτοχος του τίτλου της μυ...μυσ ... μυστ... μυστιδος (:) της 'Νέας Σκηνης'», (Τ.

τέχνης, με τη σιωπηλή συναίνεση του αρχιμύστη, μεταμορφώθηκαν σε αστέρες του θεάτρου.

Αν ως πεζογράφος και ποιητής ο Χρηστομάνος είχε ενταχθεί από νωρίς στους κόλπους του Συμβολισμού και του Αισθητισμού, ως σκηνοθέτης προσπάθησε να συνδυάσει κάποια στοιχεία των Ελεύθερων Θεάτρων (κυρίως ως προς το δραματολόγιο) με στοιχεία θεατρικού κοσμοπολιτισμού και Αισθητισμού, εφόδια από τη μαθητεία του στα Βιεννέζικα θέατρα της εποχής του *fin-de-siècle*.

---

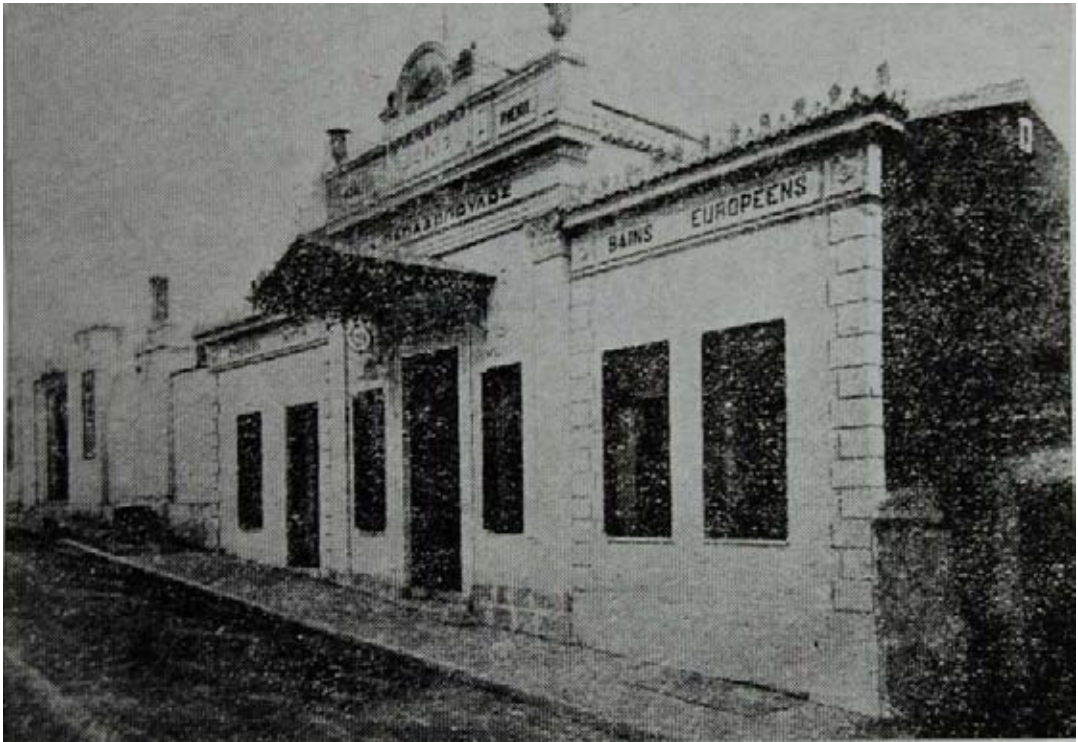
Σς. [Τιμολέων Σταθόπουλος], «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 7 Ιουν. 1903). Για τις βεντετικές συμπεριφορές των μυστών της Νέας Σκηνης κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου (βλ. «Κοινή γνώμη. Η Νέα Σκηνή», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 38 (15 Μαΐου 1903), σ. 3-4 [υπογρ. Παλαιοσκηνίτης]).

## Η πρώτη αφίσα της Νέας Σκηνης

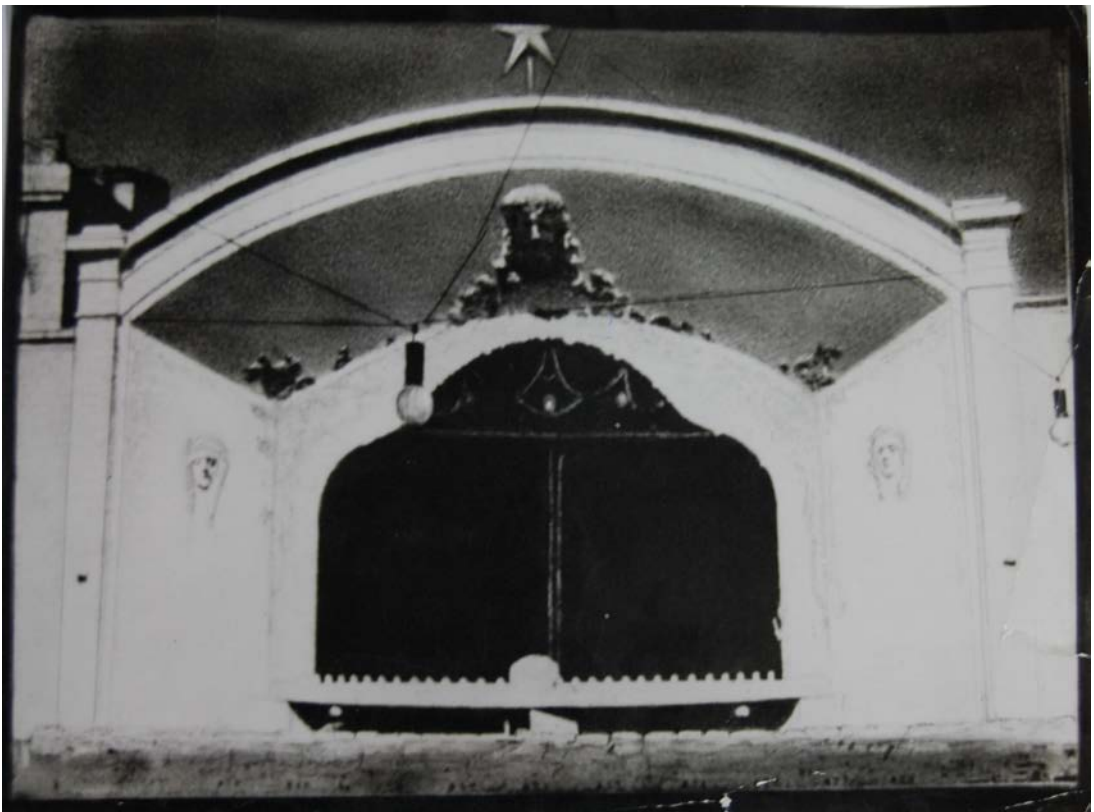


Εικόνα 1. Η πρώτη αφίσα της Νέας Σκηνης σχεδιασμένη από τον Στέφανο Ξενοπούλο

## Το θέατρο της Νέας Σκηνης



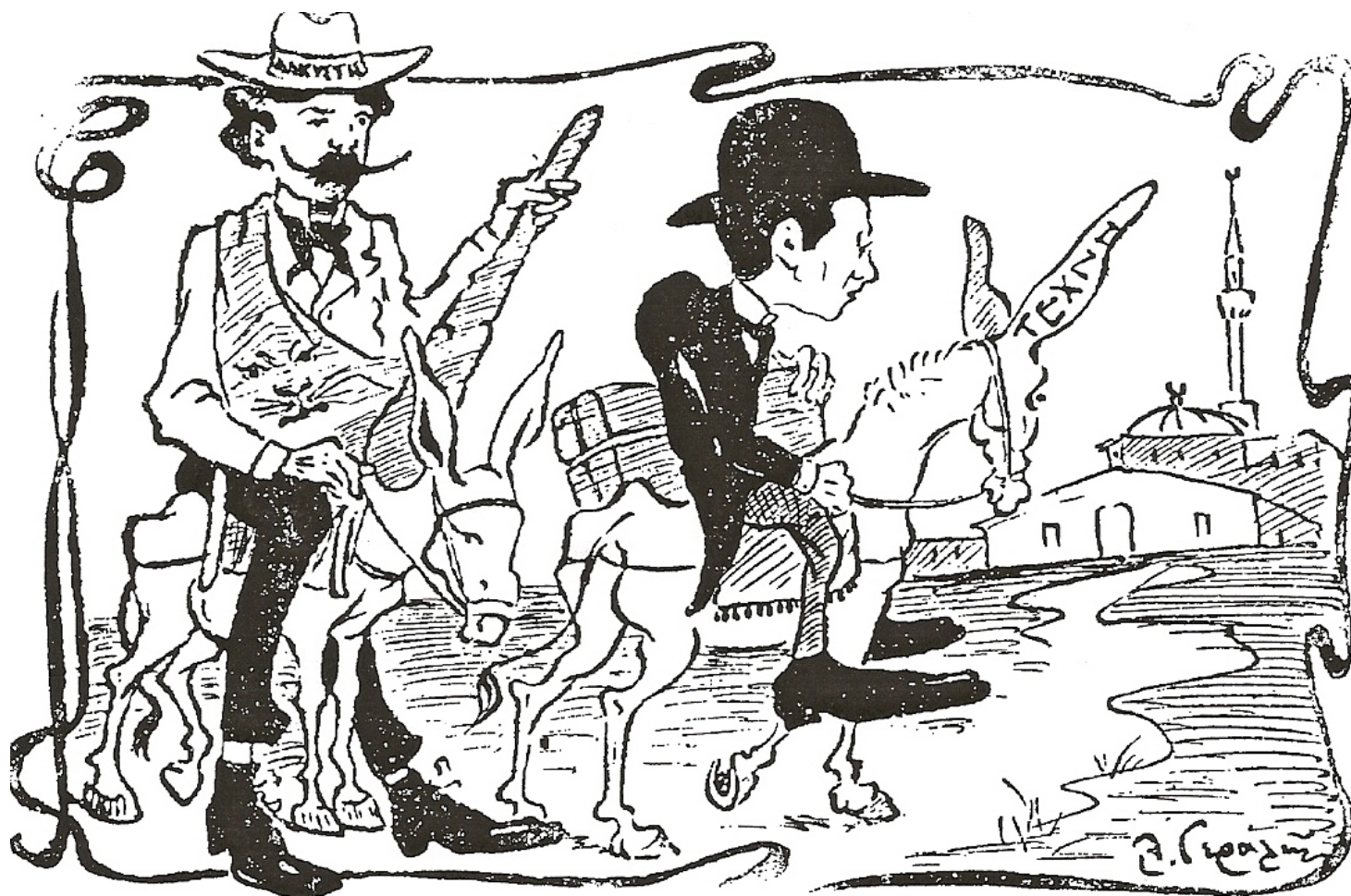
Εικόνα 2. Οδός Ίωνος, στο βάθος διακρίνεται το θέατρο της Νέας Σκηνης, δίπλα στα λουτρά Παπαδοπούλου



Εικόνα 3. Το εσωτερικό του θεάτρου της Νέας Σκηνης. Οι τρεις μάσκες του Κωνσταντίνου Δημητριάδη κοσμούσαν τη σκηνή.

β'

«Η Νέα Σκηγή στην Καβάλα»



Εικόνα 4. Σατιρικό σχόλιο του Λουκά Γεραλή στον *Νουμά* για την άσχημη οικονομική κατάσταση του θιάσου κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου.



## Ο Χρηστομάνος και οι μύστες του



Εικόνα 5: Κωνσταντίνος Χρηστομάνος



Εικόνα 6: Κυβέλη Αδριανού



Εικόνα 7: Δήμος Βρατσάνος



Εικόνα 8: Αλεξάνδρα Βρατσάνου



Εικόνα 9: Στέλλα Γαλάτη



Εικόνα 10: Ελβίρα Γουίδα



Εικόνα 11: Ολυμπία Δαμάσκου



Εικόνα 12: Ευάγγελος Δαμάσκος



Εικ. 13: Διονύσιος Δεβάρης



Εικόνα 14: Πάνος Καλογερίκος



Εικόνα 15: Θεώνη Δρακοπούλου



Εικόνα 16: Αριστείδης Ζήγων



Εικόνα 17: Τηλέμαχος Λεπενιώτης



Εικόνα 18: Πέτρος Λέων



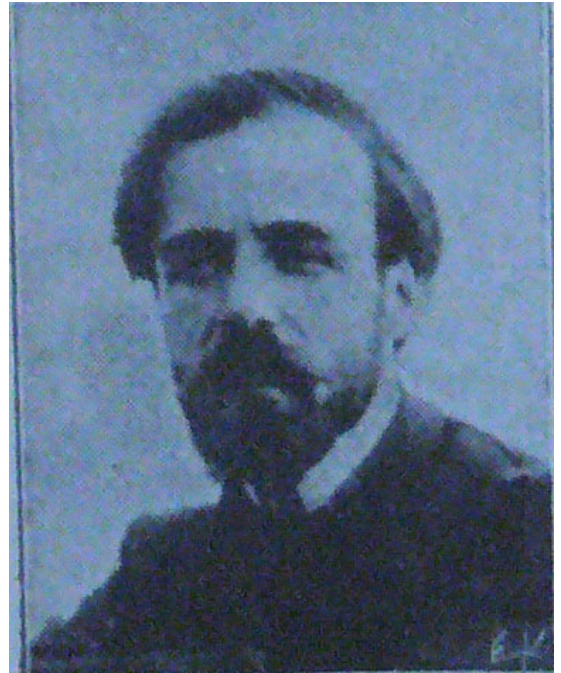
Εικόνα 19: Μήτσος Μυράτ



Εικόνα 20: Ειμαρμένη Ξανθάκη



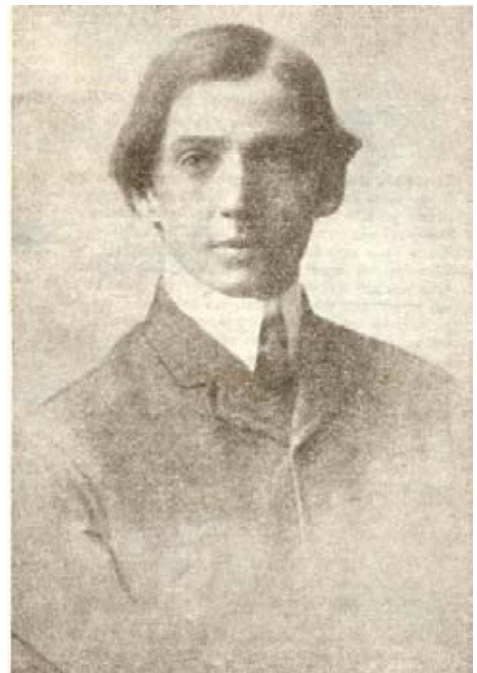
Εικόνα 21: Μάγδας Παλμύρας



Εικόνα 22: Νικόλαος Παπαγεωργίου



Εικόνα 23: Ελένη Πασαγιάννη



Εικόνα 24: Σπήλιος Πασαγιάννης



Εικόνα 25: Αγαθή Περίδου



Εικόνα 26: Νικόλαος Ραυτόπουλος



Εικόνα 27: Σπυρίδων Σάββας



Εικόνα 28: Κωνσταντίνος Σαγιώρ



Εικόνα 29: Σωτήρης Σκίτης



Εικόνα 30: Μαρίκα Δημοπούλου



Εικόνα 31: Νέλλη Δαναού



Εικόνα 32: Άγγελος Χρυσομάλλης



Εικόνα 33: Πέτρος Λέων και Αριστείδης Ζήνων



Εικόνα 34: Σωτήρης Σκίπης, Πέτρος Λέων και Άγγελος Χρυσομάλλης



Εικόνα 35: Νικόλαος Παπαγεωργίου, Μάγδας Παλμύρας και Άγγελος Χρυσομάλλης



**ΜΕΡΟΣ Γ΄**

**Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΦΥΣΙΟΓΝΩΜΙΑ**

**ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ**

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## Η έλξη του Νεορομαντισμού

### I. Εισαγωγή ενός αντιρρεαλιστικού ρεπερτορίου

#### (α). *Ανορθολογικές αναγνώσεις της ελληνικής αρχαιότητας*

Στα πέντε χρόνια της λειτουργίας της η Νέα Σκηνή ανέβασε μόνο δύο παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Την ευριπίδεια *Άλκηστη*, τον Νοέμβριο του 1901, στο θέατρο Βαριετέ και δύο χρόνια αργότερα, την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Σε σύνολο εκατό και πλέον έργων που ανέβασε ο θίασος η παρουσία δύο μόνων παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας θα μπορούσε να κριθεί ως αμελητέα. Ωστόσο, οι δύο παραστάσεις είναι εξαιρετικά σημαντικές, καθώς οι λόγοι της επιλογής τους αποκαλύπτουν πολλά για τη καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Χρηστομάνου.

Η σχέση του Χρηστομάνου με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό χρονολογείται πολύ πριν την ίδρυση της Νέας Σκηνής. Ο «λυτρωτής των ήχων», όπως αποκαλούσε τον Ρίχαρντ Βάγκνερ η Αυτοκράτειρα Ελισάβετ, υπήρξε πιθανότατα ο πνευματικός καθοδηγητής του, αν όχι στην ανακάλυψη τουλάχιστον στην κατανόηση του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.<sup>463</sup> Οι απόψεις του Βάγκνερ, όπως και του Φρήντριχ Νίτσε, οι οποίοι επιζήτησαν την αναμόρφωση της θεατρικής τέχνης μέσα από μια σκηνική σύνθεση που θα αντλούσε έμπνευση από την αρχαία τραγωδία, βρισκόταν στο επίκεντρο των συζητήσεων των λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών κύκλων της Βιέννης στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>464</sup> Η ιδέα του Ολικού Καλλιτεχνήματος, που πρότεινε ο «μουσουργός του Βορρά», ήταν κάτι παραπάνω από μια ακόμα καλλιτεχνική σύλληψη που αντλούσε έμπνευση από την αρχαία τραγωδία, πάνω από όλα και πέρα από όλα ήταν μια οντολογία που βασιζόταν σε αξιώματα καθαρά

<sup>463</sup> Χρηστομάνος, *Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, ό.π., σ. 284.

<sup>464</sup> Για τη σχέση του Βάγκνερ με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και τον ρόλο που διαδραμάτισε η θεωρία του στην Ευρωπαϊκή σκέψη (βλ. David C. Large, William Weber (επιμ.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, ό.π., σ. 59-61). Για τον τρόπο πρόσληψης των ιδεών του Βάγκνερ και Νίτσε από τους αυστριακούς καλλιτέχνες στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα (βλ. Whalen Robert Weldon, *Sacred Spring God and the Birth of Modernism in Fin-de-Siècle Vienna*, William B. Eerdmans Publishing Company, Καίμπρητζ 2007, σ. 257-260).

αισθητικής τάξης, καθώς πρότεινε την ‘αναδημιουργία’ του κόσμου μέσω της τέχνης.<sup>465</sup>

Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός για τον Χρηστομάνο, σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενα του ίδιου, δεν ήταν απλώς μια πηγή έμπνευσης· ήταν πίστη βαθιά ριζωμένη και σύμφωνη με την ομολογημένη πεποίθησή του στην έννοια της πνευματικής κληρονομικότητας και της ιστορικής συνέχειας του Ελληνισμού. Το 1896, σε σημείωμά του στον εκδότη της *Wiener Rundschau*, Φέλιξ Ραπαπόρτ έγραφε:

Προσπαθώ ν’ αντικαταστήσω την ομοιοκαταληξία με τον μουσικό ρυθμό, με το ρυθμό μιας εποχής οπότε Ποίηση και Μουσική ήταν ένα και το αυτό και της οποίας την αίσθηση ίσως ναχω κληρονομήσει από κείνο τον λαό, που κρυφάκουγε τα τραγούδια του από τα τραγούδια της θάλασσας.<sup>466</sup>

Ίσως, λοιπόν, η «ιεροπραξία» της 27<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου δεν ήταν παρά μια προσπάθεια σύνδεσης του νέου θεάτρου αλλά και των συμμετεχόντων με το αρχαίο ελληνικό παρελθόν. Ο Χρηστομάνος, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του Ποιητή-Προφήτη, τις παραμονές της άνοιξης του 1901, καλούσε τους λόγιους συμπατριώτες του στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου για να αναστήσουν το τραγικό στοιχείο:

Ενώπιον των εδωλίων αυτών, τα οποία ερρίγησαν υπό τους φθόγγους υπερτάτης τραγικής φρίκης τα οποία δύναται τις να είπη, εμαρμάρωσαν με τον τελευταίον των τρόμον προ των λιθίνων οφθαλμών της εσχάτης αληθείας [...] ήθελα να απηχήση επίκλησις προς το κάλλος το μυστικόν.<sup>467</sup>

Η μυστικιστική ατμόσφαιρα συμπληρωνόταν με τη συνεχή αναφορά στις αισθητικές αξίες του Κάλλους και της Αρμονίας, με την αρωγή των οποίων θα επιτυγχανόταν γρηγορότερα η αναγέννηση του πνεύματος των αρχαίων τραγικών.

Το ποιητικό εισηγητικό του μανιφέστο ολοκληρωνόταν με ευχές εθνικιστικού περιεχομένου: «η ψυχή του Ελληνικού Έθνους θ’ αναλάμψη με την παλαιάν της αίγλη, θα εκχυθή ως Γαλαξίας Μουσικής, όστις θα καταυγάση το χάος της ζωής και θα πλάση νέους κόσμους φωτός».<sup>468</sup> Ο επίλογος της *Εισήγησης* θα μπορούσε να

<sup>465</sup> Marvin Carlson, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey. From the Greeks to the Present*, Expanded edition, Cornell University Press, Ithaca και Λονδίνο 1993, σ. 286-287.

<sup>466</sup> Constantin Christomanos, «Das inner schweigen», *Wiener Rundschau*, Α’, τχ. 3, (15 Δεκ. 1896), σ. 103. Για τη μετάφραση του αποσπάσματος (Μαυρικού, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 20-21). Για το θέμα των νεορομαντικών επιρροών στα πρώιμα κείμενα του Χρηστομάνου (βλ. Βάνια Παπανικολάου, «Η νεορομαντική πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο», στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 401-404).

<sup>467</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις*, ό.π.

<sup>468</sup> Ό.π.

αποτελέσει τον πρόλογο του άρθρου του, που δημοσιεύτηκε τον Ιούλιο του 1901. Ο Χρηστομάνος επιθυμούσε να συνδέσει τον νεοσύστατο θίασο με την πνευματική αναγέννηση του Ελληνισμού:

Η 'Νέα Σκηνή' θέλει [...] να ξεθάψη, άλλον θησαυρόν των Ατρείδων, τον θησαυρόν του ελληνικού πνεύματος και της ελληνικής ψυχής, κάτω από τα συντρίμματα της Νεκράς Πόλεως, εις την οποίαν ζώμεν.<sup>469</sup>

Οι αναφορές του Χρηστομάνου στην ανακάλυψη του τάφου των Ατρείδων μέσα στα αρχαιολογικά χαλάσματα της πόλης των Μυκηνών εύκολα παραπέμπουν τον υποψιασμένο αναγνώστη στο έργο του Γκαμπριέλλε Ντ' Αννούντσιο *Νεκρή πόλη*.<sup>470</sup> Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο Ιταλός αισθητιστής λογοτέχνης και ποιητής διατύπωσε τις θεωρητικές του απόψεις για τη δημιουργία ενός ιδεαλιστικού θεάτρου που είχε τις καταβολές του στις βαγκνερικές και νιτσεικές ιδέες. Ο επίγονος των δύο Γερμανών θεωρητικών μέσα από το πρώτο πολύπρακτο δράμα του, τη *Νεκρή πόλη* (1896), πρότεινε μια ιρασιοναλιστική προσέγγιση αναβίωσης της ελληνικής αρχαιότητας γενικά και της τραγωδίας ειδικότερα. Στη μοντέρνα τραγωδία του Ντ' Αννούντσιο ο θεατής βίωνε την 'ανασκαφή' του τραγικού στοιχείου μέσα από την παρέλαση μορφών της ελληνικής μυθολογίας και την παράθεση χωρίων της σοφόκλειας *Αντιγόνης* και του αισχύλειου *Αγαμέμνονα*.<sup>471</sup> Μερικά χρόνια αργότερα, οι Έλληνες θεατές θα έβλεπαν τη Νεκρή Πόλη να αναγεννιέται και το ελληνικό πνεύμα να ανασταίνεται μέσα από τον ποιητικό λόγο δύο αυθεντικών πνευματικών προϊόντων του αρχαίου πνεύματος, της *Άλκηστης* και της *Αντιγόνης*.<sup>472</sup>

<sup>469</sup> Ό.π., *Το Άστυ*, 3 Ιουλ. 1901.

<sup>470</sup> Ο Χρηστομάνος θα πρέπει να είχε έρθει σε επαφή με το έργο του Ιταλού εστέτ, στα χρόνια της παραμονής του στη Βιέννη. Πολύ συχνά στις σελίδες του περιοδικού *Wiener Rundschau* δημοσιεύονταν λογοτεχνικά κείμενα και ποιήματα του Ντ' Αννούντσιο. Βλ. Gabriele D' Annunzio, «Die sieben brunnen», *Wiener Rundschau*, Β' τχ. 12 (1 Νοε. 1897), σ. 448, του ίδιου, «Gedichte» *Wiener Rundschau*, Γ', τχ. 13 (15 Μαΐου 1898) σ. 508, του ίδιου, «Un ricordo», *Wiener Rundschau*, Γ', τχ. 14 (1 Ιουν. 1898) σ. 529, του ίδιου, «Das schicksal der kaiserin», *Wiener Rundschau*, Γ', τχ. 22 (1 Οκτ. 1898) σ. 858, του ίδιου, «Umsonst» *Wiener Rundschau*, Δ', τχ. 25 (15 Νοε. 1899) σ. 585, του ίδιου, «Zwei sonette», *Wiener Rundschau*, Δ', τχ. 26, (1 Δεκ. 1899), σ. 609.

<sup>471</sup> Για το θέμα βλ. Αντώνης Γλυτζουρής, «Μια 'ανάσταση' του *Αγαμέμνονα* και της *Αντιγόνης* στον Αργολικό κάμπο του 1896», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Πολυχρονάκης, (επιμ.), *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ. Ν. Φιλιππίδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης - Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 231-248.

<sup>472</sup> Για τους λόγους που ώθησαν τον Χρηστομάνο να επιλέξει τις συγκεκριμένες τραγωδίες, βλ. Έφη Βαφειάδη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η *Άλκηστις* της Νέας Σκηνής», στο *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 247-248, Παπανικολάου, «Η νεορομαντική πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας», στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 405-406,

Τα διδάγματα του Βάγκνερ, του Νίτσε και των πνευματικών τους ακολούθων ήταν συνεχώς παρόντα στα λιγιστά θεωρητικά κείμενα του Χρηστομάνου. Γενικά, οι ιδέες του Γερμανού μουσουργού ασκούσαν μια ιδιαίτερη γοητεία στους Έλληνες συμβολιστές στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η άποψή του για τη χρήση του αρχαίου μύθου «σε συνδυασμό με την κοινωνική λειτουργία του θεάτρου, η οποία παραπέμπει στο κλασικό δράμα, κατέστησε τον Βάγκνερ ιδιαίτερα προσφιλή στους εθνοκεντρικούς κύκλους ορισμένων λογίων νεοελλήνων, οι οποίοι προσπάθησαν να απομονώσουν εκείνα τα στοιχεία της θεωρίας του, τα οποία επιτονίζουν την ελληνικότητά του».<sup>473</sup> Από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ήταν αυτό του Περικλή Γιαννόπουλου. Αισθητιστής και ελληνολάτρης, ο Γιαννόπουλος υποστήριζε ότι μόνο μέσα από τον δρόμο της Ομορφιάς το Ελληνικό Έθνος θα αποκτούσε ξανά τη χαμένη του αίγλη.<sup>474</sup> Η εικόνα της αρχαίας Ελλάδας συνυφασμένης με τις αξίες του Κάλλους και της Αρμονίας είναι κοινός τόπος στα κείμενα των δύο λογοτεχνών: «Το ελληνικόν πνεύμα και η Ελληνική φύσις εγκλείει υπέρ πάσαν άλλην όλους τους σπόρους του κάλλους και του φωτός», υποστήριζε με πάθος ο Χρηστομάνος το 1901.<sup>475</sup> «Αδιασείστως το πιστεύω. Είνε δια εμέ πεποίθησις καίουσα, αναμμένη, λάμπουσα. [...] δεν υπάρχει άλλος λαός, ο οποίος να μαγεύεται και να σύρεται από την καλλονήν όπως ο ελληνικός», θα ακουγόταν σαν αντίλαλος η φωνή του Γιαννόπουλου τέσσερα χρόνια αργότερα.<sup>476</sup> Οι δύο λογοτέχνες πίστευαν στην ιστορική συνέχεια του Ελληνισμού, προτείνοντας μια ανορθολογική ανάγνωση της ελληνικής αρχαιότητας, υποστηρίζοντας ότι όπως οι αρχαίοι Έλληνες αναζήτησαν το Κάλλος ώστε «να συγκοινωνήσουν δι' αυτού με τα δέντρα και τα βουνά [...] εις τον κοινόν και φρικτόν προς την Ειμαρμένην αγώνα», έτσι και οι σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς όφειλαν να γίνουν κοινωνοί ενός κόσμου πνευματικού και άυλου όπου θα κυριαρχούν οι αρχές της Αρμονίας και της Ομορφιάς. Ο Χρηστομάνος, μέσω των θεωρητικών του κειμένων πρότεινε μια νεορομαντική αναβίωση του τραγικού στοιχείου μέσα από τον μυστικισμό του αρχαίου θεάτρου αλλά κυρίως μέσα από την ιδιότυπη ζεύξη του Αισθητισμού και του Εθνικισμού.

Η έναρξη των παραστάσεων του θιάσου με ένα έργο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, δε θα πρέπει να ερμηνευθεί μόνον ως αποτέλεσμα του ενδιαφέροντος

---

<sup>473</sup> Άννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός «Βαγκνερισμός» (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική – «θέματα για ξετύλιγμα»)» στο *Ο λόγος της παρουσίας*, ό.π., σ. 108-109.

<sup>474</sup> Για τις ελληνοκεντρικές ιδέες του Περικλή Γιαννόπουλου, βλ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφυεί εν οδόνη*, ό.π., σ. 442-452.

<sup>475</sup> Ό.π., *Το Άστυ*, 3 Ιουλ. 1901.

<sup>476</sup> Περικλής Γιαννόπουλος, «Το θεατρικόν ζήτημα. Η 'Νέα Σκηνή'», *Το Άστυ*, 15 Ιουλ. 1904.

που επεδείκνυαν για το αρχαίο δράμα οι καλλιτεχνικοί και πνευματικοί κύκλοι της Ευρώπης στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η επιλογή δεν ήταν παρά η επίσημη επικύρωση όλων όσα ο Ποιητής-Προφήτης ευαγγελιζόταν στις αρχές του 1901, από τη θυμέλη του διονυσιακού θεάτρου: μέσω του παρελθόντος θα αναγεννιόταν σταδιακά το παρόν. Τα πνευματικά και καλλιτεχνικά δημιουργήματα του παρελθόντος θα στέκονταν πρότυπα για τη συγγραφή έργων του «παρ' ημίν μέλλοντος».<sup>477</sup>

(β). Στις παρυφές του συμβολιστικού κινήματος

Στο τέλος του εισηγητικού του λόγου ο Χρηστομάνος είχε υποσχεθεί ότι, μέχρι να γραφτούν ελληνικά έργα «υπερόχου ποιητικής συλλήψεως», ο νέος θιάσος θα ανέβαζε «έργα ξένων ποιητών, τα οποία θα είνε υφασμένα με καλλονήν και ως εκ τούτου θα είνε ελληνικά».<sup>478</sup> Η αρχή ήταν εντυπωσιακή. Δύο μόνο μήνες μετά την έμμεση αναφορά του στη *Νεκρή πόλη* του Ντ' Αννούντσιο, από τη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών παρουσιάστηκε η πρώτη ελληνόφωνη παράσταση έργου του Ιταλού λογοτέχνη. Η τρίτη σκηνή του μονόπρακτου, *Όνειρον εαρινής πρωίας*, όπου η Ισαβέλλα στα όρια της τρέλας συνομιλεί με τα στοιχεία της φύσης, ήταν ένα από τα τρία έργα που επιλέχθηκαν να παρουσιαστούν τον Σεπτέμβριο του 1901. Παρά την επιτυχία της παράστασης η Νέα Σκηνή δεν ξαναέβασε κάποιο άλλο έργο του Ντ' Αννούντσιο αν και το καλοκαίρι του 1903, αναγγέλθηκαν άλλα δύο έργα του: *Η νεκρή πόλη* και η *Τζιοκόντα*.<sup>479</sup> Ωστόσο, αυτή η μοναδική παράσταση (χάρη της επιτυχημένης σκηνικής της απόδοσης) ήταν αρκετή ώστε να συνδέσει το όνομα του Χρηστομάνου και θεατρικά με το όνομα του Ιταλού αισθητιστή.

Η Νέα Σκηνή ευθύνεται και για τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με το έργο του Γάλλου συμβολιστή ποιητή Κατύλ Μεντές. Στο τέλος της δεκαετίας του 1880, ένας από τους βασικότερους εισηγητές του Βάγκνερ στη Γαλλία, πειραματίστηκε με την τέχνη της παντομίμας.<sup>480</sup> Στο μονόπρακτο έργο του Μεντές, *Η γυναίκα του*

<sup>477</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...*, ό.π.

<sup>478</sup> Ό.π.

<sup>479</sup> Βλ. ό.π., *Αθήναι*, 3 Ιουν. 1903, «Θεατρικά», *Εμπρός*, 2 Οκτ. 1903, «Θέατρα και συναυλία», *Το Άστυ*, 2 Οκτ. 1903. Βλ. επίσης τα θεατρικά προγράμματα του θιάσου από τις παραστάσεις των έργων *Έντα Γκάμπλερ* (23 Ιουλ. 1903), *Τα νιάτα* (24 Ιουλ. 1903) και *Η αρπαγή των Σαββίνων* (27 Αυγ. 1903), Αρχείο Θ.Μ.

<sup>480</sup> Για τον Μεντές και τη συμβολή του στην καθιέρωση του Βάγκνερ στη Γαλλία (βλ. Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner, Theory and Theatre*, μτφ. Stewart Spencer, Clarendon Press, Οξφόρδη,

παλιάτσου, η κοινότυπη ιστορία του ζηλότυπου συζύγου που, τυφλωμένος από τη ζήλια του, σκοτώνει τη γυναίκα του και τον εραστή της, αποκτούσε νέες διαστάσεις μέσα από τη διασταύρωσή της με τον κόσμο των κλόουν και των αρλεκίνων και κυρίως του ευρήματος του 'θεάτρου εν θεάτρω'.<sup>481</sup> Όπως φαίνεται στο σημείο αυτό, ο Χρηστομάνος αρχίζει να φλερτάρει με μια μετάλλαξη του Αισθητισμού, τον Θεατρινισμό. Ενταγμένος λογοτεχνικά στο ανορθολογικό συμβολιστικό σύστημα, φαίνεται ότι γνώριζε και κάποιες από τις θεατρικές του αναζητήσεις.<sup>482</sup> Το έργο, που αποτέλεσε μια από τις πρώτες επιτυχίες του Τεάτρ Λιμπρ, ανέβηκε στη σκηνή του θερινού θεάτρου της Ομόνοιας, στα τέλη του καλοκαιριού του 1902.<sup>483</sup> Το επόμενο καλοκαίρι και ο ίδιος ο Χρηστομάνος πειραματίστηκε με την τέχνη της παντομίμας διασκευάζοντας το παραμύθι του Χάνς Κρίστιαν Άντερσεν, *Η βοσκοπούλα και ο χοιροβοσκός*.<sup>484</sup>

Ο Χρηστομάνος δεν ανέβασε αμιγώς συμβολιστικά δράματα, όπως εκείνα του Μωρίς Μάτερλινκ, του Αύγουστου Στρίντμπεργκ ή του Ούγκο φον Χόφμανσταλ.<sup>485</sup> Έργα δηλαδή όπου η αφαιρετικότητα (στους διαλόγους ή στον σκηνικό χώρο) και το φανταστικό στοιχείο κυριαρχούσαν. Αντίθετα, προτίμησε να παρουσιάσει δύο πρώιμα συμβολιστικά δράματα του Ίψεν: την *Αγριόπαπια* και την *Έντα Γκάμπλερ*, που όχι μόνο δεν είχαν χάσει τον αναπαραστατικό τους χαρακτήρα αλλά είχαν παιχθεί από μεγάλες βεντέτες του ευρωπαϊκού θεάτρου.<sup>486</sup> Τον χειμώνα του 1899, το αθηναϊκό κοινό είχε χειροκροτήσει την Ελεονώρα Ντούζε, όχι μόνο ως τρελή

---

1991, σ. 412). Για τη σημασία που έδιναν οι συμβολιστικοί κύκλοι, στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στα παραθεατρικά θεάματα (Κομμέντια ντελλ' άρτε, Ελισαβετιανό θέατρο, κ.ά.) και ειδικότερα στην τέχνη της παντομίμας (βλ. Henderson, *The First Avant-Garde*, ό.π., σ. 122-128).

<sup>481</sup> Για την ανάλυση του έργου του Μεντές, *Η γυναίκα του παλιάτσου*, βλ. Knapp, *The Reign of the Theatrical Director*, ό.π., σ. 40-41.

<sup>482</sup> Στη *Wiener Rundschau* είχε δημοσιευθεί το δράμα για μαριονέτες του Μάτερλινκ, *Αλλάδίνη και Παλομήδης*, «*Alladine und Palomides. Ein kleines drama für marionetten von Maurice Maeterlinck*», *Wiener Rundschau*, Α', τχ. 1-5 (15 Νοε. 1896- 15 Μαρ. 1897).

<sup>483</sup> Η *Γυναίκα του παλιάτσου* είχε ανέβει στο Τεάτρ Λιμπρ στις 11 Νοεμβρίου του 1887. Λίγα χρόνια αργότερα εντάχθηκε και στο δραματολόγιο της Κομεντί Φρανσαίζ, βλ. Knapp, ό.π., σ. 40.

<sup>484</sup> Σιδέρης, «Η 'Νέα Σκηνή', έργα παραστάσεις...», *Νέα Εστία* (1 Δεκ. 1961), ό.π., σ. 1631. Απόηχοι του έργου του Μεντές διακρίνονται στο παντομιμικό σκετς του Χρηστομάνου, *Το όνειρο του Πιερότου*, που υπήρχε στην κωμωδία του *Ο Κοντορεβιθούλης* (1909). Το σύντομο έργο παρουσίαζε πολλές ομοιότητες με το έργο του Γάλλου συγγραφέα. Στο μονόπρακτο όμως του Χρηστομάνου, ο Πιερότος δε σκοτώνει τη γυναίκα του και τον εραστή της, καθώς αποδεικνύεται ότι όλα όσα έβλεπε ήταν ένας εφιάλτης. Για την περιγραφή του *Ονείρου του Πιερότου*, (βλ. Πούχνερ, *Ο Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σ. 286-289).

<sup>485</sup> Τον Σεπτέμβρη του 1901, είχε αναγγελθεί, επίσης, το νεορομαντικό παραμύθι του Γκέρχαρτ Χάουπμαν, *Η βουλιγαγμένη καμπάνα* («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1901).

<sup>486</sup> Η *Αγριόπαπια* είχε παρουσιαστεί αρχικά από το Τεάτρ Λιμπρ στις 27 Απριλίου 1891 και εν συνεχεία από το Ανεξάρτητο Θέατρο του Λονδίνου το 1894 (4 Μαΐου) και το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας το 1901 (19 Σεπτεμβρίου). Βλ. Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 194, Woodfield, *English Theatre in Transition*, ό.π., σ. 179, Worrall, *The Moscow Art Theatre*, ό.π., 128.

Ισαβέλλα αλλά και ως κυκλοθυμική Έντα, ενώ η πρωταγωνίστρια του Μπουργκτεάτερ, και αγαπημένη του Χρηστομάνου, Αντέλε Σάντροκ, είχε υποδυθεί τον ρόλο της Γκίνας Έκδαλ στην *Αγριόπαπια*.<sup>487</sup> Επίσης, ο Χρηστομάνος δεν αποτόλμησε να ανεβάσει την καθαρόαιμα συμβολιστική *Πριγκήπισσα Μαλέν*, που υποτίθεται ότι θα ήταν η εναρκτήρια παράσταση του θιάσου, και πέντε χρόνια αργότερα, η αυλαία των πρωτοποριακών ευρωπαϊκών δραμάτων έπεσε με την παράσταση της συμβατικότερης και σαφώς ενταγμένης στο κλίμα του βεντετισμού, *Μόννας Βάννας*.<sup>488</sup>

Τελικά, στις παραστάσεις της Νέας Σκηνης πραγματοποιήθηκε μια πρώτη συνάντηση του Αισθητισμού με το βεντετοκρατούμενο θέατρο. Η σύνδεσή του με του Έλληνα αισθητιστή λογοτέχνη με τον βεντετισμό, είχε ήδη διαφανεί από τα χρόνια της παραμονής του στη Βιέννη. Πατώντας στα χνάρια δύο άλλων εστέτ δημιουργών, του Όσκαρ Ουάιλντ και του Γκαμπριέλλε Ντ' Αννούντσιο, που γοητευμένοι από τη θεατρική λάμψη της Σάρας Μπερνάρ και της Ελεονώρας Ντούζε είχαν γράψει έργα ειδικά για αυτές, ο Χρηστομάνος έγραψε τον ρόλο της *Σταχτιάς γυναίκας* για τη Βιεννέζα πρωταγωνίστρια Αντέλε Σάντροκ: «βλέπω σωματοποιημένη τη μορφή της *Σταχτιάς γυναίκας*, στην Adele Sandrock. Για αυτήν

<sup>487</sup> Γλυτζουρής «...Την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της τέχνης...» στο *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 209. Για την παράσταση της *Αγριόπαπιας* στο Μπουργκτεάτερ, τον Ιανουάριο του 1897 (βλ. «Kritik», *Wiener Rundschau*, Α', τχ. 6 (1 Φεβ. 1897), σ. 238-239).

<sup>488</sup> Το περιοδικό *Νυκτερίς* είχε δημοσιεύσει ακόμα και τη διανομή τη *Πριγκήπισσας Μαλέν*: Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βασιλεύς Ζαλμάρ), Τέγας Χρίστοβιτς (Πρίγκηψ Ζαλμάρ), Κυβέλη Αδριανού (Πριγκήπισσα Μαλέν), Αναστασία Μαρινάκη (Αιλιανή), Αριστείδης Ζήνων (Βασιλεύς Μάρκελος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Βασίλισσα Γοδελίνα), Ελένη Σικελιανού [εν. Ελένη Πασαγιάννη] (Βασίλισσα Άννα), Ελένη Ποθητού [Νέλλη Δαναού] (Τροφός), Σωτήρης Σκίπης (Άγγος, ακόλουθος του πρίγκηπος) («Χειμερινή περίοδος. Τα θέατρα μας», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 24, (4 Νοε. 1901), σ. 2 [υπογρ. Πίκμαν]). Τον Ιανουάριο του 1902, το έργο αναγγέλθηκε για δεύτερη φορά και για δεύτερη φορά η παράσταση αναβλήθηκε, αυτή τη φορά οριστικά. Σύμφωνα με δημοσίευμα, το ιδιαίτερα υψηλό κόστος της παραγωγής στάθηκε ο κυριότερος ανασταλτικός παράγοντας για την αναβολή της παράστασης («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 18 Ιαν. 1902). Η παράσταση της *Μόννας Βάννας* αναγγελλόταν από το καλοκαίρι του 1902 (βλ. Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 17 Αυγ. 1902, «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου», *Νέον Άστυ*, 28 Αυγ. 1902 και 9 Σεπ. 1902 [υπογρ. Ε.]. «Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 1 Δεκ. 1902. Βλ. επίσης, τα θεατρικά προγράμματα του 1903, ό.π.). Το καλοκαίρι του 1904, όχι μόνο διαφημιζόταν από τις θεατρικές στήλες του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου αλλά, σύμφωνα πάντα με τα δημοσιεύματα, είχαν παραγγελθεί και τα πολυδάπανα σκηνικά και κοστούμια. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο θα ερμήνευε η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, που εκείνη την εποχή συνεργαζόταν με τον θίασο («Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 7 Ιουλ. 1904, Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 10 Ιουλ. 1904, «Ολιγόστιχα», *Καιροί*, 15 Ιουλ. 1904, κ.ά.). Τελικά παίχθηκε κατά την τελευταία περιοδεία του θιάσου, με τον Διονύσιο Ταβουλάρη στον ρόλο του Γέρο Κολόννα και τη Θεώνη Παππά σ' αυτόν της Μόννας Βάννας (βλ. ό.π., *Νεολόγος* και *Νέος Αιών* Πάτρας, 28 Ιαν. 1906). Το έργο είχε παρουσιαστεί στην Αθήνα από τον θίασο του Βασιλικού Θεάτρου τον Φεβρουάριο του 1905, με πρωταγωνίστρια την Άννα Φραγκοπούλου (βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Το βέλγικο θέατρο στην Ελλάδα. Η επίδραση του Μαίτερλινκ», *Νέα Εστία*, τμ. 48, τχ. 526 (1 Ιουν. 1949), σ. 690-691).



έγραψα τον ρόλο», παραδεχόταν στην τελευταία σελίδα του έργου.<sup>489</sup> Ως σκηνοθέτης δεν απομακρύνθηκε πολύ από το κλίμα του βεντετισμού: διάλεγε έργα των οποίων οι βασικοί γυναικείοι ρόλοι είχαν ερμηνευθεί αρχικά από μεγάλες πρωταγωνίστριες του ευρωπαϊκού θεάτρου και εν συνεχεία τους εμπιστευόταν στις δύο δικές του ‘ιέρειες’, την Κυβέλη και την Ξανθάκη.

Ο Χρηστομάνος δεν ανέβασε την αυθεντική *Πριγκήπισσα Μαλέν* όμως ως πρώτο ελληνικό έργο επέλεξε ένα ποιητικό δράμα, στο οποίο ήταν «καταφανής [η] επίδρασις [...] του θελκτικωτέρου των Βαρβάρων».<sup>490</sup>

### (γ). Τα ελληνικά ποιητικά δράματα της Νέας Σκηνής

Τον Σεπτέμβριο του 1902, η Νέα Σκηνή ανέβασε το πρωτόλειο δράμα του Χρήστου Δαραλέξη, *Φαία και Νυμφαία*.<sup>491</sup> Στην πρώτη αυτή θεατρική απόπειρα του Έλληνα συγγραφέα είναι εμφανής η επιθυμία να παρουσιαστεί μια ελληνική εκδοχή της

---

<sup>489</sup> Χρηστομάνος, *Η σταχτιά γυναίκα*, ό.π., σ. 49. Για τη σημασία της αφιέρωσης στη Σάντροκ (βλ. Πούχγερ, *Ο Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σ. 100-101). Χρόνια αργότερα, όταν ο Χρηστομάνος επέστρεψε στη θεατρική συγγραφή, παραδεχόταν ότι *Τα τρία φίλια*, γράφτηκαν για τη Μαρίκα Κοτοπούλη: «Σήμερα, η καλλιτέχνης, έχει την τιμητική της. Θα παίξει τα *Τρία φίλια*, που εγράφησαν επάνω της και γι’ αυτήν μόνην, για ν’ αποδώσουν συνδεμένον εις ένα τρίπτυχον όλον το πολυσχιδές της τάλαντον – να της το αποδώσουν μαζί με τα άνθη λατρείας και στεφάνους θαυμασμού» (Κ. Χρ. [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος], «Από τα θέατρα. Μια ακουαρέλλα», *Εστία*, 4 Οκτ. 1908). Για τα έργα που έγραψε ο Ντ’ Αννούντσιο για την Μπερνάρ και τη Ντούζε (βλ. Marvin Carlson, *The Italian Stage from Goldoni to D’ Annunzio*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, N.C. και Λονδίνο 1981, σ. 192-198). Ο Όσκαρ Ουάιλντ είχε γράψει αρχικά τη *Σαλώμη* για τη Μπερνάρ (J. L. Styan, *Modern Drama in the Theory and Practice*, τμ. 2 (*Symbolism, Surrealism and the Absurd*), Cambridge University Press, Καίμπρητζ, 122004, σ. 38). Για τη σχέση των δύο εστέτ συγγραφέων με τη Ντούζε και τη Μπερνάρ (βλ. Lucia Re, «D’ Annunzio, Duse, Wilde, Bernhard: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità», *MLN*, τμ. 117, τχ. 1 (Ιανουάριος 2002), σ. 115-152).

<sup>490</sup> Λίγους μήνες πριν την παράσταση ο Χρηστομάνος σε επιστολή του προς τον συγγραφέα έγραφε: «Καταφανής επίδρασις του Maeterlinck· ήτο αναγκαία δια ν’ αναβλύσουν πηγαί αρμονίας και γνησιότητας και ελληνικωτέρας από εκείνην την οποίαν χύνουν ως νάμα μύρων τα έργα του θελκτικωτέρου των Βαρβάρων», Σιδέρης, «*Φαία και Νυμφαία*, το άτυχο συμβολιστικό δράμα...», *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1953), ό.π., σ. 125.

<sup>491</sup> Χρήστος Δαραλέξης (1870-1951). Δημοσιογράφος και πολιτικός. Το 1900 εκλέχτηκε βουλευτής Ηλείας. Συνεργάστηκε για πολλά χρόνια με τις εφημερίδες *Ακρόπολις* και *Εμπρός* (Σιδέρης, «*Φαία και Νυμφαία...*», *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1953), ό.π., σ. 124, σημ. 7). Στην υπόθεση της Νέας Σκηνής αναμείχθηκε από την πρώτη στιγμή. Είχε επιλεχθεί για τη θέση ενός εκ των οχτώ Κοσμητόρων του τμήματος της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας. Εκτός από το έργο *Φαία και Νυμφαία*, έγραψε, επίσης, *Τα ρόδα της Ιεριχούς* (1906), την *Ιόνη* (1910) και την *Λεσθενίτσα*. Για την υπόθεση των *Ρόδων της Ιεριχούς* (βλ. «Θέατρα», *Αθήναι*, 15 Ιουλ. 1906). Για την υπόθεση της *Ιόνης* (βλ. Delveroudi, *Le repertoire original présenté sur la scène Athénienne*, ό.π., σ. 233-234). Για την υπόθεση της *Λεσθενίτσας*, βλ. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 133.

Πριγκήπισσας Μαλέν.<sup>492</sup> Η μίμηση όμως κάποιων ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του έργου του Βέλγου δραματουργού δεν ήταν αρκετή ώστε το έργο να αποτελέσει έναν ελληνικό απόηχο του ματερλιγκικού έργου. Η εσκεμμένη απροσδιοριστία του τόπου και του χρόνου όπου εκτυλίσσεται η δράση (ο μόνος προσδιορισμός είναι ότι η υπόθεση λαμβάνει χώρα σ' ένα κάστρο περικυκλωμένο από θάλασσα) και ο ποιητικός λόγος των ηρώων με τις συχνές παύσεις και τις ακόμα συχνότερες επαναλήψεις λέξεων ή φράσεων δεν μπόρεσαν να δημιουργήσουν την επιδιωκόμενη μυσταγωγική ατμόσφαιρα.<sup>493</sup> Οι αισθηματολογικές εκφράσεις αγάπης έρχονταν σε πλήρη αντίθεση με τις σκηνές βίας που υπήρχαν στο έργο του Μάτερλινκ, όπως η σκηνή του φόνου της πρωταγωνίστριας. Και οι φιγούρες των δύο αντίζηλων ηρωίδων, της «λευκής πριγκήπισσας» Έλδας και της Φαίας, της οποίας «λιμήν [είναι] η ηδονή», δεν έγιναν οι θεατρικοί αντικατοπτρισμοί της Μαλέν και της Άννας.<sup>494</sup>

Ο νέος τρόπος πραγμάτευσης και παρουσίασης του ερωτικού τριγώνου κούρασε το κοινό και απογοήτευσε τους κριτικούς, πολύ περισσότερο εκείνους που γνώριζαν τη φιλοσοφία και τα έργα του συμβολιστή συγγραφέα: «το έργο είχε τις παραδοξότητες του Μαίτερλινκ, δεν είχε όμως τις καλλονές του», έγραφε απογοητευμένος ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος.<sup>495</sup> Εξίσου αυστηρή ήταν και η κριτική του Γρηγόριου Ξενόπουλου, που στο έργο του Δαραλέξη δε διέκρινε το μεγαλείο των φιλοσοφικών ιδεών του ευρωπαϊού συγγραφέα.<sup>496</sup> Η παράσταση, εξαιτίας των αντιδράσεων που προκάλεσε, επαναλήφθηκε άλλη μια βραδιά και δεν ξαναπαρουσιάστηκε.<sup>497</sup>

Η αποτυχία του δράματος του Δαραλέξη, το φθινόπωρο της πρώτης θερινής περιόδου, πιθανότατα, λειτούργησε αποτρεπτικά στο να ανεβάσει ο θίασος το

---

<sup>492</sup> Χρήστος Δαραλέξης, *Φαία και Νυμφαία*, χειρόγραφο Θ.Μ. Για την υπόθεση του έργου (βλ. «Φαία και Νυμφαία», *Καιροί*, 29 Σεπ. 1902, «Ανάλυσις του δράματος του Κου Χρ. Δαραλέξη της Φαίας και Νυμφαίας», *Ακρόπολις*, 27 Σεπ. 1902 [υπογρ. χ.ν.]). Επίσης, στο άρθρο του Σιδέρη παρατίθενται μικρά αποσπάσματα από το έργο (Σιδέρης, «Φαία και Νυμφαία...», *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1953), ό.π., σ. 126-130).

<sup>493</sup> Η όποια μυσταγωγική ατμόσφαιρα, είχε αμαυρωθεί ούτως ή άλλως, από τις φωνές και τα σχόλια όσων παρακολουθούσαν την παράσταση. Οι θεατές κουρασμένοι από τις συνεχείς επαναλήψεις και τη μεγάλη διάρκεια του έργου άρχισαν να συμμετέχουν ενεργά στην παράσταση, δίνοντας τις δικές τους απαντήσεις στις ερωτήσεις που απηύθυνε ο ένας ηθοποιός στον άλλο (βλ. ό.π., *Ακρόπολις*, 30 Σεπ. 1902, «Μωσαϊκόν», *Καιροί*, 1 Οκτ. 1902).

<sup>494</sup> Δαραλέξης, *Φαία και Νυμφαία*, ό.π.

<sup>495</sup> Ν. Επ. [Νικόλαος Επισκοπόπουλος], «Από ημέραν εις ημέραν. Φαία και Νυμφαία», *Νέον Άστυ*, 30 Σεπ. 1902.

<sup>496</sup> Ό.π., *Παναθήναια* (15 Οκτ. 1902), σ. 21.

<sup>497</sup> Σύμφωνα μάλιστα με τον Μυράτ, στη δεύτερη παράσταση το έργο συντομεύθηκε αρκετά και το έργο χειροκροτήθηκε. Όταν ο Δαραλέξη ανέβηκε στη σκηνή να χαιρετίσει το κοινό είτε κατεβαίνοντας: «Πόρνη κοινή γνώμη, εδαμάσθης επιτέλους», Μυράτ, *Η ζωή μου*, .ο.π., σ. 254.

συμβολιστικό παραμυθόδραμα του Γιάννη Καμπύση, *Το δακτυλίδι της μάνας*, όπως είχε αναγγελθεί αρχικά.<sup>498</sup>

Ωστόσο, το τελευταίο καλοκαίρι των παραστάσεών του, από τη σκηνή του θερινού θεάτρου της Νέας Σκηνής παρουσιάστηκε το συμβολιστικών αποχρώσεων έργο του Τάσου Φραγκαντώνη, *Η Ξένη*. Το «κοινωνικόν δράμα», όπως διαφημιζόταν από τον ημερήσιο Τύπο, είχε θέμα «[τη συμφιλίωση] δύο χωρισμένων συζύγων δυνάμει ενός μεσάζοντος, του τέκνου».<sup>499</sup> Η παράσταση του έργου μπορεί να μην προκάλεσε τις θυελλώδεις αντιδράσεις του κοινού, όπως η παράσταση της *Φαίας*... και να «διήλθεν απ' αρχής μέχρι τέλους εν ηρεμία και κατανύξει», σύμφωνα όμως με τα δημοσιεύματα των επόμενων ημερών το δράμα του Φραγκαντώνη δεν ενθουσίασε κανέναν.<sup>500</sup> Οι κριτικοί έγραφαν ότι το θέμα του έργου χανόταν κάτω από το ποιητικό ύφος του κειμένου και τις συνεχείς λυρικές παρομοιώσεις, σε μια ακόμη προσπάθεια «απομιμήσεως» του ύφους του Μάτερλινκ και των ποιητικών δραμάτων του Ίψεν, χωρίς, όπως με έμφαση επεσήμαιναν, αξιόλογα αποτελέσματα.<sup>501</sup>

Τα επτά αντιρραλιστικά έργα (ευρωπαϊκά και ελληνικά) που ανέβασε ο θιάσος της Νέας Σκηνής, τα περισσότερα εξ αυτών τη διετία 1901-1903, χάνονταν μέσα στην πληθώρα των ρεαλιστικών δραμάτων και των έργων του γαλλικού βουλευβάρτου. Ωστόσο, η επιλογή των συγκεκριμένων έργων σε συνδυασμό με τη σκηνοθετική ερμηνεία τους αποκαλύπτουν πολλά για την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του θιάσου και φυσικά την αισθητική ταυτότητα του σκηνοθέτη τους.

<sup>498</sup> Τα έργα είχαν αναγγελθεί τον χειμώνα του 1902, βλ. ενδεικτικά, Το Λαγωνικό, «Από τη ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 14 Φεβ. 1902, «Από χθες έως σήμερα. Θεατρική κίνησης», *Νέον Άστυ*, 16 Φεβ. 1902, κ.ά.

<sup>499</sup> Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Λίγα λόγια», *Εστία*, 16 Ιουλ. 1905, «29 Ιουλίου. Ακόμη μια αποτυχία», *Το Άστυ*, 30 Ιουλ. 1905. Από το έργο υπάρχει μόνο ένα απόσπασμα από την τελευταία σκηνή της Πρώτης Πράξης («Θεατρική ζωή. *Η Ξένη*, *Το Άστυ*, 29 Ιουλ. 1905).

<sup>500</sup> «Από τα Θέατρα. *Η Ξένη*», *Εστία*, 30 Ιουλ. 1905 υπογρ. Χ].

<sup>501</sup> «Τα πρόσωπα ασχολούνται εις κάθε πράγμα από της αναπετάσεως μέχρι της καταπετάσεως της αυλαίας εις φιλοσοφίας και [...] μακρηγορίας, των οποίων το νήμα δεν κατορθώνει να συλλάβη ο θεατής, ο οποίος εις το τέλος μένει αναζητών την υπόθεση και την λύσιν του έργου [...]. Ο συγγραφέας [...] επεξήγησε κατά το υπόδειγμα της Ίψενείου σχολής να αποδόση ρήσεις κοινοτυπικές και αξιώματα ακατάληπτα από σκηνής παραμελήσας την δραματικήν υφήν του έργου, όπερ ούτω παρίσταται ως μελέτη σκοτεινή εν διαλόγω μάλλον παρά ως έργον σκηνικόν με υπόθεσιν, δράσιν, πλοκήν, λύσιν και προ πάντων πρόσωπα ενεργούντα και όχι πρόσωπα ρητορεύοντα» («Θέατρα. *Η Ξένη*», *Αθήναι*, 31 Ιουλ. 1905). Ακόμα και ο Ξενοπούλος στην κριτική του στα *Παναθήναια*, έκρινε με ιδιαίτερη αυστηρότητα το έργο του Φραγκαντώνη εκφράζοντας την απορία του για το πώς ο Χρηστομάνος επέλεξε αυτό το έργο, από το οποίο ο ίδιος δεν κατάλαβε τίποτα και το οποίο βρήκε απίθανο και ανυπολόγητο (Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή, *Ξένη* δράμα εις τρεις πράξεις υπό Τ. Φραγκαντώνη», *Παναθήναια*, Ε', τχ. 117 (15 Αυγ. 1905), σ. 252-253. Βλ. επίσης, «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 1 Αυγ. 1905.

## II. Απόπειρες εισαγωγής ενός αντιρραλιστικού υποκριτικού ύφους

Η απουσία θεωρητικών κειμένων του Χρηστομάνου, μέσα στα οποία θα εξέθετε τις απόψεις του γύρω από την τέχνη και την τεχνική του ηθοποιού μας αναγκάζει να βασιζόμαστε στις σύντομες και αρκετές φορές παραπλανητικές δημοσιογραφικές περιγραφές και στα όσα ο ίδιος είπε ή έγραψε, προκειμένου να σχηματίσουμε μια εικόνα για το υποκριτικό ύφος που καλλιεργήθηκε από το θίασο τα πέντε αυτά χρόνια.<sup>502</sup>

Το εισηγητικό κείμενό του αποτελεί μια αρκετά καλή πηγή πληροφοριών για τον τρόπο που επιθυμούσε να ερμηνεύουν τα έργα των ποιητών οι ηθοποιοί:

Φαντάζομαι [...] όταν προ του κοινού οι ηθοποιοί παριστάνονται κρημνισμένοι εις βάθρον οδύνης, έρμιαια πελωρίου τινός κύματος του μαινομένου πελάγου της ψυχής, σκιάς συμβολικά αναθρώσκουσας από τα κράσπεδα της σκηνής, και μέσα εις την σαγήνην γεννωμένων κόσμων ορχουμένας φρικτά γύρω των θυμάτων της Άτης.<sup>503</sup>

Οι νεαροί ερασιτέχνες που εντάχθηκαν στο δυναμικό του θιάσου, από τους πρώτους μήνες της ίδρυσής του, μπορούσαν να αποτελέσουν το ιδανικό ιερατείο του θεατρικού ναού που οραματιζόταν να δημιουργήσει. Η καθιέρωση, άλλωστε, του ονόματος «μύστες», που αποδόθηκε στους ηθοποιούς της Νέας Σκηνής, δεν ήταν παρά η εξέλιξη του μυστικιστικού Αισθητισμού, που διέπνεε όλο το κείμενο της *Εισήγησης*.<sup>504</sup> Οι εικόνες θεόπνευστης έκστασης και διονυσιακής μέθης, που συνειρμικά γεννούσε το άκουσμα της λέξης, εναρμονιζόταν ιδανικά με την αγάπη

---

<sup>502</sup> «Η υποκριτική τέχνη των περασμένων αιώνων είναι και σίγουρα θα παραμείνει για πάντα το πιο δυσπρόσιτο αντικείμενο μελέτης στο εργαστήριο του νεότερου ιστορικού. [...] Τα επιτεύγματα των ηθοποιών χαράσσονται στη μνήμη των θεατών τους [...]. Και φθάνουν στους επιγόνους φιλτραρισμένα μέσα από την ατομική ιδιοσυγκρασία, τις προκαταλήψεις και τις εμμονές ενός δέκτη που συχνά εμφανίζεται ανεπαρκής και ποτέ δεν είναι αντικειμενικός. [...] Καμιά περιγραφή, όσο λεπτομερής και μακροσκελής κι αν είναι, δε θα μπορέσει ποτέ να αντικαταστήσει την άμεση επαφή με το ίδιο το έργο τέχνης [...]. Παγιδευμένος ανάμεσα στην ισχύτητα και στην υποκειμενικότητα των έμμεσων μαρτυριών, ανάμεσα στην ασάφεια των περιγραφών και στην αναξιοπιστία των κρίσεων, ο μελετητής δεν μπορεί να ελπίζει ότι θα σχηματίσει ποτέ μιαν ολοκληρωμένη εικόνα του παρελθόντος, παρά μονάχα ως προς το σκέλος τους εκείνο που έχει να κάνει με τις αντιδράσεις του κοινού. [...] Στην ουσία, αυτό που μπορούμε να αναλύσουμε ως ένα βαθμό, να ερμηνεύουμε και ν' αξιολογήσουμε, είναι οι παλιότερες αντιλήψεις και απόψεις για την υποκριτική, και όχι η υποκριτική στην πράξη», Χατζηπανταζής, *Από Νείλου μέχρι Δουνάβεως...*, ό.π., σ. 257-258.

<sup>503</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις*...ό.π.

<sup>504</sup> Δεν γνωρίζουμε αν με αυτόν τον τρόπο αποκαλούσε ο Χρηστομάνος τους ηθοποιούς στις κατ' ιδίαν συζητήσεις (ο όρος δεν απαντάται σε κάποια από τα κείμενα ή τις συνεντεύξεις του) και σταδιακά πέρασε και στους δημοσιογραφικούς και πνευματικούς κύκλους ή αν οι δημοσιογράφοι επηρεασμένοι από τα όσα έλεγε και έγραφε ο ιδρυτής του θιάσου τους πρώτους μήνες απέδωσαν το συγκεκριμένο χαρακτηρισμό στους νεαρούς ερασιτέχνες.

του ιδρυτή του θιάσου για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό αλλά και με τον διακαή του πόθο για την ίδρυση ενός ναού της θεατρικής τέχνης, όπου θα κυριαρχούσαν υψηλές αισθητικές αξίες.

Μέσα στην εξιδανικευμένη θεατρική του σκηνή άυλες σιλουέττες ηθοποιών, μέσα από συμβολικές κινήσεις, σε κατάσταση έκστασης, θα έρχονταν αντιμέτωποι με στιγμές ανείπωτης τραγικής φρίκης και πόνου. Η παραπάνω περιγραφή μοιάζει ως απόηχος του υποκριτικού ύφους που άρχισε να καλλιεργείται στη Βιέννη του *fin-de-siècle*. Τις τελευταίες χρονιές του 19<sup>ου</sup> αιώνα σημαντικοί ηθοποιοί του αυστριακού θεάτρου, όπως ο Φρήντρινχ Μιτερβούρτσερ, ο Γιόζεφ Κάιντζ ή η Αντέλε Σάντροκ, έστρεψαν τα νώτα στο ρεαλιστικό παίξιμο και επιδόθηκαν σε πιο αντιρρεαλιστικές αναζητήσεις. Η υποκριτική μεταστροφή ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τις σκηνικές απαιτήσεις των νέων θεατρικών κειμένων (όπως του Μωρίς Μάτερλικ, ή του Ούγκο φον Χόφμανσταλ, κ.ά), που εκείνη την εποχή είχαν αρχίσει να κυριαρχούν στις βιεννέζικες θεατρικές σκηνές. Οι ηθοποιοί έδιναν σκηνική υπόσταση στον ποιητικό λόγο των συγγραφέων υιοθετώντας μια «πιο λεπτή και μελετημένη τεχνική, ψυχικό βάθος, σωματική έκφραση της ενδοστρέφειας με μικρές κινήσεις και συμβολιστικές πόζες».<sup>505</sup> Η υποκριτική της ‘Nervenkunst’, πλήρως ενταγμένης στο ανορθολογικό κλίμα της Βιέννης της Παρακμής, πρόκειται για μια ιμπρεσιονιστική προσέγγιση της υποκριτικής τέχνης, που σε συνδυασμό με την κατάλληλη ενορχήστρωση των υπόλοιπων στοιχείων της θεατρικής τέχνης, στόχευε στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας επιβλητικής και μυστηριώδους.<sup>506</sup>

Ο συγκεκριμένος τρόπος παιξίματος θα πρέπει να ήταν γνωστός στον Χρηστομάνο, αν κρίνουμε από τις σκηνικές οδηγίες που συνόδευαν το μονόπρακτο «εσωτερικό δράμα» του, *Η Σταχτιά γυναίκα*. Όπως εξάλλου έχει ήδη αναφερθεί η Αντέλε Σάντροκ είχε θεωρηθεί από τον συγγραφέα ως η ιδανική ερμηνεύτρια του ομώνυμο ρόλου.<sup>507</sup> Στη σκηνική οδηγία της Δεύτερης Σκηνής ο συγγραφέας-σκηνοθέτης περιγράφει την εσωτερική κατάσταση του ήρωα και την ίδια στιγμή,

---

<sup>505</sup> Πούχγερ, *Ο Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σ. 65.

<sup>506</sup> Ο Χέρμαν Μπαρ, ο οποίος μέσα από τα θεωρητικά κείμενα εισήγαγε τους όρους «Nervenkunst», «Nerventomantik», «Nervensymbolik», υποστήριζε ότι η τέχνη των συγγραφέων της Παρακμής είναι μια τέχνη των νεύρων: «Η τέχνη τους είναι ένας νευρώδης ρομαντισμός. Αυτό είναι το νέο σ’ αυτούς, και αυτό είναι το βασικό χαρακτηριστικό τους. Δεν είναι το συναίσθημα αυτό που αναζητούν αλλά η εντύπωση και η αίσθηση», Weldon, *The Birth of Modernism in Fin-de-Siècle Vienna*, ό.π., σ. 103. Βλ. επίσης, Robert Vilain, «Temporary Aesthetes. Decadence and Symbolism in Germany and Austria», στο Patrick McGuinness (επιμ.), *Symbolism, Decadence and the “Fin-de-Siècle”*: French and European Perspectives, University of Exeter, Έξετερ 2000, σ. 218.

<sup>507</sup> Χρηστομάνος, *Η σταχτιά γυναίκα*, ό.π., σ. 49.

ακολουθώντας τις αρχές του μοντέρνου υποκριτικού ύφους συμβούλευε τους ηθοποιούς:

Ο Λύσανδρος [...] βρίσκεται σε μια έξαψη που κι' ο ίδιος αδυνατεί να εξηγήσει [...]. Στο πρόσωπό του είναι ζωγραφισμένη η αγωνία, μα και κάποια ελπιδοφόρα απαντοχή: νοιώθει πως έρχεται κάτι εντελώς παράξενο. [...] Τα μάτια του είναι κλεισμένα και το στόμα του μισανοιγμένο. Το στήθος του ανεβοκατεβαίνει. Τόνα χέρι του υψώνεται άθελα προς τα πίσω σε μια χειρονομία κάπως αμυντική, κ' όλη η στάση του είναι σαν να θέλη να τρέξει [...] μα κάποια δύναμη τον κρατεί. Η όλη κίνησης πρέπει νάναι εσωτερική και δεν πρέπει να εκδηλώνεται με απότομες χειρονομίες, μ' όλα ταύτα όμως πρέπει νάναι καταφανής στο θεατή.<sup>508</sup>

Η *Σταχτιά γυναίκα* δε γνώρισε ποτέ τα φώτα της σκηνής, ωστόσο, τον Σεπτέμβριο του 1901, ο νεόκοπος σκηνοθέτης επιχείρησε να μεταφυτεύσει το νέο υποκριτικό ύφος στα ελληνικά θεατρικά εδάφη. Η Αντέλε Σάντροκ μπορεί να μην ανήκε στο δυναμικό της Νέας Σκηνής, εντούτοις υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Χρηστομάνου βρισκόταν μια νέα ηθοποιός, που ανταποκρίθηκε πρόθυμα στα διδάγματά του. Τα όσα συμβούλευσε τη Θεώνη Δρακοπούλου, για τον τρόπο προσέγγισης του ρόλου της Ισαβέλλας στο *Όνειρον εαρινής πρωίας*, μοιάζουν ως η πρακτική εφαρμογή των οδηγιών που έδινε στους φανταστικούς ηθοποιούς του θιάσου της *Σταχτιάς γυναίκας* μερικά χρόνια νωρίτερα. Η «γλυκύτητα της φωνής» και οι μετρημένες συμβολικές κινήσεις της ήταν τα μέσα που χρησιμοποίησε η Δρακοπούλου, προκειμένου να αποκαλύψει στους θεατές τον πόνο και την τρέλα της ντανουτσιακής ηρωίδας:

Μετρημένη από των οραμάτων που την ετρόμαζον, ρυθμική εις την έκτασιν των ωραίων οφθαλμών της, εις την κίνησιν των χειρών που την έσυρον ως πτέρυγες προς το άγνωστον, ισχυρώς τραγική όταν σύρεται με τα γόνατα ποθούσα να μετουσιωθή εις χλωρίδα και να φυτευτή εις το δάσος, παρουσίασεν υπόκρισιν με πολλήν ψυχήν.<sup>509</sup>

Η επιτυχία της παράστασης ίσως τον ώθησε να εφαρμόσει τα ίδια υποκριτικά διδάγματα και στην παράσταση της *Άλκηστης*. Η ενθουσιώδης αναφορά

---

<sup>508</sup> Ο.π., σ. 34-35.

<sup>509</sup> «Η χθεσινή εσπερίς εις το Μέγα Θέατρον», *Σκριπ*, 6 Σεπ. 1901. Βλ. επίσης, «Η εμφάνισις της 'Νέας Σκηνής'», *Ακρόπολις*, 6 Σεπ. 1901, X., «Από τον κόσμον των θεάτρων», *Εστία*, 6 Σεπ. 1901. Οι δύο σωζόμενες φωτογραφίες της Δρακοπούλου, αν και δεν προέρχονται από την παράσταση (πιθανότατα είναι τραβηγμένες εκ των υστέρων σε κάποιο φωτογραφικό θάλαμο), συνδυασμένες με τα σχόλια και τις κρίσεις των δημοσιογράφων δίνουν μια αρκετά σαφή εικόνα του τρόπου προσέγγισης του ρόλου [βλ. εικόνες 36, 37].

δημοσιογράφου στην «ευρυθμίαν των ευγλώττων κινήσεων» της Ελένης Πασαγιάννη, και «στας εναλλαγάς της φωνής» μέσα από τις οποίες «κατορθώνει να αιχμαλωτίζει την ψυχήν του θεατού και να την κρατή μέχρι της τελευταίας λέξεως» μας αφήνει το περιθώριο να υποθέσουμε ότι ο θίασος, πιθανότατα, περπάτησε στα ίδια υποκριτικά μονοπάτια.<sup>510</sup>

Ένα χρόνο αργότερα, ο Χρηστομάνος τόλμησε να ξεφύγει από τη λίγο-πολύ οικεία του «υποκριτική των νεύρων». Όπως όλα δείχνουν, στην παράσταση της *Φαίας και Νυμφαίας* θέλησε να εφαρμόσει κάποιες από τις συμβολιστικές υποκριτικές θεωρίες (τελετουργικές κινήσεις, στυλιζαρισμένες πόζες, μονότονος και αργός τρόπος απαγγελίας).<sup>511</sup> Οι ηθοποιοί ‘διατάχθηκαν’ να περπατούν ως «κούκλες», να περιφέρονται πάνω στη σκηνή με βηματισμό αργόσυρτο και να απαγγέλουν τον ποιητικό λόγο των ηρώων μονότονα, με συχνές παύσεις ανάμεσα στις λέξεις και τις φράσεις.<sup>512</sup> Ένα μήνα αργότερα, τον Οκτώβριο του 1902, στο έργο του Γκουννάρ Χέιμπεργκ, *Το μπαλκόνι*, ο Χρηστομάνος πειραματίστηκε για τελευταία φορά με το αντιρρεαλιστικό ύφος βάζοντας τους μύστες του να απαγγέλλουν «τα μέρη εις τα οποία ο συγγραφεύς με τόσην απλότητα θέτει τας θεωρίας του».<sup>513</sup>

Ανεξάρτητα αν το αποτέλεσμα ήταν επιτυχημένο ή όχι, το γεγονός και μόνο ότι, έστω και αδέξια, έδειξε στους ηθοποιούς του πώς να μιμηθούν τις στυλιζαρισμένες πόζες που απαιτούσαν οι κώδικες της συμβολιστικής σχολής σημαίνει πολλά. Καταρχάς, ότι ο Χρηστομάνος είχε συναίσθηση, υποκριτικά τουλάχιστον, των διαφορών που χώριζαν ένα ποιητικό από ένα ρεαλιστικό δράμα και προσάρμοσε το ύφος του θιάσου στα νέα δεδομένα. Αν μάλιστα αναλογιστούμε ότι κανείς από τους ηθοποιούς που συμμετείχαν στην παράσταση δεν είχε ξαναέρθει σε επαφή με τα αιτήματα της συμβολιστικής σχολής, η σπουδαιότητα του πειραματισμού αποκτά ακόμα μεγαλύτερη αξία. Οι μύστες μέσα στις λίγες μέρες που διήρκησαν οι πρόβες (της *Φαίας και Νυμφαίας* και του *Μπαλκονιού*) και ανάμεσα στα έργα της γαλλικής κωμωδίας, που είχαν αρχίσει ήδη να εισάγονται στο ρεπερτόριο του θιάσου, προσπάθησαν να αποβάλουν το κομψό και φανταχτερό παίξιμο του

<sup>510</sup> «Κόσμος. Από την *Άλκηστιν*», *Εστία*, 24 Νοε. 1901.

<sup>511</sup> Για την υποκριτική στις παραστάσεις των συμβολιστικών δραμάτων, βλ. Deak, *The Symbolist Theatre*, ό.π., σ. 170, 173-174.

<sup>512</sup> Χρονογράφος, «Από τα θέατρα. Η *Φαία*», *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1902, «Η πρώτη της *Φαίας και Νυμφαίας*», *Εμπρός*, 29 Σεπ. 1902.

<sup>513</sup> Ακροατής, «Από τα θέατρα. Το *μπαλκόνι*», *Εστία*, 4 Οκτ. 1902.

βουλευάρτου και να υιοθετήσουν τις κινήσεις και τον τρόπο απαγγελίας που απαιτούσαν τα συμβολιστικά δράματα.

Όσο ανέτοιμοι φάνηκαν οι ηθοποιοί το ίδιο, αν όχι και περισσότερο, ανέτοιμο αποδείχτηκε το αθηναϊκό κοινό. Με σκωπτική και ελαφρώς ειρωνική διάθεση αντιμετωπίστηκαν οι συμβολιστικές δοκιμές του θιάσου στην παράσταση της *Φαίας και Νυμφαίας*: «Η δις Κυβέλη Αδριανού είχε διαταχθεί να κινείται ως γόνδολα νυκτοπλεύουσα και η Φαία ως δέντρον, το οποίον βλέπουμεν από το βαγόνι του σιδηροδρόμου να φεύγει». <sup>514</sup> Λίγες εβδομάδες αργότερα, η υπόκριση των ηθοποιών στο έργο του Χέιμπεργκ χαρακτηρίστηκε ως «παιδιάστικη». <sup>515</sup> Το κοινό, μαθημένο, στη ρεαλιστική αφέλεια των πρωταγωνιστών του Κωμειδυλλίου και ακόμα περισσότερο στον τρόπο που οι ξένες πρωταγωνίστριες απέδιδαν τους ρόλους τους, ήταν αναμενόμενο να μην καλωσορίσει τέτοιου είδους ανοίκειους σε αυτό υποκριτικούς πειραματισμούς. <sup>516</sup>

Η παράσταση του *Μπαλκονιού* σήμαινε και το τέλος των πειραματισμών του Χρηστομάνου. Η σταδιακή αποστασιοποίηση του θιάσου από τους κώδικες της αντιρρεαλιστικής υποκριτικής δεν ήταν το μόνο στοιχείο που τον απομάκρυνε από τις πρακτικές των αντίστοιχων συμβολιστικών ευρωπαϊκών θιάσων.

---

<sup>514</sup> Ο.π., *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1902. «Οι μύσται περιπατούν δε επί σκηνης με βήμα κηδείας. Ελείπεται ακόμη η ζωή η πάλλουσα και ομοιάζον όλοι με κούκλας, εις τας οποίας έχουν προσθέσει πόδας εκ μολύβδου» (ό.π., *Εμπρός*, 29 Σεπ. 1902).

<sup>515</sup> «Από την κ. Γαλάτην μόνον περισσοτέραν θερμότητα εις την εκδήλωσιν των σαρκικών επιθυμιών της ηδύνατο να ζητήση κανείς. Και τούτο θα επετύγχανε αν ο δεύτερος εραστής ενεφανίζετο με την ολιγοτέραν στρατιωτικήν ακαμψίαν, ουχί ως δανειστής ζητών τα οφειλόμενα, αλλ' ως άρρεν κατακτών και κατακτόμενος συγχρόνως υπό του θήλεως», ό.π., *Εστία*, 4 Οκτ. 1902.

<sup>516</sup> Ακόμα και σε έργα λιγότερα απαιτητικά από υποκριτική άποψη, τα σχόλια για τους νεαρούς ηθοποιούς δεν ήταν ιδιαίτέρως κολακευτικά, ιδιαίτερα όταν συγκρίνονταν με τους ξένους ομότεχνους τους: «Ο κ. Χρηστομάνος αν και δεν είνε κακός, είναι όμως, όπως φαίνεται, πεισματάρης και δεν ηθέλησεν να μας κάμη να χαρούμε. Και γι' αυτό μας έδωσε τη *Λιμπελάι* - ήγουν ένα δράμα το οποίον ημπορεί να είναι καλό όταν το παίζει μια Σόρμα αλλά το οποίον είναι κακό και ψυχρό κι' ανούσιο όταν το παίζουν όπως το παίζουν οι μύστες της Ν. Σκηνης» («Θεατρικές πινακίδες, *Λιμπελάι*», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 44 (5 Ιουν. 1903), σ. 2 [υπογρ. Ο Κόντε-Ροδαυίτης]). Για το ίδιο θέμα (βλ. Δημητριάδης, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο», στο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 195-196).



### III. Η εισαγωγή ενός σκηνοθετικού νεορομαντικού ιδεώδους

#### (α). Συμβολιστικές σκηνοθετικές παραφωνίες

Οι συμβολιστές σκηνοθέτες πιστεύοντας στη δύναμη της ποίησης και της σκηνικής αποτελεσματικότητας του λόγου, πρότειναν την κατάργηση του ρεαλιστικού σκηνικού διακόσμου και την αντικατάστασή του από ένα αφηρημένο και λιτό σκηνικό.<sup>517</sup> Ένα ζωγραφιστό φόντο και μερικά πανιά ήταν αρκετά, υποστήριζαν, ώστε να ενεργοποιηθεί η φαντασία του κοινού και να δημιουργήσει «υπέροχα παλάτια» στη σκηνή του νου.<sup>518</sup> Τα σκηνικά δε θα έπρεπε ούτε να περιγράφουν, ούτε να υπονοούν τον χρόνο της δράσης, αντίθετα, όφειλαν να έχουν «μια καθαρά διακοσμητική λειτουργία που θα συμπλήρωνε την ψευδαίσθηση με στοιχεία αναλογίας χρώματος και γραμμών με το δράμα».<sup>519</sup> Για να πετύχουν την τέλεια «διακοσμητική επινόηση» ο Πωλ Φόρ και ο Λυνιέ-Πο συνεργάστηκαν με συμβολιστές ζωγράφους, για τους οποίους η έννοια του διακοσμού ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τις έννοιες του στυλιζαρίσματος και της αφαίρεσης.<sup>520</sup> Μέσα από τη συνεργασία συμβολιστών σκηνοθετών με ζωγράφους, όπως ο Πωλ Σερουζιέ, ο Πιέρ Μπονάρ ή ο Μωρίς Ντενίς, τα ζωγραφιστά ντεκόρ μετουσιώθηκαν σε έργα τέχνης και έγιναν αναπόσπαστο μέρος της θεατρικής παράστασης.<sup>521</sup>

Τίποτα από όλα αυτά δεν ίσχυσε στις σκηνοθεσίες των λίγων αντιρρεαλιστικών έργων που έκανε ο Χρηστομάνος. Στις παραστάσεις της Νέας Σκηνής η ατμοσφαιρικότητα και η υποβλητικότητα, κύρια χαρακτηριστικά του συμβολιστικού ύφους, παραχώρησαν τη θέση τους στην καλαίσθητη σκηνοθετική αληθοφάνεια. Οι ποιητικοί και σκηνικοί συμβολισμοί χάνονταν μέσα στα φορτωμένα

---

<sup>517</sup> «Χωρίς τον ποιητή, ο ηθοποιός είναι αβοήθητος», έγραφε ένας από τους πρώτους θεωρητικούς του συμβολιστικού κινήματος, ο Τεοντόρ ντε Μπανβίλ. Ο Γάλλος ποιητής, χωρίς να είναι οπαδός των ιδεών του Στεφάν Μαλλαρμέ, ο οποίος θεωρούσε ότι η άυλη σκηνή του νου ήταν ο ιδανικός χώρος ανάπτυξης του δράματος, εντούτοις πίστευε στη δύναμη του λόγου του ποιητή και πρότεινε τον περιορισμό του σκηνικού σε μια απλή και μόνο ένδειξη: «η τέλεια αρμονία θα γεννηθεί στο νου του θεατή μέσα από την ποιητική ιδιοφυία, Carlson, *Theories of the Theatre*, ό.π., σ. 287-288. Βλ. επίσης, Haskell M. Block, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Westport και Κονέκτικατ, <sup>2</sup>1977, σ. 86-93.

<sup>518</sup> Pierre Quillard, «De l'inutilité absolue de la mise-en-scène exacte», *La Revue d'art dramatique*, πρβλ. Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre*, ό.π., σ. 90.

<sup>519</sup> Ό.π.

<sup>520</sup> Για τη σχέση συμβολιστικής σκηνοθεσίας και ζωγραφικής, βλ. Deak, *The Symbolist Theatre*, ό.π., σ. 145-146.

<sup>521</sup> Denis Bablet, *Ιστορία της σύγχρονης σκηνοθεσίας, 1887-1914*, τμ. Α', μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 53.

σκηνικά και τα πλούσια κοστούμια, όπως ακριβώς συνέβη στην περίπτωση της *Φαίας και Νυμφαίας*.

Το σκηνικό μάλλον απείχε πολύ από το να θυμίζει συμβολιστικούς πίνακες ζωγραφικής και τίποτα δεν αφέθηκε στη δημιουργική φαντασία των θεατών.<sup>522</sup> Η εικόνα που σχηματίζεται από τις λιγοστές περιγραφές των δημοσιογράφων είναι ότι το ποιητικό δράμα του Δαραλέξη αντιμετωπίστηκε σκηνοθετικά περισσότερο ως ιστορικό έργο παρά ως θεατρικό ποίημα, όπου ο λόγος έχει την πρωτοκαθεδρία και μέσω του οποίου θα αναδυόταν στην επιφάνεια η αρμονία του σκηνικού συνόλου. Ο ποιητικός λόγος του κειμένου και η μεσαιωνικών επιρροών μουσική, που είχε συνθέσει ειδικά για την παράσταση ο Ιωάννης Ψαρούδας, πέρασαν σε δεύτερη μοίρα, καθώς η προσοχή του σκηνοθέτη είχε στραφεί στο ράψιμο των κοστούμιών.<sup>523</sup> Τα αέρινα χρωματιστά υφάσματα αντικαταστάθηκαν από «μανδύες εκ βελούδου και φορέματα εξ ατλατζίου».<sup>524</sup> Και το μόνο στοιχείο που αμυδρά παρέπεμπε στις συμβολιστικές καταβολές του σκηνοθέτη ήταν ο Αρ Νουβώ αισθητικής θρόνος της Γριάς Βασίλισσας.<sup>525</sup>

Η βασική αρχή των συμβολιστών σκηνοθετών: «ο λόγος δημιουργεί το σκηνικό όπως και κάθε τι άλλο» δεν ίσχυσε ποτέ και σε καμία παράσταση της Νέας Σκηνης.<sup>526</sup> Η παρατήρηση δημοσιογράφου μετά την παράσταση της *Φαίας και Νυμφαίας* ότι «αυτός ο θρίαμβος του σκηνοθέτου δεικνύει ότι ο διευθυντής του θεάτρου απέβλεψε κυρίως εις το πώς να κάμη το έργον θέαμα παρά άκουσμα», συμυκνώνει την ουσία των σκηνοθετικών πειραματισμών του Χρηστομάνου εν γένει.<sup>527</sup>

---

<sup>522</sup> Στις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα υπήρχε η σημείωση ότι η δράση λάμβανε χώρα σ' ένα απομονωμένο μεσαιωνικό πύργο (Δαραλέξης, *Φαία και Νυμφαία*, ό.π.). Δεν έχουμε καμιά πληροφορία για το πώς ήταν ακριβώς τα σκηνικά της παράστασης. Ο Σιδέρης αναφέρει ότι τα σκηνικά είχαν κατασκευαστεί από τον ιταλικό οίκο Ροκαβέλι (Σιδέρης, «*Φαία και Νυμφαία*», *Νέα Εστία* (Χριστούγεννα 1953), ό.π., σ. 130, σημ. 32). Ωστόσο, σύμφωνα με τον Βρατσάνο, οι σκηνογραφίες προέρχονταν «από τα λάφυρα τα οποία άφηκε η Δούζε εις τας χείρας του ενοικιαστού του Δημοτικού Θεάτρου», Το Λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 30 Σεπ. 1902).

<sup>523</sup> Ο Ιωάννης Ψαρούδας συνέθεσε «το Μενουέτον και το Άσμα της Β' Πράξεως», βλ. Θεατρικό πρόγραμμα της *Φαίας και Νυμφαίας* (25 Σεπ. 1902), Θ.Μ.. Βλ. επίσης «Ποικίλα», *Εμπρός*, 22 Αυγ. 1902, «Θεατρική κίνησις. *Φαία και Νυμφαία*», *Ακρόπολις*, 23 Αυγ. 1902.

<sup>524</sup> Ο.π., *Εμπρός*, 29 Σεπ. 1902. «Οι ηθοποιοί εφορούσαν βαρείας και πολυτελεστάτας ενδυμασίας» έγραφε ο Ξενόπουλος, (ό.π., *Παναθήναια* (15 Οκτ. 1902), σ. 212).

<sup>525</sup> «Ο αρ νουβώ θρόνος, που μοιάζει με ντεπόζιτο νερού, μπορούσε να λείψει», σχολίαζε δεικτικά ο Βρατσάνος, ό.π., *Εστία*, 30 Σεπ. 1902.

<sup>526</sup> Quillard, «De l'inutilité absolue de la mise-en-scène exacte», ό.π.

<sup>527</sup> Ο.π., *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1902.

(β). Προσεγγίζοντας τον Συμβολισμό μέσω του Αισθητισμού και της Παρακμής

i. ΝΕΟΡΟΜΑΝΤΙΚΕΣ ΠΡΟΒΟΛΕΣ

Η αλήθεια είναι ότι οι αισθητικές καταβολές του σκηνοθέτη της Νέας Σκηνης βρίσκονταν πολύ μακριά από τη ζωγραφική των συμβολιστών ζωγράφων. Ο ίδιος δε δήλωσε ποτέ θαυμαστής των ζωγραφικών απεικονίσεων της ομάδας των Ναμπί ή των συμβολικών εικόνων του Μωρίς Ντενίς αλλά λάτρης των intérieurs του Μπερν Τζόουνς και των ιδανικών μορφών του Γουστάβου Κλιμτ «όστις μεταχειρίζεται τόσον ιδιαιζόντως τα χρώματα αυτά ως μουσικά και δημιουργικάς ιδέας, ακριβώς όπως ο ποιητής πρέπει να πλάττη από την μουσική της ψυχής του τα όντα της φαντασίας του». <sup>528</sup> Αυτό που επαινούσε στον Κλιμτ το 1901, είχε πράξει ο ίδιος μέσα από το λογοτεχνικό του έργο: «ζωγραφίζοντας με τις λέξεις [παίζοντας] με εννοιολογικές και ηχητικές αποχρώσεις, [κάνοντας] μουσική με τον ρυθμό της πεζογραφίας του». <sup>529</sup> Ο Χρηστομάνος ήταν πλήρως ενταγμένος στο κίνημα του Αισθητισμού. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η σκηνοθετική του σταδιοδρομία ξεκίνησε με το έργο ενός κατ' εξοχήν εκπροσώπου του ευρωπαϊκού Αισθητισμού, του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο.

---

<sup>528</sup> Κ. Χ. [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος], «Εικαστικά τέχνη», *Παναθήναια*, Α', τχ. 16 (31 Μαΐου 1901), σ. 160. «Κι' όπου τα βλέπει ο νους συλλογιέται ωριοθύμιστα τα intérieurs πούχει στις ζωγραφίες του ο Burne Jones, αισθητικά και υπερλεπτομένα ίσα μ' εκεί που αρχίζει η οδύνη. Τόσα πλούσια και συνάμα τόσα αβρά και απόκοσμα είναι όλα τα αντικείμενα σαν ιδωμένα σε κάποια άλλη ζήση και φτειαμένα από ασώματα υλικά!» (Χρηστομάνος *Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, ό.π., σ. 173. Το *Βιβλίο...* είναι γεμάτο από ονόματα και ρήσεις εκπροσώπων του Προ-ραφαηλισμού, όπως του Γκαμπριέλ Ντάντε Ροσσέτι, του Άλτζερνον Σουίνμπερν, του Μπερν Τζόουνς, του Τζον Ράσκιν, κ.α. και με τεχνοκριτικές κρίσεις του Χρηστομάνου για ορισμένους από αυτούς (βλ. ό.π., σ. 105-108, 129-130, 223. Βλ. επίσης, Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα 1981, σ. 353-355). Το εξώφυλλο της γερμανικής έκδοσης της *Σταχτιάς γυναίκας*, όπως και κάποιες από τις εσωτερικές σελίδες του βιβλίου, διακοσμούνται με απεικονίσεις από το κτίριο της Secession στη Βιέννη. Επίσης στο εξώφυλλο αναφέρεται το όνομα του Γκουστάβ Κλιμτ. Το 1909, ως εξώφυλλο του θεατρικού του έργου *Τα τρία φίλια*, επιλέχθηκε ένα από τα πρώιμα ζωγραφικά έργα του Βιεννέζου ζωγράφου, *Ο έρωσ*. Για το θέμα (βλ. Πούχγερ, *Ο Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, ό.π., σ. 51, 109, 187-191). «Η ζωγραφική των Προ-ραφαηλιτών προσφέρει μια παρακαταθήκη από εικόνες, αναλογίες και αντιστοιχίες, που ανακαλεί στη μνήμη ή υποβάλλει στη φαντασία του αναγνώστη, ώστε να αποδώσει πειστικότερα την ατμόσφαιρα των καταστάσεων, να αναπαράγει αισθήσεις εκστατικών εμπειριών, να υποβάλλει ψυχολογικές καταστάσεις, να χειριστεί την πραγματικότητα» (βλ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη περοφνεί εν οδύνη*, ό.π., σ. 391).

<sup>529</sup> Βάλτερ Πούχγερ, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο» στο *Το θέατρο στην Ελλάδα, Μορφολογικές επισημάνσεις*, Παϊρίδης, Αθήνα 1992, σ. 259, πρβλ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη περοφνεί εν οδύνη*, ό.π., σ. 391). «Στην *Κερένια Κούκλα* είναι σαφής ο αισθητισμός του αφηγητή: η επιμονή στις φωτοσκιάσεις και τα χρώματα λειτουργεί έτσι ώστε η περιγραφή της άρρωστης Βεργινίας αποβαίνει μέρος ενός ζωγραφικού πίνακα, στον οποίο η φυματική αντιτίθεται συμβολικά στην 'ανοιξιγάτικη' Λιόλια, την κοπέλα προς την οποία ταιριάζει περισσότερο ο γεμάτος υγεία σύζυγος της άρρωστης, Νίκος. Το φρικιαστικό ή αποκρουστικό στοιχείο εξωραϊζεται ως ζωγραφική σύνθεση» (Σταμάτης Φιλίππιδης, *Τόποι. Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά Ελλήνων πεζογράφων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σ. 143).

Στη σκηνοθεσία του *Ονείρου εαρινής πρωίας*, ο Χρηστομάνος προσπάθησε να επιτύχει επί σκηνής, όσα ο συγγραφέας επιδίωξε μέσω του λόγου: «[να] συνδυάση τη μουσική με τον πεζόν λόγον», να δημιουργήσει «μορφάς αμιμήτους και καμπύλας τελείας και χρώματα αρμονικά».<sup>530</sup> Το σκηνοθετικό πείραμα είχε επιτυχία. Το έργο παίχθηκε «εν μέσω πλούσιας χλωρίδας», μέσα από την οποία ξεπρόβαλε η Θεώνη Δρακοπούλου, ως τρελή Ισαβέλλα, «με καταπράσινο φόρεμα χυμένον επί των ωραίων γραμμών του σώματός της».<sup>531</sup> Παράλληλα, η μουσική του Ρόμπερτ Σούμαν συνόδευε τα λόγια και «την χάριν των κινήσεών» της: «ήρχισεν η ορχήστρα με μια περιπαθή μελωδίαν του Σούμαν. Επίσης, καθ' ην στιγμήν η τρελή κρύπτεται όπισθεν των θάμων, ελαφρά υπόκρουσις ηκούετο. Η εντύπωσις ήτο μαγευτική».<sup>532</sup> Ο σκηνοθέτης δεν επιζητούσε τη δημιουργία σκηνικής ψευδαίσθησης ή τη μεταφορά των θεατών σ' ένα κόσμο εκτός της εμπειρικής πραγματικότητας αλλά την υποβολή του συναισθήματος στο θεατή μέσα από την αρμονική σύζευξη του λόγου, της υπόκρισης, της μουσικής και των χρωμάτων.<sup>533</sup> Την ίδια ακριβώς νεορομαντική ένωση των τεχνών επιχείρησε να πετύχει και μέσα από τη σκηνική αναβίωση του πνεύματος των αρχαίων τραγικών.

Ο Χρηστομάνος στον εισηγητικό του λόγο υποστήριξε ότι η ανάσταση του τραγικού στοιχείου θα επιτυγχανόταν μόνο μέσα από μια (βαγκνερική) συνένωση των τριών «εκφάνσεων» του δράματος:

*Η όρχησις, την οποίαν παραβάλλω προς την δόνησιν νεφελώδους ουσίας, όταν αυτή θέλη να πλάση κόσμους, το άσμα, άλλη τις αναπνοή του αύλου μας οργανισμού, αυτή η φωνή του απόλυτου κάλλους [...] η μίμησις, δημιουργία εν δημιουργία, όπως όλαι αι μορφαί και αι γραμμαί περιέχουν και αναπαριστούν την μιαν και πρώτην γραμμήν και μορφήν, την ιδέαν: και αι τρεις αυταί εκφάνσεις μιας και της αυτής*

<sup>530</sup> Ένας άλλος σημαντικός εκπρόσωπος του νεοελληνικού αισθητισμού, ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, περιγράφοντας τα βασικά χαρακτηριστικά της θεατρικής τέχνης του Ντ' Αννούντσιο παρατηρούσε: «Και είναι προπάντων, και αυτό είναι το χαρακτηριστικότερόν του, ο μέγας δημιουργός καλλονών, ο διψών μορφάς αμιμήτους και καμπύλας τελείας και χρώματα αρμονικά, ο φιλοδοξών, καθώς λέγει ο ίδιος, πάντα έργα καλλονής και ποιήσεως, ο θέλων να συνδυάση την μουσικήν και τον πεζόν λόγον [...] και να δίδη εντύπωσιν σύνθετον όλων των τεχνών και να έχη ο λόγος του την λάμψην των μαρμάρων και την γοητείαν των στίχων και το χρώμα των εικόνων και της μουσικής την έκφρασιν», Ν. Επ. [Νικόλαος Επισκοπόπουλος], «Γαβρηήλ Δ' Αννούντσιο», *Το Άστυ*, 21 Ιαν. 1899.

<sup>531</sup> Ο.π., *Σκριπ*, 6 Σεπ. 1901. Με μια γκρι ρεντιγκότα με χρυσά κηρύκεια εμφανίστηκε ο Νικόλαος Παπαγεωργίου στον ρόλο του γιατρού: «Η πρώτη παράστασις της 'Νέας Σκηνής', η οποία είχε πολλούς νεωτερισμούς, μας παρουσιάσθη με χρυσά κηρύκεια, με αλυτάρχας, με λάβαρα» («Από χθες έως σήμερον. Το πράσινο φουστάνο», *Το Άστυ*, 10 Σεπ. 1901).

<sup>532</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 6 Σεπ. 1901.

<sup>533</sup> Ο Όσκαρ Ουάιλντ είχε παρατηρήσει ότι οι αντιδράσεις του κοινού καθορίζονταν, όχι μόνο από το τι λέγεται ή πράττεται πάνω στη σκηνή. Η ατμόσφαιρα, οι χειρονομίες, οι χρωματικοί συνδυασμοί, αλλά και η μουσική επηρεάζουν το κοινό εξίσου με το περιεχόμενο των λόγων των ηρώων, Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Macmillan, Λονδίνο <sup>2</sup>1987, σ. 7-8.

νοσταλγίας προς την πηγήν της Ζωής, εξεδηλώθησαν συγχρόνως εις το αρχαίο δράμα, απετέλεσαν την ποίησιν, ήτις ως εκ τούτου είναι η μόνη αληθεία εις τον κόσμον.<sup>534</sup>

Στις παραστάσεις της *Άλκηστης* και της *Αντιγόνης* η αναβίωση του πνεύματος των αρχαίων τραγικών δεν προήλθε από τη συνένωση των προαναφερθέντων στοιχείων αλλά από την αρμονική σύζευξη του λόγου (ποίησης), της μουσικής (μέλους) και των πλαστικών τεχνών. Η «σμύρνα, η οποία εκαίετο εις το εσωτερικόν της σκηνης»<sup>535</sup> τα αρμονικά συνδυασμένα χρώματα των κοστούμιών, τα οποία μέσα στα συγκεκριμένα σκηνικά περιβάλλοντα αποκτούσαν συμβολική σημασία, η ενορχήστρωση της μουσικής με το λόγο και τις κινήσεις των ηρώων, δημιουργούσαν όπως και στην παράσταση του *Ονειρου...*, μια σειρά συνειρμών, που προκαλούσαν τη συναισθηματική διέγερση του κοινού.<sup>536</sup>

## ii. Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΚΜΗΣ

Η παράσταση της *Άλκηστης* επαινέθηκε από το μεγαλύτερο μέρος του Τύπου της εποχής ως ένας θρίαμβος της αρχαιολογικής ακρίβειας και της ιστορικής πιστότητας: η μηκυναϊκού ρυθμού Πύλη των Λεόντων, τα σκηνικά, τα κοστούμια, τα σκηνικά αντικείμενα, ακόμα και οι αγαλματώδεις στάσεις των ηθοποιών γραφόταν ότι ήταν παρμένα από παραστάσεις αρχαίων ανάγλυφων: «δεν υπάρχει λεπτομέρεια [...] μη ειλημμένη πιστότητα εκ του αρχαίου βίου» έγραφε συντάκτης καθημερινής εφημερίδας.<sup>537</sup> Η παρατήρηση, ωστόσο, του Δήμου Βρατσάνου αποδίδει καλύτερα τη σκηνοθετική και ερμηνευτική γραμμή που θέλησε να χαράξει ο Χρηστομάνος: «δια την σκηνογραφίαν καταβάλλονται μεγάλοι προσπάθειαι όπως εις την πιστήν αναπαράστασιν της αρχαιότητος πρυτανεύση η καλαισθησία».<sup>538</sup> Όντως, η σκηνική

<sup>534</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...*

<sup>535</sup> Δ. Τ. [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Η πρώτη της Ν. Σκηνης», *Εστία*, 23 Νοε. 1901.

<sup>536</sup> Για μια αναλυτική περιγραφή των δύο παραστάσεων αρχαίου δράματος από τη Νέα Σκηνή, βλ. Παπανικολάου, «Η νεορομαντική πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας», στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 406-410.

<sup>537</sup> «Η πρώτη της Νέας Σκηνης», *Εμπρός*, 22 Νοε. 1901. «Σπανίως εις ελληνικόν θέατρον παρετηρήθη τόση ιστορική ακρίβεια εις διακόσμησιν σκηνης και εις τας αμφιέσεις» (Φιλότεχνος [Δ. Ι. Καλογερόπουλος.], «Καλλιτεχνικά χρονικά - Το θέατρον», *Πινακοθήκη*, Ι' (Δεκ. 1901), σ. 235). Σύμφωνα με τις περιγραφές το ανάκτορο του Άδμητου «είχε δεξιά την πύλην των λεόντων κατά πιστήν αντιγραφίην και εκατέρωθεν μαρμάρινα εδώλια και δένδρα, πεύκα και ελαίας»· επίσης «φέρετρα, αμφορείς, νεκροπομποί, κάνιστρα ήσαν εντελώς των αρχαίων αγγείων απομιμήσεις» («Η πρώτη της Νέας Σκηνης», *Το Άστυ*, 23 Νοε. 1901).

<sup>538</sup> Το Λαγωνικό, «Με λίγα λόγια», *Εστία*, 19 Νοε. 1901.

καλαισθησία και όχι η αρχαιολογική ακρίβεια ή η ιστορική πιστότητα ήταν αυτό που τον ενδιέφερε περισσότερο. Δεν υπάρχει εξάλλου καμία μαρτυρία (άμεση ή έμμεση) που να πιστοποιεί ότι όντως μελετήθηκαν αρχαϊκά ανάγλυφα ή αγγεία.<sup>539</sup> Το ίδιο ακριβώς αποτέλεσμα προσπάθησε να επιτύχει και στην παράσταση των λίγων έργων εποχής που ανέβασε ο θίασος στα πέντε χρόνια της λειτουργίας του. Στη *Λοκαντιέρα*, λόγου χάρη, οι διάκοσμοι έφεραν «αβράν την σφραγίδα της εποχής, καθ' ην εξελίσσεται η όντως χαριεστάτη κωμωδία του Ιταλού Μολιέρου», τα κοστούμια ήταν «πιστότατα αντίγραφα από φιγουρίνια της εποχής και με τόσην καλαισθησίαν καμωμένα», και το «φιαλίδιον του Νερολίθαραου [...] ήτο μια αρχαιότης... φλωρεντινή».<sup>540</sup> Η αρχαιολογική ακρίβεια και η ιστορική πιστότητα τον απασχολούσε από το σημείο (ή ως το σημείο) που εναρμονισμένα με το ιδανικό της καλαισθησίας προκαλούσαν την αισθητική απόλαυση του θεατή: «η αρχαιολογική ακρίβεια είναι απλώς μια προϋπόθεση για να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση επί σκηνής, δεν είναι η ουσία του έργου. [...] η αρχαιολογία δεν αποτελεί μια τυπική τυπολατρική μέθοδο, αλλά μια μέθοδο για τη δημιουργία καλλιτεχνικών ψευδαισθήσεων», υποστήριζε ο Όσκαρ Ουάιλντ.<sup>541</sup> Στόχος του Έλληνα αισθητιστή λογοτέχνη-σκηνοθέτη δεν ήταν να δώσει μια πιστή και αυθεντική εικόνα της εποχής όπου διαδραματιζόταν το έργο αλλά να δημιουργήσει στο θεατή μια πιθανοφανή αίσθηση της εποχής. Ο Χρηστομάνος ήταν σαν να ακολουθούσε πιστά τις 'σκηνοθετικές αρχές' του Ντ' Αννούντσιο, ο οποίος, μερικά χρόνια νωρίτερα, στην παράσταση της *Φραντσέσκα ντα Ρίμινι* είχε μετατρέψει τη θεατρική σκηνή σε ένα καλαίσθητο «πρατήριο αρχαιοτήτων» επιδιώκοντας να δώσει μια αληθοφανή αναβίωση του μεσαιωνικού κόσμου.<sup>542</sup> Άρα, η επιμονή του στη σκηνική λεπτομέρεια και στην ιστορική πιστότητα, θα πρέπει να ερμηνευθεί ως απόρροια της επίδρασης

<sup>539</sup> Ο δημοσιογράφος της θεατρικής εφημερίδας *Νυκτερίς* μάλιστα είχε εντοπίσει αρκετά 'αρχαιολογικά λάθη': «ενώ η σκηνή παριστά τα εν Φέρραις της Θεσσαλίας Ανάκτορα του βασιλέως Αδμήτου, τι ζητούν εις την αυλήν αυτών τα Κυκλώπεια τείχη και η πύλη των Λεόντων, τα οποία ήσαν και είνε εις Μυκήνας!! Έδρα του Αδμήτου ήσαν μόνον αι Φέρραι και ουδεμία άλλη πόλις, ώστε τα τείχη δεν έχουν θέσιν εκεί. Πλην τούτου τα εις την αυλήν των Ανακτόρων του Αδμήτου Μυκηναία Κυκλώπεια τείχη και η πύλη των Λεόντων, ήσαν όπως σώζονται σήμερα και με κεκομμένας τας κεφαλάς των λεόντων [...]», «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 30 (23 Δεκ. 1901), σ. 2 [υπογρ. Πικμαν].

<sup>540</sup> «Από την Νέα Σκηνήν. Η πρώτη της *Λοκαντιέρας*», *Εμπρός*, 22 Δεκ. 1901, «Οι θεατρίνες», *Εστία*, 22 Δεκ. 1901, ό.π., *Παναθήναια* (31 Δεκ. 1901), σ. 199.

<sup>541</sup> Oscar Wilde, «Η αλήθεια των προσωπειών. Ένα δοκίμιο για την ψευδαίσθηση», *Στοχασμοί*, μτφ. Γιάννης Κωνσταντίνου, επιμ. Άγγυ Βλαβιανού, Γκοβόστη, Αθήνα 2003, σ. 120.

<sup>542</sup> «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη», *Παναθήναια*, Β' τχ. 33 (15 Φεβ. 1902), σ. 300. Για την παράσταση της *Φραντσέσκα ντα Ρίμινι* (βλ. Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre*, ό.π., σ. 453).

της τέχνης της Παρακμής, και όχι σαν εκπλήρωση των επιταγών του Νατουραλισμού.<sup>543</sup>

Ο Χρηστομάνος σκηνοθετικά προσήλθε στο ανορθολογικό σύστημα του Συμβολισμού μέσα από την πιο γοητευτική αίρεσή του, τον Αισθητισμό.<sup>544</sup> Σταδιακά η αναζήτηση του καθ' αυτό Ωραίου, πήρε τη μορφή της εκζήτησης και της ωραιοπάθειας, καθώς το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη εστιάστηκε στους φιόγκους των φουστανιών των δύο πρωταγωνιστριών του και στην καλλιέργεια της όμορφης και κομψής πόζας. Η νεορομαντική συνένωση των τεχνών εμφανιζόταν όλο και

---

<sup>543</sup> «Το κίνημα της Παρακμής συνδυάζει τον Αισθητικό ιδεαλισμό με ένα ενδιαφέρον για τα μεγάλα γεγονότα με τα οποία ασχολήθηκαν οι Νατουραλιστές, την εποχή που εγκατέλειπαν τα κοινωνικά κίνητρα της τέχνης τους. [...] Η Παρακμή είναι η παράνομη ένωση ανάμεσα στον Νατουραλισμό και τον Αισθητισμό» (John R. Reed, *Decadent Style*, Ohio University Press, Athens, Ohio 1985, σ. 13-14). «Η έννοια της Παρακμής ως ιστορικής τάσης που διατρέχει την ευρωπαϊκή τέχνη στο τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ορίζει μια περιοχή όμορη με τον Νεορομαντισμό αλλά δεν ταυτίζεται μαζί του. Έχει και πάλι ως ιστορική προϋπόθεση τον Νατουραλισμό και ενσωμάτωσε πολλά διδάγματά του: κορυφαίοι, άλλωστε, παρακμιακοί καλλιτέχνες ξεκίνησαν ως νατουραλιστές ή βεριστες, όπως ο Υσμάν ή ο Ντ' Αννούντσιο. Ωστόσο, η ενασχόληση της τέχνης της Παρακμής με τις πεζές και άθλιες όψεις της ζωής ή η σημασία που έδωσε στη λεπτομερειακή καταγραφή τους (ένα βασικό χαρακτηριστικό που την διακρίνει από την αφαιρετικότητα του Συμβολισμού) ήταν στερημένη της επιστημονικής προσέγγισης που υιοθετούσε ο Νατουραλισμός» (Αντώνης Γλυτζουρή, *Πόθοι αετού και φτερά πεταλούδας. Το πρώτο έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 109). Μέσα σ' αυτά τα συμφραζόμενα θα πρέπει ενδεχομένως να ερμηνευθεί και η κάλυψη της σκηνής με κοπριά στην παράσταση του Κράτους του Ζόφου «η βαριά οσμή της οποίας είχε καταπλημμυρίσει το θέατρον κατά τας δύο πρώτας πράξεις» («Μικρά νέα», *Σκριπ*, 15 Ιαν. 1902). Για τη σημασία των οσμών στις παραστάσεις του Ουάιλντ, βλ. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice (Symbolism, Surrealism and the Absurd)*, τμ. 2, ό.π., σ. 36, Worth, *Oscar Wilde*, ό.π., σ. 47-48).

<sup>544</sup> Οι απόψεις των αισθητιστών λογοτεχνών πρέπει να συντέλεσαν καίρια όχι μόνο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας του Χρηστομάνου αλλά και στον τρόπο ζωής και συμπεριφοράς του. Οι περιγραφές του Χρηστομάνου από σύγχρονους του εστιάζουν στο κομψό και περιποιημένο ντύσιμό του και τα ακριβά αρώματα που συνήθιζε να φοράει: «Ντυνόταν πάντα με επιμέλεια και κομψότητα μεγάλη. Οι φορεσιές του, του σπιτιού και του δρόμου, φροντισμένες από τον ίδιο [...] λιγότευαν τη σωματική του δυσμορφία, ενώ από την άλλη μεριά τα ταιριαστά χρώματα και τα σοφά διαλεγμένα στολίδια, μεγάλωναν την ομορφιά του προσώπου», (Ξερόπουλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 209-210). «Ήταν ανάμεσά μας ο πρίγκηπας αισθητικός, σ' όλα τα ζητήματα του γούστου» θυμόταν ο Μάρκος Αυγέρης και ο Κώστας Βάρναλης έκανε λόγο για τον «αδιαφιλονίκητο ντεκαντανισμό» του λογοτεχνικού του ύφους, απόρροια, ως ένα βαθμό της προσωπικότητάς του (Μάρκος Αυγέρης, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Γράμματα* Αλεξάνδρειας (Δεκ. 1911), σ. 334, Κώστας Ι. Βάρναλης, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Γράμματα* (Δεκ. 1911), σ. 335). Η ιδιαίτερη προσοχή που έδινε στην εμφάνισή του, οι θηλυπρεπείς κινήσεις του, το ακριβό και προσεγμένο ντύσιμό του, η έμφαση που έδινε στη λεπτομέρεια, ακόμα και αν δεν μπορούν να θεωρηθούν αυθεντικά δάνεια από τον Ουάιλντ και ειδικότερα της μορφής του δανδή, που κυριαρχούσε στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σίγουρα απηχούν την ουαλδική στάση και αισθητική ζωής (βλ. το κεφάλαιο «The Dandy and the Avant-Garde Artist», στο Deak, *Symbolist Theater*, ό.π., σ. 253-258). Ο Ανδρέας Καραντώνης, χρόνια αργότερα, συνδέοντας και αυτός με τη σειρά του την προσωπικότητα του Χρηστομάνου με τη θρησκευτική προσήλωσή του στον κόσμο της ομορφιάς έγραφε: «Κι είναι ακόμα πιο τραγικό –και γι' αυτό βαθύτερα ανθρώπινο– να ξοδέψεις όλη σου την ύπαρξη και να την αναλώσεις σα λαμπάδα μπροστά στο είδωλο της Ομορφιάς της 'σκληρής κι' αμειλικτης ομορφιάς' του Μπωντλαίρ και να έχεις τη σημαδεμένη κατασκευή του Χρηστομάνου (Ανδρέας Καραντώνης, «Ο ποιητής της Ελισάβετ και την Κερένιας κούκλας», *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', τμ. 8, τχ. 83 (15 Ιουλ. 1951), σ. 125).

σπανιότερα στις παραστάσεις του θιάσου. Τελευταία θεατρική αναλαμπή η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*, όπου το πνεύμα των αρχαίων τραγικών αναστήθηκε όχι μέσα από το Κάλλος και την Αρμονία της αρχαίας τραγωδίας, αλλά μέσα από το αισχρό και γελοίο της αριστοφανικής σάτιρας.

(γ). *Η περίπτωση των Εκκλησιαζουσών*

Το φθινόπωρο του 1900 ο Γεώργιος Σουρής, ο Νικόλαος Λάσκαρης και ο Νικόλαος Πολίτης παρουσίασαν στο αθηναϊκό κοινό μια «εκσυγχρονισμένη» εκδοχή των *Νεφελών*.<sup>545</sup> Το καλοκαίρι του 1904, μια δεύτερη τριανδρία: Χρηστομάνος, Πολύβιος Δημητρακόπουλος, Θεόφραστος Σακελλαρίδης, καταπιάστηκε με τη σκηνική αναβίωση μιας ακόμη αττικής κωμωδίας, η οποία, όπως αποδείχθηκε, διέφερε από την αρχαιολογική «restoration» της παράστασης των *Νεφελών*.<sup>546</sup>

Η σκηνική δράση δε μεταφέρθηκε στην αρχαιότητα αλλά σε χώρο και χρόνο οικείο στο θεατή.

Με πεσμένον τον Παρθενώνα, με τα τείχη τα σημερινά, με τ' Αναφιώτικα ακόμη και με οίκους, τους οποίους βλέπει τις εις τους Μυλωνάδες εν τη περιφήμω σκηνή της Σιλβέστρας και του Μπάρμπα Γιώργη, εις ήν μετατρέπη προφρόνως η τελευταία πράξις των ερώτων των γραιών και της νεανίδος.<sup>547</sup>

<sup>545</sup> Γιάννης Σιδέρης, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στη ελληνική σκηνή*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 164-169, Μαυρογένη *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 74-79.

<sup>546</sup> «Αι *Νεφέλαι* του Αριστοφάνους και η μετάφρασις του Σουρή. Τι λέγουν οι λόγιοι. Μια φιλολογική ανάκρισις του *Άστειως*», *Το Άστυ*, 12 Οκτ. 1900, πρβλ. Μαυρογένη, ό.π., σ. 77.

<sup>547</sup> Θεατής, «Θεατρικαί σελίδες. Αι *Εκκλησιάζουσαι*», *Αθήναι*, 13 Αυγ. 1904. «Όταν απεκαλύφθη η σκηνή και εφάνη εις το βάθος αυτής η Ακρόπολις εν τη σημερινή ερειπίωδη καταστάσει, ηρώτησα τον προκαθήμενον μου, αν ο Αριστοφάνης έζησε μετά τον Μοροζίνην», σχολίαζε ειρωνικά ο συντάκτης της *Εστίας* (Θεατής [Ε. Ρέπουλης], «Από τα θέατρα. Αι *Εκκλησιάζουσαι*», *Εστία*, 12 Αυγ. 1904). Δεν υπάρχει καμία πληροφορία για αν οι ηθοποιοί φορούσαν σύγχρονα ή αρχαιοπρεπή ενδύματα. Για μια αναλυτική περιγραφή της παράστασης των *Εκκλησιαζουσών* (βλ. Μαυρογένη, ό.π., σ. 97-103). Η άσχημη οικονομική κατάσταση που βρισκόταν ο θιάσος το καλοκαίρι του 1904 δεν του έδινε τη δυνατότητα για σκηνικές και ενδυματολογικές πολυτέλειες: «Θα ήτο αδικία, αν ηθέλαμεν, να κρίνωμεν την Νέαν Σκηνήν από την βιαστικήν αυτήν παράστασιν των *Εκκλησιαζουσών* του Αριστοφάνους. Οι ενθυμούμενοι τας παραστάσεις της *Αλκήσιδος* και της *Αντιγόνης*, υπέστησαν τωόντι μεγάλην απογοήτευσιν. Ούτε αι σκηνογραφίαί, ούτε αι ενδυμασίαί, ούτε ο διάκοσμος, ούτε η υπόκρισις, ούτε η μετάφρασις ήσαν εις το ύψος της 'Νέας Σκηνής' [...]. Τούτο εξέπληξε δυσαρέστως τους μη γνωρίζοντας τα πράγματα αλλ' οι γνωρίζοντες την οικονομικήν κατάστασιν της 'Νέας Σκηνής', θα εξεπλίσσοντο απ' εναντίας αν έβλεπαν αίφνης τον πλούτον, την επιμέλειαν, την μελέτην και την ευσυνειδησίαν των παλαιότερων παραστάσεων», «Αι *Εκκλησιάζουσαι* εις την Νέαν Σκηνήν», *Παναθήναια*, Η', τχ. 94 (31 Αυγ. 1904), σ. 285 [υπογρ. Φ\*].



Μέσα σ' αυτό το σκηνικό περιβάλλον οι υποκριτές της αριστοφάνειας κωμωδίας χρησιμοποιούσαν τη γλώσσα των «οινοπωλείων» και λικνιζόντουσαν υπό τους ήχους σύγχρονης αστικής λαϊκής μουσικής.

Σε αντίθεση με τις παραστάσεις της *Άλκηστης* και της *Αντιγόνης*, που επενδύθηκαν μουσικά με ξένες μελωδίες (στην πρώτη περίπτωση του Κριστόφ Γκλούκ και στη δεύτερη του Φέλιξ Μέντελσων), στην παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*, η μουσική όχι μόνο ήταν πρωτότυπη αλλά και με άμεσες παραπομπές στο ανατολίτικο παρελθόν του τόπου. Η επιλογή αυτή βρίσκεται πολύ κοντά στα όσα είχε διακηρύξει ο Χρηστομάνος τον Φεβρουάριο του 1901. Στο εισηγητικό του κείμενο είχε αφήσει να διαφανεί ο θαυμασμός του για την τέχνη «των εξ Ανατολών ορχηστρίδων», την οποία και συνέδεε με την ιδέα του Ολικού Έργου Τέχνης του Βάγκνερ:

Και όταν ακούωμεν ότι επεφάνη εξ Ανατολών, ως κάποιο μετέωρο, ορχηστρίς, ο χορός της οποίας είναι αυτοχρήμα ποιήσις, κατά την αληθή σημασία της λέξεως, δράμα δηλαδή και μουσική εν ταύτω, όταν μανθάνωμεν, ότι από την πατρίδα του Βορρά εξωρμήθη μουσουργός, του οποίου η μουσική δημιουργεί κόσμους ψυχικούς [...] τότε υποθέτωμεν, ότι τα κύματα και οι άνεμοι ενσαρκώθηκαν εις μοναδικά τινά πλάσματα, δια να αποδώσουν εις την ανθρωπότητα τα απολεσθέντα της μυστικά.<sup>548</sup>

Δε γνωρίζουμε τι ακριβώς παρήγγειλε ο Χρηστομάνος στον νεαρό μουσικοσυνθέτη, Θεόφραστο Σακελλαρίδη. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα η μουσική κινήθηκε σε ανατολίτικα μουσικά μοτίβα: «άλλοτε υπό τον ήχον αμανέ και άλλοτε υπό τας αρμονίας Ζεϊμπέκικου χορού».<sup>549</sup> Τις μελωδίες του Σακελλαρίδη χόρεψαν με ιδιαίτερο μπρίο οι Χρυσομάλλης και Μυράτ, υπό τις χορογραφικές υποδείξεις των

<sup>548</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...ό.π.*

<sup>549</sup> «Θεατρικάι σελίδες. Αι *Εκκλησιάζουσαι*», *Αθήναι*, 12 Αυγ. 1904. Ο Σακελλαρίδης απαντώντας στις κατηγορίες ότι η μουσική του παρέπεμπε σε ήχους σύγχρονης λαϊκής μουσικής διευκρίνιζε ότι «ο χορός του Κόρδακος δεν είνε ο Ζεϊμπέκικος καθότι ο ημέτερος Κόρδαξ είνε συντεθειμένος επί του ρυθμού των εξ ογδόων (6/8), μετρουμένων εις δύο (in due), ενώ ο Ζεϊμπέκικος είνε συντεθειμένος εις των εννέα ογδόων (9/8) μετρουμένων εις 2+2+2+3 κατά τον τρόπον της ρυθμοποιίας των ανατολικών χορών» (Θεόφραστος Σακελλαρίδης, «Γράμματα προς την *Εστία*ν. Πώς ετονίσθη ο Κόρδαξ», *Εστία*, 13 Αυγ. 1904). Για τη μουσική των *Εκκλησιαζουσών* και τις αντιδράσεις που προκάλεσε (βλ. την υπό έκδοση ανακοίνωση του Μανώλη Σειραγάκη, «Ρεμπέτικο και Αριστοφάνης. Η μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη για τις *Εκκλησιάζουσες* στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (1904)», στο συνέδριο με θέμα: *Revisiting the Past. Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present*. Διοργανωτές: BASEES Study Group for Russian and Eastern European Music. Polyphonia Journal Hellenic Music Centre, Αθήνα (Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, 1-3 Ιουλίου 2011).

Δημητρακόπουλου και Χρηστομάνου.<sup>550</sup> «Ο πρώτος κόρδαξ, ο χορευθείς υπό του Βλεπύρου, ήτο σχεδόν ο γνωστός Βουλγάρικος χορός! Με μόνην την διαφοράν ότι εχορευέτο με βηματισμούς πα-ντε-κάτρ! Ο δεύτερος κόρδαξ ωμοίαζε μάλλον προς καν-καν».<sup>551</sup> Η ανατολίτικη παράδοση του τόπου και οι σύγχρονες ευρωπαϊκές επιρροές συμπορεύτηκαν στην αριστοφανική παράσταση τη Νέας Σκηνης.

Ο σκηνοθέτης δε στόχευε στο να μετεμψυχωθούν οι «βλέποντες το έργον» θεατές «εις αρχαίους Αθηναίους» αλλά να φέρει σε επαφή τους σύγχρονους Έλληνες με τους αρχαίους προγόνους τους. Στις παραστάσεις των δύο αρχαίων τραγωδιών αυτό έγινε μέσα από την απεικόνιση αρχαιοπρεπών μορφών, στην περίπτωση των *Εκκλησιαζουσών*, ο μεγαλοαστός εστέτ σκηνοθέτης έκανε ένα πρώτο δειλό άνοιγμα προς το λαϊκό στοιχείο προτείνοντας μια ανάγνωσή του μέσα από τα φίλτρα της βαγκνερικής ιδεολογίας.

Ο Χρηστομάνος υπέθαλψε στις σκηνοθεσίες του ό,τι οι συμβολιστές σκηνοθέτες θέλησαν να εξοβελίσουν: την ψευδαισθητική αληθοφάνεια/αναπαραστατικότητα. Ωστόσο, βρισκόταν πολύ μακριά και από τις αρχές των ρεαλιστών σκηνοθετών, καθώς στόχος του δεν ήταν να προσφέρει στον θεατή μια «φέτα ζωής» όσο να αποτυπώσει «το ωραίον υπό πάσαν μορφήν. Σοβαράν, τραγικήν, φιλοσοφικήν, φαιδράν ακόμη».<sup>552</sup>

---

<sup>550</sup> Στην επιστολή του ο Σακελλαρίδης ανέφερε ότι «εκ των μελετών τας οποίας έκαμον επί αρχαίων αγγείων οι κ. κ. Δημητρακόπουλος και Χρηστομάνος εικάσθη ότι τοιαύτη όφειλε να είναι η μουσική σύνθεσις αυτού. Εάν δε ο κ. Χρυσομάλλης εχόρευσεν αυτόν με σχήματα χορών πα-ντε-κατρ ή καν-καν, εις αυτό βεβαίως δε πταίω καθότι εγώ δεν ήμην ο χοροδιδάσκαλος αυτού», ό.π.

<sup>551</sup> Ό.π., Αθήναι 12 Αυγ, 1904.

<sup>552</sup> Δέσποινα Θαλασσινή, «Καλλιτεχνικά σημειώσεις. Η 'Νέα Σκηνή' και το έργον της. [Άρθρον δεσποινίδος]», *Ακρόπολις*, 10 Δεκ. 1901.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Εκλεκτικές συγγένειες

#### I. Ρεαλιστικές και Νατουραλιστικές δραματολογικές προτάσεις

(α). *Οι πρωτοπόροι του ρεαλιστικού ευρωπαϊκού δράματος*

Ο Χρηστομάνος δεν αποποιήθηκε ποτέ την ταυτότητα του εστέτ καλλιτέχνη που αδιαφορεί για τη χρησιμοποίηση της τέχνης για οποιοδήποτε ωφελμιστικό (ηθικό, κοινωνικό ή πολιτικό) σκοπό. Άλλωστε ούτε οι καλλιτεχνικές και αισθητιστικές του καταβολές, ούτε οι αρχικές του εξαγγελίες υποδήλωναν οποιαδήποτε σχέση του με το κίνημα του ρεαλισμού. Εξάλλου, ως μην ξεχνάμε ότι στη Βιέννη του *fin-de-siècle* ο Νατουραλισμός θεωρείτο ιστορικά και καλλιτεχνικά ξεπερασμένος.<sup>553</sup> Παρόλα αυτά στο δραματολόγιο του θιάσου εντάχθηκαν αρκετά έργα με έντονα πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα: ο ηθικός ξεπεσμός του ρωσικού επαρχιακού κόσμου (*Το Κράτος του ζόφου* του Λέοντα Τολστόη), η χειραγώγηση των μαζών και η διαφθορά της εξουσίας (*Ένας εχθρός του λαού* του Χένρικ Ίψεν), η σχέση εύπορων μεγαλοαστών με κοπέλες που προέρχονταν από κατώτερα κοινωνικά στρώματα (*Λιμπελάι* του Άρθουρ Σνίτςλερ), το θέμα του διαζυγίου και της εγκατάλειψης της οικογενειακής εστίας από τη σύζυγο (*Η απαγωγή* του Ανρί Μπεκ) ή το θέμα των σχέσεων των σύγχρονων ζευγαριών (*Σύρτα-Φέρτα* και *Η Παριζιάνα* του Μπεκ) ήταν κάποια από τα θέματα των ρεαλιστικών-κοινωνικών έργων που επέλεξε να ανεβάσει ο νεορομαντικών καταβολών ιδρυτής της Νέας Σκηής.<sup>554</sup> Παράλληλα, γινόντουσαν

---

<sup>553</sup> Βλ. Herman Bahr, «The Overcoming of Naturalism», ([http://depts.washington.edu/vienna/literature/bahr/Bahr\\_Naturalism.htm](http://depts.washington.edu/vienna/literature/bahr/Bahr_Naturalism.htm) [16 Μαΐου 2011]), Barker, «Hermann Bahr and the Rejection of Naturalism», *The Modern Language Review* (Ιουλ. 1983), σ. 617-630.

<sup>554</sup> Αν και ο Μπεκ δε συγκατέλεγε τον εαυτό του ανάμεσα στους νατουραλιστές συγγραφείς, ο Αντουάν τον θεωρούσε έναν από τους πρωτεργάτες του νατουραλιστικού δράματος στη Γαλλία, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι ο Μπεκ και όχι ο Ίψεν ήταν ο πατέρας του μοντέρνου δράματος (Henderson, *The First Avant-Garde*, ό.π., σ. 30). Τα θέματα που επέλεγε ο Γάλλος συγγραφέας να θίξει μέσα στα έργα του (κριτική πάνω στο θεσμό του γάμου, θέση της γυναίκας μέσα στην οικογένεια και την κοινωνία, κ.ά.) κυρίως όμως ο τρόπος που επέλεγε να μιλήσει για αυτά (απουσία πλοκής, κατάδειξη ενός κοινωνικού προβλήματος και αναλυτική περιγραφή του χωρίς την παραμικρή διάθεση διδαχής ή σωφρονισμού) είναι μερικά από τα στοιχεία που τον κατατάσσουν στους ανανεωτές του σύγχρονου ευρωπαϊκού δράματος. Για τα χαρακτηριστικά της δραματολογίας του Μπεκ (Carlson, *The French Stage in the Nineteenth Century*, ό.π., σ. 177-179, Patric Berthier, *Le théâtre au XIXe siècle. Que sais je?* Presses Universitaires de France, Παρίσι 1986, σ. 106-107).

κάποια ανοίγματα σε κείμενα του ψυχογραφικού ρεαλισμού (Τουργκένιεφ, *Το ξένο ψωμί*), αλλά και της ηθογραφίας (Αλφόνς Ντωντέ, *Αρλεζιάνα*).

Ωστόσο, το περιεχόμενο των έργων δεν ήταν το βασικό κριτήριο που τον παρακινούσε να καταπιαστεί με το ανέβασμά τους. Αυτό που βάραινε περισσότερο, ως προς την επιλογή των συγκεκριμένων θεατρικών κειμένων, θα πρέπει να ήταν το γεγονός ότι κάποια από αυτά θεωρούνταν έργα-σταθμοί στην ιστορία των Ελεύθερων Θεάτρων. Κυρίως όμως ότι είχαν αποτελέσει επιτυχίες μεγάλων πρωταγωνιστριών της εποχής.<sup>555</sup>

Τα περισσότερα από τα προαναφερθέντα δράματα ανέβηκαν μεταξύ 1901 και 1903. Την ίδια ακριβώς εποχή, μέσω των θεατρικών προγραμμάτων αλλά και των δημοσιευμάτων του Τύπου, εξαγγέλθηκαν και κάποια άλλα εξίσου σημαντικά, και ως ένα βαθμό περισσότερο πρωτοποριακά, νατουραλιστικά δράματα: όπως η *Θηρεσία Ρακέν* του Εμίλ Ζολά, *Η Δεσποινίς Τζούλια* και ο *Πατέρας* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ, *Τα Κοράκια* του Μπεκ, κ.ά., ωστόσο το αθηναϊκό Ελεύθερο Θέατρο δεν ανέβασε κανένα από αυτά.<sup>556</sup> Ο βασικός λόγος θα πρέπει να ήταν η μειωμένη προσέλευση του κόσμου στις παραστάσεις των πρώτων ρεαλιστικών-κοινωνικών δραμάτων που ανέβασε ο θίασος. Με εξαίρεση την τρίπρακτη κωμωδία του Μπεκ, *Η Παριζιάνα* (μεταξύ 1903 και 1905, μόνο στην Αθήνα παίχθηκε δεκαπέντε φορές) κανένα από τα υπόλοιπα έργα δε γνώρισε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία.<sup>557</sup> Τα περισσότερα από αυτά δεν παίχθηκαν παραπάνω από τέσσερις ή πέντε φορές και

---

<sup>555</sup> Το *Λιμπελάι* είχε ανέβει στο Μπουργκτεάτερ τον Οκτώβριο του 1895, με πρωταγωνίστρια τη Σάντροκ (W. E. Yates, *Schnitzler, Hofmannsthal and the Austrian Theatre*, Yale University Press, New Haven and London 1992, σ. 32). Στην Ελλάδα το έργο έγινε γνωστό από τις παραστάσεις της Αγνής Ζόρμα, στις αρχές του 1900 (Γλυτζουρή, «...Την περιπλανωμένη ταύτην ιέρειαν της τέχνης...» στο *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 209). Το έργο του Μπεκ, *Η Παριζιάνα*, ανέβηκε την περίοδο 1897-1898 στο Τεάτρ Αντουάν και επαναλήφθηκε, από τον ίδιο θίασο, την περίοδο 1901-1902 (Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 196). Ήταν επίσης ένα από τα έργα που παρουσίασε η Γαβριέλλα Ρεζάν κατά τη διάρκεια των παραστάσεών της στο Βασιλικό Θέατρο, τον Δεκέμβριο του 1901 (βλ. «Εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Ακρόπολις*, 1-3 Δεκ. 1901, Ο αριθμός 131, «Θέατρα και συναυλία», *Σκριπ*, 9 Δεκ. 1901). Το *Κράτος του ζόφου* είχε παρουσιαστεί από τον θίασο του Τεάτρ Λιμπρ το 1888 (10 Φεβ.) και δύο χρόνια αργότερα από την Φράιε Μπύνε (26 Ιαν. 1890). Ο ερασιτεχνικός θίασος του Αντουάν είχε ανεβάσει επίσης το *Ξένο Ψωμί* (10 Ιαν. 1890). Ο *Εχθρός του Λαού* ανέβηκε για πρώτη φορά από το Τεάτρ ντε λ' Έβρ το 1893 (8 Νοε.). Για το παραστασιολόγιο του Τεάτρ Λιμπρ, του Τεάτρ ντε λ' Έβρ και της Φράιε Μπύνε (βλ. αντίστοιχα Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 193-195, Knapp, *The Reign of the French Director*, ό.π., σ. 239-244, Baxandall, «The Freie Bühne and Its Influence», *Modern Drama* (Φεβ. 1963), σ. 460-462). Ο *Εχθρός του λαού* ήταν, επίσης, ένα από τα έργα που είχε ανεβάσει ο θίασος Ibsentheater τον Ιούλιο του 1898, στην Βιέννη (<http://ibsen.net/> [20 Ιουν. 2010]).

<sup>556</sup> «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1901, «Χειμερινή περίοδος. Τα θεατρά μας», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 24, (4 Νοε. 1901), σ. 2 [υπογρ. Πίκαμν], κ.ά. Βλ. επίσης, τα θεατρικά προγράμματα από τις παραστάσεις των έργων *Έντα Γκάμπλερ* (23 Ιουλ. 1903), *Τα Νιάτα* (24 Ιουλ. 1903) και *Η αρπαγή των Σαββίνων* (27 Αυγ. 1903), Αρχείο Θ. Μ).

<sup>557</sup> Για τις εισπράξεις των παραστάσεων, βλ. Μέρος Β', Κεφ. 2 Π.β.

στην ουσία, από κάποια στιγμή και μετά, λειτουργούσαν ως ένα είδος ‘γεμίσματος’ της θεατρικής εβδομάδας ανάμεσα στις κωμωδίες του γαλλικού βουλευάρτου.

(β). *Ελληνικοί ρεαλιστικοί πειραματισμοί*

Χρειάστηκε να περάσει σχεδόν ένας χρόνος μετά το θεατρικό Βατερλό της *Φαίας και Νυμφαίας*, ώσπου ο Χρηστομάνος ν’ αποφασίσει να καταπιαστεί με το ανέβασμα ενός ακόμα νεοελληνικού έργου. Το δίπρακτο ψυχολογικό δράμα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, *Ο Τρίτος*, γραμμένο μια δεκαετία νωρίτερα και ερμηνευμένο το 1895 από τον Νικόλαο Λεκατσά, αποτελούσε μια ασφαλή επιλογή.<sup>558</sup> Παράλληλα, ήταν μια κίνηση καλής θέλησης προς τον καταξιωμένο λόγιο, που μέχρι εκείνη τη στιγμή είχε προσφέρει γενναιόδωρα την υποστήριξή του στο έργο του Χρηστομάνου και της Νέας Σκηνης. Στο τέλος του ίδιου καλοκαιριού (1903), ο θίασος ανέβασε ένα ακόμα έργο της δεκαετίας του 1890, τους *Κούρδους* του Γιάννη Καμπύση. Η σειρά των παραστάσεων των ελληνικών κοινωνικών δραμάτων ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 1904, μ’ ένα ακόμη έργο του Ξενόπουλου, ειδικά γραμμένο για τον θίασο της Νέας Σκηνης, *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*<sup>559</sup> και το *Μπροστά στους ανθρώπους*, έργο ενός νέου εντελώς άγνωστου τότε συγγραφέα, του Μάρκου Αυγέρη.<sup>560</sup>

Μορφική ωριμότητα, παρατηρητικότητα και μελετημένη ψυχολογία των ηρώων ήταν τα χαρακτηριστικά που απέδιδε η κριτική στα δραματικά κείμενα των Καμπύση, Ξενόπουλου και Αυγέρη.<sup>561</sup> Οι τρεις συγγραφείς επηρεασμένοι από τα

<sup>558</sup> Για την παράσταση του Λεκατσά, βλ. Δημητριάδης, *Σαιζπηριστής, άρα περιπτώς*, ό.π., σ. 223-224.

<sup>559</sup> Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Η αυτοβιογραφία μου. Η Νέα Σκηνή», *Απαντα*, τμ. Α’, ό.π., 325.

<sup>560</sup> Σύμφωνα με τον Χρηστομάνο, ο αρχικός τίτλος του έργου του Αυγέρη ήταν *Εμπρός*, «Θέατρα», *Αθήναι*, 30 Ιουν. 1904.

<sup>561</sup> «Εάν ο κ. Χρηστομάνος έγραφε εις το πρόγραμμα ότι αυτό το έγραψε ο Βγιόρσων κανείς εξ όσων δεν το γνώριζαν ως έργον του Καμπύση δεν θα εδυσκολεύετο να το παραδεχθή. Τόση παρατηρητικότης, τόση απλότης τόση φυσικότης, τόση ψυχολογία, τόση τέχνη εις την πλοκήν του διαλόγου και τον σύνδεσμον των σκηνών» (Τ. Σς., [Τιμολέων Σταθόπουλος] «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 29 Σεπ. 1903). Ανώνυμος συντάκτης της εφημερίδας *Νέον Αστυ*, έγραφε για το έργο του Ξενόπουλου: «Το έργον το οποίον μας έδωκεν ο κ. Ξενόπουλος εις την ‘Νέαν Σκηνην’ χθες το βράδυ, μας εισήγαγεν εις το σύγχρονον θέατρον της αληθείας, της παρατηρήσεως, της ψυχολογίας. Η ζακυνθινή του ηθογραφία αποπνέει ζώην και πραγματικότητα και θα ελέγαμεν, ότι ο κ. Ξενόπουλος ιπνενίζει» («Θέατρα. Νέα Σκηνή. *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας*», *Νέον Αστυ*, 31 Ιουλ. 1904). «Οι χωρικοί ήρωές του [...] μιλούν ελληνικά, φέρονται ανθρώπινα και παθαίνονται φυσικά. Ζουν αληθινήν ζώην σπαρακτικώς αληθινήν μάλιστα, τόσον ώστε ημείς οι θεαταί, οι συνηθισμένοι να ξεκαρδιζώμεθα εις τας σκηνας της φρίκης των τραγωδιών, εμείναμεν βωβοί από πραγματικήν συγκίνησιν, όταν ελέγοντο

έργα του Ίψεν, του Τολστόι ή ακόμα και του Χάουπτμαν στράφηκαν σε θέματα και προβλήματα που αφορούσαν την ελληνική αστική κοινωνία και σε δραματικές καταστάσεις, που αντανάκλασαν τις αντιθέσεις της και τις ανησυχίες των ανθρώπων που τις ζούσαν εντονότερα.<sup>562</sup> Οι ήρωες του Καμπύση, κάτοικοι μιας φτωχής αθηναϊκής αυλής, συνειδητοποιούν με τρόπο επώδυνο τη δύναμη των ισχυρών πάνω στους ανίσχυρους. Ο Αυγέρης προσέφερε μια πιστή απεικόνιση των ηθών της ελληνικής υπαίθρου με τους παντοδύναμους άρχοντες και το ανάλγητο, αμόρφωτο πλήθος. Ακόμα και στο συμβατικότερο *Μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας*, με πρωταγωνιστές μια παρακμασμένη αριστοκρατική οικογένεια της Ζακύνθου, σχολιαζόταν το ζήτημα της ανατροπής των παλαιών αξιών σ' έναν κόσμο που συνεχώς μεταβάλλεται. Οι Έλληνες συγγραφείς επιχειρούσαν να απεικονίσουν τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, με στόχο όχι να προτείνουν λύσεις αλλά να προκαλέσουν συζητήσεις: «αντί να κτυπήσει την πρόληψιν, την παρουσιάζει μόνον από σκηνης, με όλην την αγριότητα και αφήνει τον θεατήν να την κτυπήσει ούτος», επεσήμανε ο αρθογράφος των *Καιρών* σχολιάζοντας το πιο νατουραλιστικό από τα τέσσερα έργα που παρουσίασε η Νέα Σκηνή, το *Μπροστά στους ανθρώπους*.<sup>563</sup> Αντίστοιχα, ο Καμπύσης δεν έδινε μια τελειωτική λύση αλλά άφηνε στη δικαιοδοσία του θεατή να αποφασίσει τι θα έπρεπε τελικά να πράξει ο πρωταγωνιστής.<sup>564</sup>

Οι σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς προσπάθησαν να μιμηθούν τον τρόπο και το ύφος των ευρωπαϊών ρεαλιστών και νατουραλιστών, ωστόσο δύσκολα θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι τα έργα τους προσέφεραν στο θεατή μια αληθινή «φέτα ζωής» επί σκηνης, όπως συνέβαινε, αντίστοιχα, με τα έργα του Χάουπτμαν ή του Τολστόι. Όπως γενικά είναι αδύνατο να μιλά κανείς για την ύπαρξη ενός 'ορθόδοξου' Νατουραλισμού στην ελληνική δραματογραφία, μεταξύ 1895-1922.<sup>565</sup>

---

και εγένετο πανω εις τη σκηνή τα ωμότερα των πραγμάτων της ζωής» (Νικ. Ποριώτης, «Θέατρα», *Εστία*, 6 Οκτ. 1904).

<sup>562</sup> Για το θέμα των επιρροών όπως και την ανάλυση των έργων, βλ. Delveroudi, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne*, ό.π., σ. 78-91, Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 103-121.

<sup>563</sup> «Όσα βλέπω και ακούω. *Μπροστά στους ανθρώπους*», *Καιροί*, 7 Οκτ. 1904 [υπογρ. Ο θεατής].

<sup>564</sup> Η απουσία λύσης στο έργο του Καμπύση θεωρήθηκε από κάποιους παράλογη και ενοχλητική (βλ. «Θέατρα», *Αθήναι*, 27 Σεπ. 1903, «Θέατρα», *Αθήναι*, 28 Σεπ. 1903 [υπογρ. Κ], κ.ά.). Αλλά και το αίσιο τέλος της πρώτης θεατρικής γραφής του *Μυστικού* (στην εκδοχή του 1904 η Βαλέραινα δεν αυτοκτονεί αλλά συμβιβάζεται με την καινούργια κατάσταση των πραγμάτων) σχολιάστηκε αρνητικά: «άφηκε τον Ίψεν μόνον του και έτρεξεν εις αντάμωσιν του Καπύς και του Βεμπέρ» («Από τα θέατρα. *Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας*», *Νέον Άστυ*, 1 Αυγ. 1904 [υπογρ. Ο θεατής]. Βλ. επίσης, ό.π., *Νέον Άστυ*, 31 Ιουλ. 1904).

<sup>565</sup> Για τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της πρόσληψης του Νατουραλισμού στην Ελλάδα, βλ. Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007. Στον ίδιο τόμο εξετάζεται η 'απουσία' του

Παρά ταύτα, δεν μπορεί να μην αναγνωρίσει κανείς το μεγάλο βήμα που είχε σημειωθεί στη νεοελληνική δραματουργία. Η ταπεινωτική ήττα του 1897 καθιστούσε ανεπίκαιρο τον μεγαλοϊδεατισμό της καθαρευουσιάνικης τραγωδίας και άνοιγε τον δρόμο σε ένα θέατρο ρεαλιστικότερων αποχρώσεων.<sup>566</sup> Και το σημαντικότερο απ' όλα, ότι τα έργα, έστω και περιστασιακά, παραστάθηκαν από τον θίασο της Νέας Σκηνης.

Παρά τις θετικές κριτικές που απέσπασαν οι παραστάσεις των έργων του Ξενόπουλου, του Καμπύση και του Αυγέρη, οι θεατές δεν αγκάλιασαν την προσπάθειά της Νέας Σκηνης. Η εισπρακτική τους αποτυχία αντισταθμιζόταν άλλοτε με την παράσταση κάποιας γαλλικής κωμωδίας και άλλοτε από την ευφρόσυνη διάθεση των Ελλήνων κωμωδιογράφων του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τα έργα των οποίων δεν απογοήτευαν ποτέ τις προσδοκίες του αστικού κοινού του θιάσου.

Είναι αλήθεια ότι τα έργα του κοινωνικού περιεχομένου (ελληνικά και ξένα) είναι σαφώς περισσότερα από τα αντιρρεαλιστικά έργα που ανέβαζε ο θίασος. Ωστόσο, η επιλογή τους θα πρέπει να συνδεθεί με τον εκλεκτισμό του ιδρυτή και σκηνοθέτη του θιάσου και όχι τόσο ως αποτέλεσμα της πρόθεσής του να κάνει ένα κοινωνικό και πολιτικό σχόλιο πάνω στις δομές της σύγχρονης κοινωνίας, όπως ο Αντουάν και οι άλλοι ρεαλιστές σκηνοθέτες. Αυτό άλλωστε φάνηκε και στον τρόπο που προσεγγίστηκαν σκηνοθετικά αλλά και υποκριτικά από τον Χρηστομάνο.

## II. Ψευδεπίγραφος υποκριτικός ρεαλισμός

Οι δημοσιογράφοι της εποχής από τις πρώτες παραστάσεις δε σταματούσαν να εκφράζουν τον θαυμασμό τους για τον «φυσικώτατον» τρόπο παιξίματος των ηθοποιών του θιάσου.<sup>567</sup> Το 1903, συντάκτης του *Εμπρός*, θεωρούσε ότι ο

---

Νατουραλισμού στο νεοελληνικό ελληνικό θέατρο, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο 'ορθόδοξος' Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο: το ιστορικό μιας απουσίας», σ. 249-272, ιδίως σ. 258-262.

<sup>566</sup> «Οι νέες φωνές συντονίζονταν στο να καταρρίψουν τις προλήψεις του παρελθόντος, να αντιμετωπίσουν το παρόν και το μέλλον με ειλικρίνεια, να δουν με θάρρος την πραγματικότητα, να γκρεμίσουν το ψέμα και την υποκρισία στη δημόσια, την πολιτική αλλά και την ιδιωτική ζωή», Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο, 1901-1992. Το κοινωνικό δράμα» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α2, ό.π., σ. 370.

<sup>567</sup> «[...] η κυρία Πασαγιάννη ως Γκίνα Έκδαλ, [...] ο κ. Μουράτης [εν. Μυράτ] ως Έκδαλ, η δις Αδριανού ως Εδβίγη, ο κ. Π. Καλογερίκος ως ιατρός Ρέλλιγκ, ο κ. Παπαγεωργίου, όλοι φυσικώτατοι»

Χρηστομάνος μέσα από τις παραστάσεις του είχε καταφέρει να εισάγει έναν τρόπο απαγγελίας, αντίστοιχο με εκείνο που είχε καλλιεργήσει ο Αντουάν στις παραστάσεις του Τεάτρ Λιμπρ.<sup>568</sup> Το καλοκαίρι του 1904, οι δημοσιογράφοι διαπίστωναν ότι το ρεαλιστικό ύφος που είχε υιοθετηθεί από τον θίασο, είχε επηρεάσει ακόμα και την τραγωδό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που τότε συνεργαζόταν με τη Νέα Σκηνή, Ευαγγελία Παρασκευοπούλου:

Μια Παρασκευοπούλου εντελώς νέα και εντελώς διαφορετική παίζουσα με φυσικότητα και ηρεμία η οποία δεν υπενθυμίζει διόλου την τραγωδόν Παρασκευοπούλου. Ω, θαυμαστά τα έργα σου κ. Χρηστομάνε!.<sup>569</sup>

Τέτοιου είδους κρίσεις είναι που συνέδεσαν στη συνείδηση των περισσότερων τον θίασο της Νέας Σκηνής με το ρεαλιστικό (ή ακόμα) και το νατουραλιστικό υποκριτικό ύφος.<sup>570</sup> Μια προσεκτικότερη μελέτη δείχνει ότι τα πράγματα δεν ήταν έτσι ακριβώς. Μπορεί ο τρόπος εκφοράς του λόγου των ηθοποιών της Νέας Σκηνής να ήταν πιο κοντά στον καθημερινό τρόπο ομιλίας –απόρροια περισσότερο της επιλογής του Χρηστομάνου να καθιερώσει στο θέατρό του τη δημοτική γλώσσα, και λιγότερο ενός συγκεκριμένου τρόπου διδασκαλίας,<sup>571</sup> μπορεί «οι ηθοποιοί του θιάσου, άνδρες και γυναίκες, να παρέχουσι την εντύπωσιν ανθρώπων, οι οποίοι παρουσιάζουσι μάλλον το θέαμα των επεισοδίων του φυσικού βίου των ή της δράσεώς των επί της σκηνής»,<sup>572</sup> ωστόσο καμία από αυτές τις επαινετικές κρίσεις δε θα πρέπει να συγχέεται με τον φυσικό τρόπο παιξίματος ή απαγγελίας που καλλιεργήθηκε μέσα από τη διδασκαλία των ευρωπαϊών σκηνοθετών. Η επίδραση των ρεαλιστικών υποκριτικών θεωριών, στο βαθμό που υπήρχε, ήταν τόσο επιδερμική, όσο επιφανειακή ζητούσε να είναι η προσέγγιση του ρόλου από τους

---

(ό.π. *Ακρόπολις*, 6 Δεκ. 1901), «Η δεσποινίς Κυβέλη Αδριανού [...] εις τον ρόλον της Ανιούτκας. Τόσην φυσικότητα παιξίματος δεν είδαμεν εις Ελληνίδα ηθοποιόν» (ό.π., *Σκριπ*, 18 Ιαν. 1902), κ.ά.

<sup>568</sup> Ο δημοσιογράφος υποστηρίζει ότι θυμάται τον Χρηστομάνο να φωνάζει στους ηθοποιούς του κατά τη διάρκεια πρόβας: «Μην Απαγγέλετε! Μιλείτε σαν άνθρωποι, να έτσι... όπως θα το κάνατε αν σας τύχαινε να βρεθείτε σ' αυτήν την θέσιν οι ίδιοι» («Καθημερινά σελίδες. Η απαγγελία», *Σκριπ*, 24 Ιαν. 1903 [υπογρ. Ο Καθημερινός]).

<sup>569</sup> Ο.π., *Καιροί*, 22 Αυγ. 1904.

<sup>570</sup> «Αφού δεν υπήρχε θεατρικής παράδοση στην Αθήνα, ήταν φρόνιμο και σκόπιμο ν' αρχίσουν οι νέοι ηθοποιοί από το νατουραλιστικό παίξιμο», Μαυρίκου, *Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, ό.π., σ. 103.

<sup>571</sup> «Η απλή γλώσσα δε λύνει όλα τα προβλήματα, αλλά αποτελεί μια σοβαρή προϋπόθεση, ευνοεί και διευκολύνει την απλότητα και τη φυσικότητα της ερμηνείας» (Σπάθης, *Ο Χρηστομάνος και η καθιέρωση της σκηνοθεσίας*, στο *Ο Χρηστομάνος και η εποχή του*, ό.π., σ. 151). Δημοσιογράφος επαινούσε την απόφαση του Χρηστομάνου να μεταφράσει την τραγωδία του Ευριπίδη στη δημοτική: «Είνε ομαλή [εν. η δημοτική γλώσσα], αβίαστος, βοηθούσα τους ηθοποιούς» («Η πρώτη της Νέας Σκηνής», *Το Άστυ*, 23 Νοε. 1901).

<sup>572</sup> «Θεατρικά. Θέατρον», *Ταχυδρόμος Κων/πολης*, 10 Μαρ. 1905.



ηθοποιούς. Με τον όρο, λοιπόν, «φυσικότητα», ο οποίος απαντάται συχνότατα στα δημοσιεύματα της εποχής, προκειμένου να χαρακτηριστεί το υποκριτικό ύφος του θιάσου, οι δημοσιογράφοι εννοούσαν το ελεγχόμενο και πιο συγκρατημένο παίξιμο των νεαρών ηθοποιών σε σχέση με αυτό που κυριαρχούσε μέχρι εκείνη τη στιγμή στην ελληνική σκηνή.<sup>573</sup> Ο Χρηστομάνος καθοδηγούσε τους ηθοποιούς, περισσότερο ως λογοτέχνης (ποιητής και λογοτέχνης) βασικά μέριμνα του οποίου είναι η ορθή εκφορά του λόγου και λιγότερο ως σκηνοθέτης.<sup>574</sup> Από την άλλη, τους προέτρεπε να μιλούν φυσικά και να συμπεριφέρονται κατά παρόμοιο τρόπο γιατί ο χαρακτήρας των έργων που επέλεγε απαιτούσε μια τέτοιου είδους υποκριτική προσέγγιση. Η θεαματικότητα στις κινήσεις ή η υπερβολή στην απαγγελία, κύρια χαρακτηριστικά των σπαραξικάρδιων μελοδραμάτων και της καθαρευουσιάνικης έμμετρης τραγωδίας, δεν είχαν καμιά σχέση ούτε με τον ρεαλισμό των δραμάτων του Ίψεν και του Τολστόη αλλά ούτε με την κομψότητα, τη φυσικότητα και τη χάρη που απαιτούσαν τα έργα του γαλλικού βουλεβάρτου, που από το καλοκαίρι του 1902, άρχισαν να αποτελούν το βασικό κορμό του ρεπερτορίου του θιάσου.

---

<sup>573</sup> «Εν γένει, οι ηθοποιοί της Νέας Σκηνής [...] και μεθ' όλης τας ελλείψεις των ακόμη, παίζουν κατά τρόπον πολύ διαφορετικόν από τους άλλους ηθοποιούς» (ό.π. *Παναθήναια* (31 Ιουλ. -15 Αυγ. 1902), σ. 280). «Εν τι μόνον κεφαλαιώδες σημειούμεν, ότι εις τους μύστας [...] ούτε απομιμήσεις άλλων ηθοποιών ανεκαλύψαμεν, ουδ' επαναλήψεις ψυχράς και χυδαίας απηρχαιωμένων θεατρικών παραδόσεων προς απόδοσιν οιουδήποτε ψυχικού συναισθήματος. Τουναντίον εύρομεν εν ενί εκάστω αυτών ιδίαν σκηνικήν προσωπικότητα, την δε μιμητικήν των εύρομεν φειδωλήν εις υπερβολικάς χειρονομίας και τας πάλαι θεατρικάς στάσεις. Η τοιαύτη διαμόρφωσις του προσώπου, ή τοιαύτη έκφρασις των οφθαλμών εισί δια τον μύστην οι διερμηνείς των διαφόρων συναισθημάτων του, σπανίως δε και εν απολύτω ανάγκη μεταχειρίζεται τας χείρας ή τους πόδας ή άλλας του σώματος κινήσεις δια την διερμηνεύσιν ψυχικών του διαθέσεων και παθών» («Θεατρικά», *Ηλιος* Ερμούπολης, 20 Φεβ. 1904). Αξίζει ωστόσο να σημειωθεί ότι ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μέσα από τις παραστάσεις του Κωμειδουλίου «βρίσκεται η παρακμή του ρομαντικού ιδεώδους στην τέχνη της υποκριτικής και η εμφάνιση ρεαλιστικότερων τάσεων. Με την επικράτηση του Κωμειδουλίου λήγει ουσιαστικά η εποχή του Διονύσιου Ταβουλάρη, του Δημοσθένη Αλεξιάδη και του Μιχαήλ Αρνωτάκη, των τριών βασικών εκπροσώπων του ρομαντισμού στην ελληνική σκηνή, για ν' αρχίσει η εποχή των θιασαρχών σαν τον Ευάγγελο Παντόπουλο, τον Δημήτριο Κοτοπούλη, τον Νικόλαο Καρδοβίλλη και τον Νικόλαο Ζάνο. [...] Η υπερβολή, η εκζήτηση, η γραφικότητα, η θεαματικότητα, οι μεγάλες αντιθέσεις [έδωσαν τη θέση τους] στην 'αφέλεια' μια λέξη που συνδύαζε, τις καλλιτεχνικές συζητήσεις της εποχής αυτής, τη φυσικότητα και την απλότητα του ρεαλισμού με τη χάρη του γαλλικού μουσικού θεάτρου» (Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 141-142).

<sup>574</sup> Χρόνια αργότερα όταν ανέλαβε τη θέση του καθηγητή της απαγγελίας στο Ωδείο Λότνερ (1910-1911), συμβούλενε τους μαθητές του να απαγγέλλουν με τρόπο φυσικό: «εδημιούργησε το πρώτο βαθύ ρήγμα στο ψεύτικο οικοδόμημα του στόμφου και της υπερβολής. [...] Εκείνος πρώτος έδωσε μεγάλη σημασία στην έντεχνη απλότητα της ερμηνείας των ποιημάτων, έχοντας υπόψη του, πως πρέπει να πειθαρχεί σε αυστηρούς νόμους αυτός που απαγγέλλει» (Γιάγκος Αργυρόπουλος, «Ο Κ. Χρηστομάνος και η απαγγελία», *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', τμ. 8, τχ. 83, (15 Ιουλ. 1951), σ. 137).

### III. Κοινωνικά μηνύματα και σκηνοθετικός Αισθητισμός

Από τις πρώτες κιάλας σκηνοθετικές απόπειρες του Χρηστομάνου φάνηκε η αδυναμία του να υπηρετήσει με συνέπεια τους κοινωνικούς στόχους του μοντέρνου θεάτρου. Ο Αντουάν, όπως και οι υπόλοιποι ρεαλιστές σκηνοθέτες, επηρεασμένοι από τις θεωρίες του Ζολά επιδίωξαν να μετατρέψουν τη θεατρική σκηνή σε πειραματικό εργαστήριο, όπου άνθρωποι με σάρκα και οστά παρακολουθούνταν και αναλύονταν ‘επιστημονικά’. Τα φωτογραφικής ακρίβειας σκηνικά δεν ήταν αρμονικά και λειτουργικά ντεκόρ αλλά το περιβάλλον μέσα στο οποίο δρούσαν, ενεργούσαν και διαμόρφωναν την προσωπικότητά τους οι ήρωες των έργων.<sup>575</sup> Στόχος ήταν χωρίς καμία εξωραϊστική διάθεση να καταγράψουν τις αιτίες των κοινωνικών φαινομένων και την καταλυτική επίδρασή τους στη ζωή των ανθρώπων.

Οι δημοσιογράφοι στις κριτικές τους για τις παραστάσεις των έργων του Ίψεν, του Τολστόι, ή ακόμα και των Ελλήνων ρεαλιστών συγγραφέων επαινούσαν την επιμονή του Χρηστομάνου στη λεπτομέρεια και την αναζήτηση του αυθεντικού στο σκηνικό διάκοσμο. Σύμφωνα με τις περιγραφές τους στις παραστάσεις της Νέας Σκηνής μπορούσε κανείς να δει όχι μια «παράστασιν [αλλά] μια πιστήν αναπαράστασιν» της υλικής πραγματικότητας.<sup>576</sup> Όντως, στην παράσταση του *Κράτους του ζόφου*, μετέφερε «τη ρωσική καλύβη [...] δαπανηθέντος όχι ευκαταφρόνητου ποσού δια τας τελείας εκείνας σκηνογραφίας» και κάλυψε τη σκηνή με κοπριά «η βαριά οσμή της οποίας είχε καταπλημμυρίσει το θέατρον κατά τας δύο πρώτας πράξεις».<sup>577</sup> Ο Δήμος Βρατσάνος, που το 1902 ήταν ακόμα μέλος του θιάσου, θέλοντας να τονίσει το νατουραλιστικό χαρακτήρα της σκηνοθεσίας του *Εχθρού του λαού* καυχιόταν ότι «δια τον τυπογράφον [...] επήραν μια λερωμένη μπλούζα τυπογραφείου. Και εις όλας τας άλλας τας λεπτομέρειας η αυτή επιμέλεια».<sup>578</sup> Μετά την παράσταση των *Κούρδων* οι κριτικοί επαινούσαν την προσπάθειά του να δώσει

<sup>575</sup> Chinoy, «The Emergence of the Director» στο *Director on Directing*, ό.π., σ. 26-28. Ο Ζολά υποστήριζε ότι το κοστουμί και τα σκηνικά πρέπει ν’ αναπαριστούν με ακρίβεια τη φυσική πραγματικότητα, ακριβώς επειδή το σκηνικό περιβάλλον παίζει τόσο αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των ηρώων. Ο Αντουάν στη διάλεξη του για τη σκηνοθεσία υποστήριξε ότι ο σκηνοθέτης θα πρέπει πρώτα να δημιουργεί τον σκηνικό περίγυρο, όπου επρόκειτο να διαδραματιστούν τα γεγονότα, διότι «είναι το περιβάλλον που καθορίζει τις κινήσεις των ηρώων και όχι το αντίθετο». Βλ. Carlson, *Theories of the Theatre*, ό.π., σ. 276-280, André Antoine, «Behind the Forth Wall», στο *Directors on Directing*, ό.π., σ. 94.

<sup>576</sup> «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. *Το κράτος του ζόφου*», *Νέον Άστυ*, 4 Ιαν. 1902.

<sup>577</sup> «Μικρά νέα», *Σκριπ*, 15 Ιαν. 1902, Δ. Τ. [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Αι χθεσιναί των θεάτρων. *Το Κράτος του ζόφου*», *Εστία*, 15 Ιαν. 1902.

<sup>578</sup> Το λαγωνικό, «Από τη ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 25 Ιαν. 1902.

μια όσο το δυνατόν πιστότερη απεικόνιση του περιβάλλοντος όπου ζούσαν οι ήρωες του έργου:

Οι λευκοί τοίχοι, μια εικών, τα πέταλα, το ρολόι και το λιβανιστήρι στη γωνία, η λάμπα, το κομμό, το λυχνάρι, ο καναπές, ο σπασμένος καθρέπτης, όλα παρμένα εκ του φυσικού και διαταγμένα, ενόμιζες, από τα χέρια της νοικοκυράς και της κόρης της.<sup>579</sup>

Ωστόσο, η επιμονή του στη λεπτομερειακή απόδοση του σκηνικού περιβάλλοντος ήταν ζήτημα διακοσμητικού ύφους απόλυτα εναρμονισμένου με τον εκλεκτικιστικό Αισθητισμό του και όχι επιθυμία να προσφέρει στο θεατή μια «φέτα ζωής», όπως επιδίωκε ο Αντουάν και οι συν αυτό. Η βασική διαφορά του Χρηστομάνου από τους ρεαλιστές σκηνοθέτες ήταν το γεγονός ότι για τους δεύτερους ο Νατουραλισμός δεν ήταν μια ακόμα καλλιτεχνική φόρμα που εφάρμοζαν στις παραστάσεις τους αλλά το αποτέλεσμα των ευρύτερων κοινωνικών, πολιτικών και επιστημονικών αλλαγών που έλαβαν χώρα στο τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αντίθετα, για τον Χρηστομάνο, ήταν μια ακόμα καλλιτεχνική επιδίωξη αποστεωμένη και αφυδατωμένη από κάθε ρεαλιστικό και θετικιστικό περιεχόμενο.

Η εμμονή του Χρηστομάνου στη διακοσμητική πολυτέλεια ήταν αυτό που τον απομάκρυνε από τον νατουραλισμό του αυθεντικού σκηνικού των παραστάσεων του Τεάτρ Λιμπρ. Ενδεικτικό είναι το παράδειγμα της παράστασης της *Αγριόπαπιας*, όπου το ενδιαφέρον του Έλληνα σκηνοθέτη μετατέθηκε από τον όποιο προβληματισμό πάνω στο κείμενο στη διακόσμηση του μεγαλοαστικού σαλονιού της οικογένειας Βέρλε:

Τάπητες, γραφεία, πολυθρόναι, καναπέδες, πολυέλαιοι μέχρι των κομψοτεχνημάτων ακόμη όλα καινούργη και πολυτελέστατα, χρυσά, κάρυνα, κρυστάλλινα. Αι ενδυμασίαι άψογοι και βαρύτιμοι.<sup>580</sup>

Ο Χρηστομάνος επιθυμούσε να ευχαριστήσει μάλλον τους θεατές παρά να τους προσφέρει μια πραγματική «φέτα ζωής». Είναι εξάλλου ενδεικτικό ότι η εντύπωση που τελικά έμεινε στους θεατές μετά την «αγρίως ρεαλιστική» σκηνοθεσία του *Κράτους του ζόφου* ήταν ότι ο Χρηστομάνος μετέφερε επί σκηνης «ένα κομμάτι πιστόν [εν. της ρωσικής επαρχίας], το οποίον αισθητικώς παρείχε μεγάλην

<sup>579</sup> Τ. Σς, [Γιμολέων Σταθόπουλος], «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 27 Σεπ. 1903.

<sup>580</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 6 Δεκ. 1901. Αντίστοιχα, στην παράσταση του *Ξένου ψωμιού* του Τουργκένιεφ: «Ο σκηνικός διάκοσμος και τα ρωσικά κοστούμια ήσαν [...] με μεγάλην ακρίβειαν και καλαισθησίαν» (Θέατρα και συναυλίας), *Το Άστυ*, 18 Αυγ. 1903).

ευχαρίστησιν εις τον θεατήν».<sup>581</sup> Ο κοινωνικός προβληματισμός δεν είχε καμία θέση στο λεξιλόγιο του αισθητιστή λογοτέχνη-σκηνοθέτη, όπως καμία σχέση δεν είχε το κοινωνικό και πολιτικό μήνυμα των ρεαλιστικών έργων με την καλλιέργεια των ιδανικών του Αισθητισμού.

Οι αρχικές εξαγγελίες του Χρηστομάνου, τον Φεβρουάριο του 1901, είχαν σαν αποτέλεσμα ο νεοσύστατος θίασος να ταυτιστεί άμεσα από τους συγχρόνους του με το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων. Ήδη σε προηγούμενο κεφάλαιο εξετάσαμε πόσο πιο μακριά βρισκόταν η Νέα Σκηνή από τη διοικητική και οικονομική οργάνωση των ανεξάρτητων σκηνών. Με βάση όλα τα παραπάνω γίνεται εμφανές ότι ο ελληνικός θίασος διέφερε και καλλιτεχνικά από τα υποτιθέμενα πρότυπά του. Κατά τα δύο πρώτα έτη (1901-1903) έργα εκπροσώπων του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού συμπαρατάχθηκαν στην ίδια γραμμή με έργα αν όχι συμβολιστικά, σίγουρα όμως αντιρρεαλιστικά.<sup>582</sup> Κάποιες κοινές δραματολογικές επιλογές του Χρηστομάνου με τους ευρωπαϊούς ομολόγους του δεν είναι αρκετές για να συνδέσει τη Νέα Σκηνή με τα υπόλοιπα Ελεύθερα Θέατρα.

Το ότι η Νέα Σκηνή τελικά δεν κατάφερε να εξελιχθεί σ' ένα ελληνικό αντίστοιχο των ευρωπαϊκών πειραματικών εργαστηρίων δεν οφείλεται στο γεγονός ότι ο θίασος του δεν ανέβασε πολλά ρεαλιστικά ή συμβολιστικά έργα ή ακόμα γιατί ο Χρηστομάνος δεν κατάφερε να εφαρμόσει τα μοντέρνα σκηνοθετικά διδάγματα στις παραστάσεις του. Οι βασικοί λόγοι της αποτυχίας του καλλιτεχνικού του εγχειρήματος δεν είναι μόνο καλλιτεχνικοί όσο, κύρια και πρώτιστα, κοινωνικοί, καθώς οι συνθήκες (κοινωνικές και πνευματικές) που επικρατούσαν στην Ελλάδα στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα δεν ήταν ακόμα ώριμες για την ίδρυση ενός ελληνικού Ελεύθερου Θεάτρου.

---

<sup>581</sup> «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 33 (27 Ιαν. 1902), σ. 4 [υπογρ. Η Τσιμπίδα], ο.π., *Νέον Άστυ*, 29 Ιαν. 1902.

<sup>582</sup> «Δραματολογική ανομοιογένεια δεν ήταν ιδιον μόνο του αθηναϊκού Ελεύθερου Θεάτρου. Όπως εύστοχα έχει επισημανθεί, «η 'καθαρότητα' του δραματολογίου και η στράτευση αποκλειστικά σε έναν τρόπο γραφής δε χαρακτήριζε τους ανεξάρτητους θιάσους της δεκαετίας του 1890. Ειδικά, οι διευθυντές των πρώτων θεάτρων που υπερασπίστηκαν με σθένος το νατουραλιστικό δράμα, διόλου δεν αποδέχθηκαν την πλήρη ή αποκλειστική σύνδεση των θεάτρων τους με τον Νατουραλισμό», Πιπινιά, «Η Νέα Σκηνή και το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων», *Ο Χρηστομάνος και η εποχή του*, ό.π., σ. 69.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Το αδιέξοδο ενός Ελεύθερου Θεάτρου

#### I. Οι ιδιαίτερες ελληνικές θεατρικές και πνευματικές συνθήκες

##### (α). Η απουσία ενός «εκλεκτού κοινού»

Τα Ελεύθερα Θέατρα, παρά τη μεγάλη επιρροή που άσκησαν στο ευρωπαϊκό θέατρο, δεν ήταν παρά βραχύβιες και περιθωριακές προσπάθειες που προέκυψαν αφού πρώτα είχε δημιουργηθεί μια μερίδα θεατών που επιζητούσε το νέο και ενδιαφερόταν για τα θεατρικά-πειραματικά τους προϊόντα. Οι ιδρυτές των μικρών πειραματικών εργαστηρίων, έχοντας εξασφαλισμένη την υποστήριξη μιας ακμάζουσας πνευματικής ελίτ, είχαν δηλώσει ευθύς εξ αρχής την αντίθεσή τους προς το γούστο των πολλών.<sup>583</sup> Στην Αθήνα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα αυτή η πνευματική ελίτ ή τουλάχιστον η ύπαρξη ενός ικανού αριθμού θεατών, που θα στήριζε το πρωτοποριακό ρεπερτόριο της Νέας Σκηνης ή τους όποιους σκηνοθετικούς πειραματισμούς του Χρηστομάνου, δεν υπήρχε.

Το πρόβλημα έγινε εμφανές από την αρχή. Τα έργα του Ίνγκεν και του Τολστόι, με τα οποία ο θίασος ξεκίνησε τις παραστάσεις του, δεν έτυχαν ιδιαίτερα θερμής υποδοχής, από την άποψη της προσέλευσης κοινού. Στις αρχές Μαρτίου του 1902, ο Κωστής Παλαμάς σε συνέντευξή του στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, εγκωμιάζε την αξιόλογη προσπάθεια του Χρηστομάνου, που στόχο έχει το «ξανάνθισμα της δραματικής τέχνης», παραδεχόταν όμως ότι παρακολούθησε την παράσταση της *Άλκηστης* [στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών] να παίζεται «τριγύρω σε αδειανά σκαμνιά», ενώ στο έργο του Τολστόι [εν. *Το κράτος του ζόφου*] αρκετοί ήταν εκείνοι που γέλαγαν κατά τη διάρκεια του έργου.<sup>584</sup> Δημοσιογράφος έκανε λόγο για μαζικές αποχωρήσεις του κοινού που παρατηρήθηκαν κατά την Τρίτη Πράξη του έργου (ενδεχομένως και εξαιτίας της βαριάς μυρωδιάς της κοπριάς με την οποία είχε καλυφθεί μεγάλο μέρος της σκηνης).<sup>585</sup>

<sup>583</sup> Στο εισηγητικό του κείμενο ο Καμίλ Μωκλαίρ ξεκαθάριζε ότι το Τεάτρ ντε λ' Έβρ δε διεκδικούσε τον τίτλο του θεάτρου της διπλανής πόρτας, Knapp, *The Reign of the Theatrical Director*, ό.π., σ. 154, Deak, *Symbolist Theatre*, ό.π., σ. 185-186.

<sup>584</sup> «Έχομεν ή δεν έχομεν φιλολογίαν; Τι λέγει ο κ. Παλαμάς», *Ακρόπολις*, 10 Μαρ 1902.

<sup>585</sup> Ό.π., *Νυκτερίς*, (27 Ιαν. 1902), σ. 3.

Η απροθυμία του αθηναϊκού κοινού να καλωσορίσει τις μοντέρνες δραματολογικές προτάσεις του θιάσου, φάνηκε και από τις θορυβώδεις αποδοκimasίες που επεφύλαξε στο πρωτόλειο δράμα του Χρήστου Δαραλέξη, το φθινόπωρο του 1902. Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος στην κριτική του για την παράσταση του έργου, εστίαζε σε μια από τις βασικές αιτίες της αποτυχίας της παράστασης: ένα κοινό συνηθισμένο στα έργα του Ωζιέ και στις κωμωδίες του Σκριμπ δεν ήταν δυνατόν να κατανοήσει έργα σαν τη *Φαία και Νυμφαία*:

Δια όλα αυτά πταίει προφανώς ο κ. Δαραλέξης. Τα δράματα του Μέτερλινγκ παίζονται εις Παρισίους εις ειδικά θέατρα, με ακροατήρια ιδιαίτερα εις τα οποία εξηγούν εκ των προτέρων περί τίνος πρόκειται.<sup>586</sup>

Λίγες μέρες αργότερα, ο Χρηστομάνος σε κοινή συνέντευξη που έδωσε με τον συγγραφέα του έργου, υπεραμυνόμενος της επιλογής του, και αποποιούμενος οποιαδήποτε ευθύνη για την αποτυχία της παράστασης, υποστήριξε ότι το θεατρικά απαίδευτο κοινό ήταν ο μοναδικός υπεύθυνος για την αποτυχία:

Το κοινόν το οποίον τέρπεται με τον ρεαλισμόν και τα χαριτωμένα τραγουδάκια της *Νύφης μου* ευρέθη απροετοίμαστον, με διαθέσεις εντελώς αλλοίας προ έργου εντελώς διαφόρου την υφήν και το οποίον έργον το εμφαντάζετο τελείως διαφορετικόν.<sup>587</sup>

Στο τέλος της πρώτης θερινής περιόδου, ο Τιμολέων Σταθόπουλος, κάνοντας έναν πρώτο απολογισμό των πεπραγμένων του θιάσου, επεσήμανε ότι ο διευθυντής και ιδρυτής του θιάσου όφειλε να μην ξεχνά τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας, αν, πραγματικά, ο στόχος του ήταν η πνευματική ανύψωση του κοινού:

Ο κόσμος σήμερον θέλει να ακούη ό,τι του αρέσει συμφώνως προς την αντίληψιν του, την οποίαν κακώς περιφρονεί ο κ. Χρηστομάνος, μη λαμβάνων υπόψιν του –θα δανειστώ μιαν παλαιάν παρομοίωσιν- “ότι χθες ακόμη εφορούσαμεν φουστανέλλαις και ότι δια να φορέσωμεν φράκκο, πρέπει να προηγηθή η συνήθεια του φορέιν ζακέν” [...] και το κοινόν χειροκροτεί και παρακολουθεί μετά μεγαλειτέρου ενδιαφέροντος την *Νύφην της Κούλουρης*, η οποία δεν διδάσκει τίποτε, παρά την *Φαίαν και Νυμφαίαν*, η οποία διδάσκει ό,τι αλλού επραγματεύτη ο πολύς Μάτερλιγκ. Δι’ όλα αυτά ο κ. Χρηστομάνος ευρέθη εις τη δυσάρεστον θέσιν να μη βλέπη τους θεατάς αποκαλυπτόμενους –

<sup>586</sup> Ο.π., *Νέον Άστυ*, 30 Σεπ. 1902.

<sup>587</sup> Η αποτυχία της *Φαίας και Νυμφαίας* και η επιτυχία της. Τι λένουν οι κ. κ. Χρηστομάνος και Δαραλέξης», *Ακρόπολις*, 1 Οκτ.1902. Δύο μέρες μετά τη συνέντευξη του Κωστή Παλαμά, ο Χρηστομάνος μέσα από τις σελίδες της ίδιας εφημερίδας εξέφραζε την απογοήτευσή του, για την απροθυμία που επιδείκνυε το αθηναϊκό κοινό να υποστηρίξει το εκλεπτυσμένο και προοδευτικό δραματολόγιο του θιάσου του (ό.π., *Ακρόπολις*, 12 Μαρ. 1902).

ως ήθελεν- όταν εισήρχοντο εις το θέατρόν του... και εις την  
οποίαν δεν θα ευρίσκετο αν κατέβαλε μεγαλειτέραν προσοχήν  
ώστε να εκλέγη έργα επίσης τερπνά όσο και διδακτικά [...].<sup>588</sup>

Η πλειοψηφία του αθηναϊκού κοινού προτιμούσε να γίνει μάρτυρας κοινότοπων καθημερινών («διδασκτικών» κατά τον Σταθόπουλο) καταστάσεων, παρά να προβληματιστεί πάνω σε θέματα πολιτικά και κοινωνικά ή να χαθεί στους δαιδάλους των έργων του Μάτερλινκ, του Ίψεν ή των Ελλήνων μιμητών τους. Και ο Χρηστομάνος, αν ήθελε να επιβιώσει ο θιάσός του, όφειλε να προσαρμόσει το δραματολόγιο στις απαιτήσεις και τις ανάγκες της ελληνικής κοινωνίας, και όχι το αντίστροφο.<sup>589</sup>

Ένα κοινό απρόθυμο να ακολουθήσει τις επιλογές ενός καλλιτεχνικού θεάτρου κυρίως όμως μια κοινωνία που, στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ζητούσε επιτακτικά τη δημιουργία όχι τόσο ενός πειραματικού θιάσου που θα μεταλαμπάδευε τα ευρωπαϊκά διδάγματα στα ελληνικά εδάφη, αλλά ενός θεάτρου, έστω και ιδιωτικού, που θα αναλάμβανε τις ευθύνες και τις υποχρεώσεις μιας εθνικής σκηνης.

<sup>588</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 18 Οκτ. 1902.

<sup>589</sup> Η απουσία ενός κοινού θεατρικά εκπαιδευμένου ήταν μια από τις βασικές αιτίες που στην Ελλάδα άργησε τόσο πολύ να ιδρυθεί ένα αμιγώς καλλιτεχνικό θέατρο. Από τους πρώτους που είχε επισημάνει αυτή την ελληνική ιδιαιτερότητα ήταν ο Ξενόπουλος. Το 1910, απαντώντας στην έκκληση του Νιρβάνα για ίδρυση ενός θεάτρου της τέχνης του υπενθύμιζε: «Ημπορούμεν να ελπίζομεν πραγματικώς, ότι θα ευρεθούν εις τας Αθήνας τριακόσιοι άνθρωποι δυνάμενοι να πληρώνουν καθ' εκάστην τακτικά, και όχι μιαν φοράν τόσον, πέντε δραχμάς δια το θέατρον, το οποίον δεν θα είνε και πάντοτε του γούστου των; [...] Αφού ο κ. Νιρβάνας θέλει το θέατρόν του εντελώς αριστοκρατικόν και καθαρώς καλλιτεχνικόν, συχνότερα βέβαια θα είνε τα απρόσιτα και ακατάληπτα έργα, τα οποία αν εξαιρέσωμεν πέντε-δέκα ανθρώπους, εις τους λοιπούς προξενούν έκπληξιν και ανίαν. Υπό τους όρους αυτούς ημπορεί κανείς ν' αμφιβάλλη αν η υποστήριξις του 'αριστοκρατικού' θεάτρου θα είνε διαρκής και σταθερά. Εις την αρχήν ο καλός κόσμος, εκείνος που θέλει να λέγεται καλός, θα τρέξη. Έπειτα όμως, και πολύ γρήγορα, θ' αρχίσουν αι 'προ των κενών εδωλίων' θλιβεραί εκείναι παραστάσεις, τας οποίας όλοι οι μεγάλοι εγνώρισαν φευ! εις τας Αθήνας και ο κ. Νιρβάνας, επίσης. Νομίζω ότι δεν πρέπει να λησμονούμεν την διδακτικήν ιστοριάν της Νέας Σκηνης. Το ίδρυμα του κ. Χρηστομάνου ήτο ακριβώς μια απόπειρα θεάτρου ως αυτό που προτείνει τώρα ο κ. Νιρβάνας. Και η Νέα Σκηνή επίσης είχε βαπτισθή 'αριστοκρατικόν'. [...] Και δραματολόγιον με Ευριπίδην, με Σαίξπηρ, με Ίψεν, με Τολστόϊ, με Χάλμπε, με Τουργκένιεφ, με... με... με... Όσο δια την καλλιτεχνικήν εντέλειαν των παραστάσεων, πρέπει να ενθυμηθώμεν, ότι ο θίασος του κ. Χρηστομάνου έκαμνε θαύματα [...]. Και όμως γνωρίζομεν τι απέγινε και πως ετελείωσε η Νέα Σκηνή. Εις την αρχήν, κόσμος φούρια, συνωστισμός, υπερτίμησις εισιτηρίων. Έπειτα σιγά-σιγά, εις το 'αριστοκρατικόν' θέατρον έπαυσε να συχάζη η ... αριστοκρατία. Διότι τ' αριστοκρατικά έργα που εδίνοντο, δεν ήσαν του γούστου της! [...] Ας μην πλανώμεθα! Η ίδια, απαράλλακτη τύχη περιμένει και το αριστοκρατικόν θέατρον του κ. Νιρβάνα», Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Πρόσωπα και πράγματα. Το θέατρον του κ. Νιρβάνα», *Αθήναι*, 19 Σεπ. 1910.

(β). Αναλαμβάνοντας «ακουσίως» το πρόγραμμα της Γαλλικής Κωμωδίας

Δεν ήταν μόνο η απουσία ενός θεατρικά εκλεπτυσμένου κοινού που θα στήριζε τα καλλιτεχνικά προϊόντα του αθηναϊκού θιάσου, αλλά και η ανυπαρξία ενός ισχυρού αντίπαλου θεατρικού δέους, στον αντίποδα του οποίου θα λειτουργούσε ο πειραματικός ελληνικός θιάσος. Στην Ελλάδα κάτι τέτοιο δεν ίσχυε, αφού το Βασιλικό Θέατρο μετρούσε τόσους μήνες ζωής όσο και ο πρωτοποριακός καλλιτεχνικός θιάσος. Εξαιτίας, λοιπόν, της έλλειψης «του αντικειμένου της αντιδράσεως –διότι πραγματικώς εξέλιξιν της κατά παράδοσιν θεατρικής ρουτίνας εν Ελλάδι δεν υπάρχει– [...] η ‘Νέα Σκηνή’ κατήντησε ακουσίως [...] να ενσαρκώνη το πρόγραμμα της Γαλλικής Κωμωδίας», παραδεχόταν ένα μόλις χρόνο μετά την ίδρυση του θιάσου ο ιδρυτής του.<sup>590</sup>

Παρά τα όσα διακήρυσσε ο ιδρυτής του νέου θιάσου δεν ήταν λίγοι εκείνοι που ζητούσαν από τη Νέα Σκηνή να γίνει ένα είδος Εθνικής Σκηνής. Η απαίτησή κάποιων δημοσιογραφικών και πνευματικών κύκλων της εποχής η Νέα Σκηνή να γίνει ένα είδος εθνικής σκηνής προερχόταν κυρίως από την αδυναμία των αρμοδίων του Βασιλικού Θεάτρου να αναλάβουν τις υποχρεώσεις που αναλογούσαν στον ρόλο και την αποστολή ενός εθνικού θεατρικού φορέα.<sup>591</sup> Ήδη από το τέλος του 1901, λόγιοι και δημοσιογράφοι προέτρεπαν του υπεύθυνους του αυλικού ιδρύματος να μιμηθούν το μοντέρνο δραματολόγιο του ιδιωτικού θιάσου και να σταματήσουν να ανεβάζουν τα «αρχαιολογικά συνονθυλεύματα» που παρουσίαζαν μέχρι εκείνη τη στιγμή.<sup>592</sup> Λίγες εβδομάδες μάλιστα μετά τις δηλώσεις του Χρηστομάνου, περί

<sup>590</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 12 Μαρ. 1902.

<sup>591</sup> Τον Νοέμβριο του 1901, με αφορμή την απόφαση να παραχωρηθεί το Βασιλικό Θέατρο στην Γαβριέλλα Ρεζάν, αρθογράφος αναφερόταν στην απουσία στόχων που διέκρινε την ίδρυση του επίσημου θεάτρου της χώρας: «ιδρύομεν ένα ‘Θέατρον Εθνικόν’ και το παραδίδομεν εις την δημοσιότητα χωρίς κανέν σχέδιον [εκπαιδευτικής] αποστολής και διαπαιδαγωγίσεως του έθνους μας. Το μεταβάλλομεν εις μιαν σκηνήν απλής θεατρικής συγκεντρώσεως αντιγράφοντες και απομιμούμενοι παν το επιπόλαιον, το εφήμερον και το αμέσως ελκυστικόν με πάσας τας παιδικάς ιδιότητας», «Καθημερινά σελίδες. Το ‘Εθνικόν Θέατρον’ μας», *Σκριπ*, 20 Νοε. 1901 [υπογρ. Ο Καθημερινός]. Βλ. επίσης. «Χρονογραφήματα. Το Εθνικόν Θέατρον», *Καιροί*, 25 Νοε. 1901 [υπογρ. Τίμος].

<sup>592</sup> «Ας ιδούν τίνων συγγραφέων παίζει τα έργα, και ας παίξουν και αυτοί όχι τα ίδια, αλλά των ιδίων. Και εις το μέλλον Δραματολόγιον του Β. Θεάτρου, -διότι περί του παρόντος ουδείς λόγος-, οι Ευριπίδαι, οι Ίψεν, οι Γολδόναϊ, οι Τολστόη, οι Σαίξπηρ, οι Μέτερλινκ, οι Χάουπτμαν, ας εξορίσουν δια παντός τους Μπισσόν, τους Εννερού, τους Ωζιέ και δεν ηξεύρω ποίους άλλους» (ό.π., *Παναθήναια* (31 Δεκ. 1901), σ. 201). «Και κάτι άλλο μπορούν να ιδούν οι του ‘Βασιλικού Θεάτρου’ εις την ‘Νέαν Σκηνήν’. Την καλαισηθίαν εις την εκλογήν των έργων. Μια *Αλκηστις*, μια *Αγριόπαπια*, μια *Λοκαντιέρα* δεν είνε μικρά πράγματα, μας συγχωρείτε. Άμα τα ιδούν αυτά τα έργα νομίζομεν ότι θα ντραπούν που δίνουν όλα τα αρχαιολογικά εκείνα συνονθυλεύματα εις το ‘Βασιλικόν Θέατρον’, τα οποία μόνον οι δύται των Κυθήρων θα ηδύνατο ν’ ανακαλύψουν» («Εδώ κ’ εκεί», *Σκριπ*, 24 Δεκ. 1901). Βλ. επίσης, «Νέα Σκηνή», *Νυκτερίς*, Α’, τχ. 30 (23 Δεκ. 1901), σ. 1-2 [υπογρ. Φαών]. Στο Βασιλικό Θέατρο, τον χειμώνα του 1901-1902, είχαν παρασταθεί, σχεδόν αποκλειστικά, παλιές



ακούσιας ανάληψης καθηκόντων εθνικής σκηνης, δημοσιογράφος πρότεινε η Νέα Σκηνή να αναλάβει ρόλο αντίστοιχο με εκείνο των Εθνικών Θεάτρων της Γαλλίας:

Νομίζομεν ότι επιβάλλεται εις τον προορισμόν της [εν. της Νέας Σκηνης] να ορίση μιαν ημέραν της εβδομάδος κατά την οποίαν να δίδονται παραστάσεις εκ των κλασσικών έργων της ελληνικής αρχαιότητος εις νεοελληνικάς μεταφράσεις και εκ ξένων φιλολογιών. Αι παραστάσεις αυταί να είνε ένα είδος κλασσικών εσπερίδων, όπως αι *soirées* της Γαλλικής Κωμωδίας και του Ωδείου εις το Παρίσι.<sup>593</sup>

Το όνομα όμως της Νέας Σκηνης συνδέθηκε από τους συγχρόνους της με το όραμα της εθνικής σκηνης και το όραμα της καλλιέργειας της εθνικής δραματουργίας από τη στιγμή, που το βασιλικό ίδρυμα φάνηκε απρόθυμο να στηρίζει τη σύγχρονη δραματική παραγωγή. Ιδίως δε μετά την απόφαση του Άγγελου Βλάχου, να αξιοποιήσει το ταλέντο των εγχώριων συγγραφέων μόνο για τη διασκευή ξένων κωμωδιών (κυρίως έργων βουλεβάρτου) στα καθ' ημάς.

## II. Το ανεκπλήρωτο όνειρο της προώθησης της εθνικής δραματογραφίας

Η συγγραφή έργων που θα συνέβαλλαν στη δημιουργία εθνικού δράματος ήταν ένα από τα χρόνια αιτήματα της πνευματικής ζωής του τόπου. Η μακρόχρονη απουσία ενός επίσημου επιχορηγούμενου θεάτρου που θα αναλάμβανε τη σχετική πρωτοβουλία και θα συντελούσε στην καλλιέργεια του εθνικού δράματος είχε σαν αποτέλεσμα η υπόθεση να αφεθεί για πολλά χρόνια στα χέρια των ποιητικών και

---

γαλλικές κωμωδίες. Το μόνο έργο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας ήταν *Τα στηρίγματα της κοινωνίας*, του Ίνεν, που ανέβηκε τον Ιανουάριο του 1902.

<sup>593</sup> «Και κάτι άλλο», *Εστία*, 17 Απρ. 1902. Δύο μέρες νωρίτερα, ο Ξενόπουλος με «Υπόμνημα προς την Αυτού Μεγαλειότητα, τον Βασιλέα» αφού είχε εκφράσει την απογοήτευσή του από τον μέχρι τώρα τρόπο λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου, το οποίο αν συνέχιζε με τον ίδιο τρόπο, δεν θα κατάφερε να γίνει ποτέ Εθνικό, εισηγήθηκε στο Βασιλιά να διορίσει νέο καλλιτεχνικό διευθυντή. Στον κατάλογο των λογίων που πρότεινε ο Ξενόπουλος, το πρώτο όνομα που ανέφερε ήταν το όνομα του Χρηστομάνου (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το Βασιλικόν Θέατρον. Υπόμνημα Γρηγορίου Ξενοπούλου συγγραφέως, προς την Αυτού Μεγαλειότητα, τον Βασιλέα», *Παναθήναια*, Β', τχ. 37 (15 Απρ. 1902), σ. 1-5).

αργότερα θεατρικών διαγωνισμών ή ακόμα και στην προθυμία κάποιων ερασιτεχνικών και λογοτεχνικών συλλόγων.<sup>594</sup>

Από τα μέσα της δεκαετίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο Κωστής Παλαμάς, μέσω των άρθρων και των χρονογραφημάτων του, ζητούσε την ανανέωση του εγχώριου δράματος· δυσανασχετούσε με τους δημοσιογράφους που υπερασπίζονταν τις παραστάσεις του Κωμειδουλλίου· και προέτρεπε τους Έλληνες συγγραφείς να γράψουν για το εγχώριο θέατρο έργα σύγχρονα στη δημοτική γλώσσα, που θα απομακρυνόταν από τα νεοκλασικά ιδεώδη και την εγχώρια δραματουργική παράδοση των προηγούμενων χρόνων χωρίς ωστόσο να ξεχνούν τη συγγένεια με την ελληνική αρχαιότητα.<sup>595</sup> Το 1900, ο Γιάννης Ψυχάρης στον Πρόλογο του βιβλίου *Για το Ρωμαίικο θέατρο* προέτρεπε τους συγγραφείς να εργαστούν για την καλλιέργεια έργων που θα συνιστούσαν τον κορμό της εθνικής δραματουργίας και προέβaine στην υπόδειξη κανόνων που θα έπρεπε να διέπουν την προσπάθεια (ποια θα έπρεπε να ήταν η πηγή άντλησης των θεμάτων τους ή η γλώσσα στην οποία θα έπρεπε να γράφονται).<sup>596</sup> Ένα χρόνο αργότερα, ο Χρηστομάνος, καλούσε τους συμμετέχοντες στην Ιεροπραξία να συμβάλουν ενεργά στη δημιουργία νέων δραματικών κειμένων. Ανήγγειλε μάλιστα τη σύσταση ενός σωματείου σκοπός του οποίου θα ήταν η παραγωγή νέων: «δραματικών έργων ανταποκρινομένων προς τα ιδεώδη υπερόχου ποιητικής δημιουργίας».<sup>597</sup> Τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου, προχωρούσε ένα βήμα παραπάνω δηλώνοντας ότι ένας από τους βασικούς στόχους του νέου θεάτρου ήταν: «να ιδρύσωμεν μια εθνικήν δραματουργίαν η οποία να πλησιάζη προς τα όνειρα της ψυχής μας».<sup>598</sup>

---

<sup>594</sup> Για τους ποιητικούς και θεατρικούς διαγωνισμούς βλ. αντίστοιχα, Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque, Αθήνα 1989, Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

<sup>595</sup> Κωστής Παλαμάς, «Φιλοθεάμονες και μισαναγνώστai», *Απαντα*, τμ. ΙΕ', Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1990, σ. 329-330, του ίδιου «Φαύστα», τμ. Β', ό.π., σ. 442-445. Για τις απόψεις του Παλαμά σχετικά με την συγγραφή Εθνικού Δράματος, βλ. επίσης, Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό.π., σ. 103-137.

<sup>596</sup> Βάλτερ Πούχγερ, «Ο πρόλογος 'Για το Ρωμαίικο Θέατρο' (1900) του Ψυχάρη», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανέκτα. Πέντε μελετήματα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σ. 72-76.

<sup>597</sup> Άρθρο Β', Θεμελιώδους Οργανισμού, *Εισήγησις...*, ό.π.

<sup>598</sup> Ό.π., *Το Άστυ*, 3 Ιουλ. 1901.

(α). *Η Νέα Σκηνή και η εγχώρια εθνική δραματογραφία*

Ο ενθουσιασμός κάποιων δημοσιογραφικών κύκλων για το νέο θεατρικό απόκτημα των Αθηνών μεγάλωνε ακόμα περισσότερο, όταν είδαν ότι στο δραματολόγιο του καλλιτεχνικού ιδιωτικού θιάσου, εκτός από κείμενα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας εντάσσονταν και έργα της νεότερης ελληνικής δραματικής παραγωγής: *Η κόρη της Δήμνου* του Αριστομένη Προβελέγγιου, η *Μις Άννα Κούζλεϋ* του Γιάννη Καμπύση, ο *Βουρκόλακας* του Αργύρη Εφταλιώτη και τα έμμετρα δράματα του Ιωάννη Πολέμη *Όνειρον* και *Κύριε Ελέησον*, ήταν κάποια από τα έργα που αναγγέλλονταν μέσα από τις θεατρικές στήλες του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου της εποχής.<sup>599</sup> Κανένα από τα παραπάνω έργα δεν ανέβηκε το χειμώνα του 1901. Με εξαίρεση μάλιστα την κωμωδία του Δημήτριου Κορομηλά, *Ο θάνατος του Περικλέους*, το Σεπτέμβριο του 1901, κανένα άλλο ελληνικό έργο (παλαιότερο ή νεότερο) δεν εμφανίστηκε στο δραματολόγιο του θιάσου, μέχρι και το τέλος του καλοκαιριού του 1902.<sup>600</sup> Το γεγονός δεν προβλημάτισε κανέναν. Μετά όμως την αποτυχημένη παράσταση του έργου του Δαραλέξη, τον Σεπτέμβριο του 1902, και την παντελή απουσία αναγγελίας νέων ελληνικών έργων στις αρχές του επόμενου καλοκαιριού, τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν.<sup>601</sup> Στα μέσα του καλοκαιριού του 1903, ανώνυμος συντάκτης της εφημερίδας *Αθήναι* κατηγορούσε τη Νέα Σκηνή ότι έχει καταντήσει σαν ένα από τα υπόλοιπα αθηναϊκά θέατρα της ρουτίνας «παίζουσα διαρκώς μεταφράσεις έργων ξένων», όμως «ο σκοπός δεν ήτο αυτός της συστάσεώς της».<sup>602</sup> Μερικές εβδομάδες αργότερα, με αφορμή τις παραστάσεις των έργων του Γρηγόριου Ξενόπουλου και του Δημήτριου Κορομηλά (*Ο Τρίτος* και *Η κυρία Βεράντη*), ο ίδιος, πιθανότατα, συντάκτης σχολίαζε ικανοποιημένος:

Φαίνεται ότι αι παρατηρήσεις [...] δεν υπήρξαν άγονοι. Οι διευθύνοντες το έργον [της Νέας Σκηνης] συνεφώνησαν μεθ’

<sup>599</sup> Βλ. ενδεικτικά «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη», *Παναθήναια*, Α', τχ. 19 (15 Ιουλ. 1901), σ. 275, «Η Νέα Σκηνή», *Εστία*, 22 Σεπ. 1901, «Εδώ και εκεί», *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1901 κ.ά. Το περιοδικό *Νυκτερίς* ζητούσε επίμονα η Νέα Σκηνή να αρχίσει τις παραστάσεις με «πρωτότυπον ελληνικόν [έργον] «ως ώφειλεν» (ό.π., *Νυκτερίς* (4 Νοε. 1901), σ. 2).

<sup>600</sup> Τον Σεπτέμβριο του 1901, αμέσως μετά την παράσταση προς τιμήν των Ρουμάνων φοιτητών, δόθηκαν τρεις παραστάσεις για το αθηναϊκό κοινό. Στα έργα που είχαν ήδη παρουσιασθεί (*Όνειρο εαρινής πρωίας*, *Ρωμαίος* και *Ιουλιέτα* και *Ευγενής επαίτης*) προστέθηκε και η μονόπρακτη κωμωδία του Δημήτριου Κορομηλά, *Ο θάνατος του Περικλέους*. Βλ. «Μικρά νέα», *Σκριπ*, 8 Σεπ. 1901 «Αθήναι – Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 8, 9 Σεπ. 1901.

<sup>601</sup> Τα μόνα ελληνικά έργα που αναγγέλθηκαν μέσα στο 1902, ήταν *Ο Βουρκόλακας* του Αργύρη Εφταλιώτη και *Το δακτυλίδι της μάνας* του Γιάννη Καμπύση. Βλ. Το Λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 14 Φεβ. 1902, «Από εχθές έως σήμερα. Θεατρική κίνησης», *Νέον Άστυ*, 16 Φεβ. 1902.

<sup>602</sup> «Αθήναι», *Αθήναι*, 21 Ιουλ. 1903.

ημών, ότι ο σκοπός αλλά και το συμφέρον του δημιουργήματος τούτου της εμπνεύσεως και της πρωτοβουλίας ενός ποιητού δεν έπρεπε να μείνη εις την σειράν θεατριδίων τρίτης τάξεως ή ν' ακολουθήση το παράδειγμα του Βασιλικού Θεάτρου αποξενούμενον παν νεοελληνικόν έργον. [...] μετά χαράς ιδιαίτερας θα ίδωσιν οι φίλοι του θεάτρου την 'Νέαν Σκηνήν' εισερχομένην εις τον αληθή προορισμόν της από σήμερον. Υπάρχουν [...] και άλλα τα οποία πρέπει να ζητήση και ν' αποκτήση δι' όλων των μέσων, συνεχίζουσα τας παραστάσεις της με έργα Ελλήνων συγγραφέων προ πάντων. Ούτω η Νέα Σκηνή θα είνε η Εθνική Σκηνή.<sup>603</sup>

Την επόμενη χρονιά, το καλοκαίρι του 1904, ο Χρηστομάνος κατέβαλε μια ύστατη προσπάθεια να εκπληρώσει όλα όσα είχε υποσχεθεί τρία χρόνια νωρίτερα: να προωθήσει την εγχώρια εθνική δραματουργία. Σε σύνολο δεκαεννέα νέων έργων που ανέβασε ο θίασος εκείνο το καλοκαίρι τα έξι ήταν ελληνικά. Κάποια μάλιστα από αυτά ανέβαιναν για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή. *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* του Γρηγόριου Ξενοπουλου και το *Μπροστά στους ανθρώπους* του νεαρού Μάρκου Αυγέρη συμπαρατάχθηκαν στην ίδια γραμμή με τις κωμωδίες του Δημήτριου Κόκκου (*Το γυαλένιο μάτι* και *Η φόλα*), του Χαράλαμπου Άννινου (*Η νίκη του Λεωνίδα*) και του Κωνσταντίνου Ξένου (*Οι Πρασινόπουλοι*). Οι δημοσιογράφοι επιδοκίμασαν την απόφασή του να στραφεί, έστω και καθυστερημένα, προς το ελληνικό δραματολόγιο:

Οι διευθυντές των θεάτρων μας κρατούν όλας τας δυσκολίας των δια τα ελληνικά έργα. [...] Και ακριβώς δι' αυτόν τον λόγον κάμνει ευχάριστον έκπληξιν η πρωτοτυπία του κ. Χρηστομάνου. [...] Ο κ. Χρηστομάνος αρπάζει εφέτος με όρεξιν και έμπνευσιν την σημαίαν του αγώνος υπέρ της ιδικής μας της Ελληνικής επιτέλους παραγωγής.<sup>604</sup>

Παρά τις αρχικές δηλώσεις του Χρηστομάνου και την επιθυμία των δημοσιογραφικών και πνευματικών κύκλων της εποχής η Νέα Σκηνή δεν κατάφερε ποτέ να διαδραματίσει ρόλο Εθνικής Σκηνής.<sup>605</sup> Το πιο σημαντικό απ' όλα ήταν ότι δεν κατάφερε να εκπληρώσει έναν από τους βασικούς στόχους της ίδρυσής της: τη

<sup>603</sup> «Αθήναι», *Αθήναι*, 1 Αυγ. 1903. Βλ. επίσης «Από χθες έως σήμερα. Παραστάσεις ελληνικών έργων», *Νέον Άστυ*, 31 Ιουλ. 1903, Λ., «*Ο Τρίτος*», *Καιροί*, 4 Αυγ. 1903.

<sup>604</sup> Γεώργιος Τσοκόπουλος, «Το έργον της 'Νέας Σκηνής'», *Νέον Άστυ*, 11 Αυγ. 1904.

<sup>605</sup> Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι τον Σεπτέμβριο του 1901, είχε αναγγελθεί ότι ανάμεσα στα έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας η Νέας Σκηνή θ' ανέβαζε «και τα δύο μεσαιωνικά δράματα *Ζήνων* και *Γύπαρις*», «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1901.

συστηματική προώθηση έργων της σύγχρονης δραματικής παραγωγής, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό στην «ίδρυσιν μιας εθνικής δραματουργίας».

Το 1907, πάντως, ο Χρηστομάνος, με αφορμή άρθρο του Ξενόπουλου για την απουσία νεοελληνικών έργων από την αθηναϊκή σκηνή και το μερίδιο ευθύνης που έφεραν το Βασιλικό Θέατρο και η Νέα Σκηνή, υπερασπιζόταν τις επιλογές του αλλά και δήλωνε κάτι που ερχόταν σε πλήρη αντίθεση στα όσα διακήρυσσε και έγραφε έξι χρόνια νωρίτερα, σχετικά με την εθνική αποστολή που επιδίωκε να αναλάβει το θέατρό του:

[...] δεν ανήκεν εις αυτήν [εν. Νέα Σκηνή], καταλήξασαν, ως μη ωφείλει ίσως εις εγγείρημα ν' αναλάβη το πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου, οίον εχαρακτήρισθη εξ' αρχής το βασιλικόν, και παράγων ευοδώσεως θα ήτο η σύμπηξις νεοελληνικού δραματολογίου. Εν τούτοις η Νέα Σκηνή και μόνον αυτή ανεβίβασεν επί σκηνής με θυσίας ανυπολογίστους και προσεπάθησε να επιβάλη με κίνδυνον να συντηρή τους μύστας της μόνον δι' ελληνικών πικροδαφνών πλείστα πρωτότυπα νεοελληνικά έργα, εξ οίς τα αριστουργήματα. *Μπροστά στους Ανθρώπους* του Μ. Αυγέρη και *Οι Κούρδοι* του Καμπύση και τα δύο έργα του κάπως απλήστου κ. Ξενόπουλου, τα οποία ουδέποτε θα έβλεπαν το φως του Βασιλικού προσκηνίου.<sup>606</sup>

Ανεξάρτητα από την ανακολουθία που υπάρχει στις δηλώσεις του Χρηστομάνου, οι κρίσεις του σχετικά με το δραματολόγιο που προωθούσε το Βασιλικό Θέατρο και τη σχέση του αυλικού ιδρύματος με την εγχώρια ελληνική παραγωγή δεν είναι λανθασμένες. Πράγματι, μετά την πρώτη περίοδο λειτουργίας του, οπότε και είχε γίνει ένα πρώτο δειλό άνοιγμα προς έργα σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων, το ρεπερτόριο της επίσημης σκηνής της χώρας απαρτιζόταν, σε ένα πολύ μεγάλο μέρος, από αρχαιοθήμες τραγωδίες και ιστορικά δράματα, αγνοώντας τα έργα των νεότερων Ελλήνων δραματουργών.<sup>607</sup>

<sup>606</sup> Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Γράμμα προς την *Εστία*», *Εστία*, 17 Μαΐου 1907. Βλ. επίσης, το άρθρο του Ξενόπουλου, «Θεατρική ακινησία», *Αθήναι*, 16 Μαΐου 1907.

<sup>607</sup> «Η εναρκτήρια παράσταση φαίνεται να τιμά τους Έλληνες συγγραφείς. Ο μονόλογος από την ε' πράξη της *Μαρίας Δοξαπατρή* του Δημητρίου Βερναρδάκη έχει οπωσδήποτε τη θέση του στο πρόγραμμα της βραδιάς. Ο *θάνατος του Περικλέους* του Δημήτριου Κορομηλά και το *Ζητείται υπηρέτης*, του Χαράλαμπου Αννινου είναι εύστοχες επιλογές, ανάμεσα στις ήδη γνωστές μονόπρακτες κωμωδίες. Την περίοδο 1901 ανεβάζονται ακόμα δύο δράματα, *Οι ερασιτέχνες της ζωής*, του Γεωργίου Πωπ [...] και *Εις αναζήτησιν της ευτυχίας* του [...] Γεωργίου Τσοκόπουλου· επίσης ένα πρόγραμμα με ήδη παιγμένες μονόπρακτες κωμωδίες του Νικόλαου Λάσκαρη, που συνεργάζεται με το θέατρο και ως μεταφραστής. [...] Στις επόμενες περιόδους αναδεικνύεται μόνο η ιστορική τραγωδία και το ιστορικό δράμα, είδη που θεωρήθηκαν νεκρά μετά την παράσταση της *Φαύστας* του Βερναρδάκη το 1893 [...]. Μια σειρά έργα, όπως οι *Ίσαυροι* και *Η Δούκισσα των Αθηνών* του Κλέωνος Ραγκαβή, η *Σκλήραινα* και η *Αρτεμισία* του Τιμολέοντος Αμπελά, η *Θεοδώρα* του Γεωργίου Τσοκόπουλου, η *Μερόπη* του Δημητρίου Βερναρδάκη, φέρνουν το δραματολόγιο του Βασιλικού πίσω στο πνεύμα των δραματικών διαγωνισμών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ενός θεσμού που θεωρείται πλέον ολέθριος και καθηλωτικός για την

Για την ολιγωρία που επέδειξε η Νέα Σκηνή στην καλλιέργεια και προώθηση του εγχώριου δράματος (σε σύνολο ογδόντα οχτώ έργων, που ανέβασε ο θίασος στην Αθήνα, μόλις τα δεκατρία ήταν γραμμένα από Έλληνες συγγραφείς) αιτία δεν ήταν μόνο η αδιαφορία του κοινού στις θεατρικές απόπειρες των νεαρών δραματογράφων, ή ότι ο Χρηστομάνος ήταν υποχρεωμένος να πληρώνει ποσοστά στους Έλληνες συγγραφείς.<sup>608</sup> Ο σημαντικότερος λόγος ήταν ότι ελάχιστα νέα ελληνικά έργα γράφτηκαν κατά την πρώτη πενταετία του 1900 (από τα δεκατρία έργα που ανέβασε η Νέα Σκηνή μόνο πέντε από αυτά ήταν γραμμένα μέσα στην πρώτη πενταετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα). Οι δημοσιογράφοι συχνά παραπονιούνται ότι δεν γράφονταν πια αρκετά πρωτότυπα ελληνικά δράματα, ενώ το καλοκαίρι του 1905, γινόταν λόγος ακόμα και για συγγραφική στειρότητα.<sup>609</sup> Η μεγάλη ακμή του ελληνικού (και ιδίως του αστικού) δράματος παρατηρείται μετά το 1907 με τα ώριμα πια έργα του Ξενόπουλου και του Δημήτριου Ταγκόπουλου, αλλά και την εισβολή στο ελληνικό θέατρο μιας νέας γενιάς θεατρικών συγγραφέων, όπως ο Παύλος Νιρβάνας, ο Παντελής Χορν, ο

---

ελληνική θεατρική παραγωγή», Δελβερούδη, «Το Βασιλικόν Θέατρον» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α'2, ό.π., σ. 358-359. Βλ. επίσης, Delveroudi, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne*, ό.π., σ. 96-116.

<sup>608</sup> «Το νεοελληνικόν έργον έχασε την ζώήν του ακροατηρίου. Όχι μόνον κόσμος ολίγος μεταβαίνει εις τας πρώτας, αλλά και ο κόσμος αυτός δεν είνε εκείνος που εγνώρισαν οι Αθηναίοι προ ολίγων έτι ετών ότε η ευθυμία συνεπλήρου τον θρίαμβον όπως και την αποτυχίαν έως τα πρωτότυπα έργα». Οι επιτυχίες της *Φαύστας*, ή της *Τύχης της Μαρούλας* «παρήλθον ανεπιστρεπτί». Από τις τελευταίες αποτυχίες *Η Ιουλία* του Μιλτιάδη Λιδωρίκη «και ζωηρότερα κάπως η μετατραπέισα εις διαλογήν κοινού και ηθοποιών προπερυσινή εμφάνισις της *Φαίας και Νυμφαίας* του φίλου κ. Χρ. Δαραλέξη», («Αθήναι», *Αθήναι*, 1 Αυγ. 1904). «Έπειτα δεν μπορεί η Νέα Σκηνή με τα βάρη που έχει να πληρώνη μεγάλα ποσοστά δια τα πρωτότυπα έργα», λέγεται ότι εκμυστηρεύτηκε ο Χρηστομάνος στον Τάσσο Φραγκαντώνη, το καλοκαίρι του 1904 (βλ. την επιστολή του Φραγκαντώνη προς την εφημερίδα *Το Άστυ* (29 Αυγ. 1905). Την τακτική αυτή ακολουθούσαν και οι υπόλοιποι Αθηναίοι θιασάρχες (βλ. Αβ., «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Το ουδέτερον έδαφος», *Νέον Άστυ*, 22 Δεκ. 1901). Για το πρόβλημα της πνευματικής ιδιοκτησίας (βλ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Ο Σύνδεσμος των Δραματικών Συγγραφέων και τα συγγραφικά δικαιώματα στο θέατρο» στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 201-210).

<sup>609</sup> Στο τέλος της θερινής περιόδου του 1902, δημοσιογράφος σχολίαζε την απουσία «ωραίων» ελληνικών έργων από την αθηναϊκή σκηνή: «μερικοί παραπονούνται, ότι η πρωτότυπος δραματική παραγωγή εστείρευσε και αποδίδουν την πτώχειαν αυτήν των πρωτότυπων έργων εις την σφοδρότητα της κριτικής των εφημερίδων, αίτινες καθιστούν το κοινόν απαιτητικόν. Ημείς τουναντίον φρονούμεν, ότι η απογοήτευσις μερικών δραματικών συγγραφέων οφείλεται εις την πτώχειαν του εγκεφάλου των. [...] Εν μόνον είνε αληθές ότι πρωτότυπον δραματικήν παραγωγήν δεν έχομεν από πολλού ήδη», προτρέπει μάλιστα τους θιασάρχες να προτιμούν τις μεταφράσεις «καλών και σεμνών έργων» αντί να διαστρέφεται η καλαισθησία του κοινού με τα πρωτότυπα έργα» των Ελλήνων συγγραφέων («Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Οι θιασάρχαι και τα έργα», *Το Άστυ*, 10 Σεπ. 1902). Δύο χρόνια αργότερα, η κατάσταση δεν έχει αλλάξει: «Παρήλθε -και φαίνεται ανεπιστρεπτί- η ευτυχής εποχή, κατά την οποίαν τα νέα έργα ήσαν τόσον άφθονα, ώστε δεν παρήρχετο εβδομάς, χωρίς δύο και τρεις πρώτας. Σήμερα τα νέα έργα είναι δύο ή τρία εις έκαστον θέατρον δι' όλην την περιόδον, και το αμέτρητον πλήθος των αυτοσχέδιων δραματικών συγγραφέων υπεχώρησε προ του πλήθους των μεταφραστών, επίσης αμέτρητων και επίσης... αυτοσχεδίων» (X., «Φιλολογικά σελίδες. Νέα έργα», *Αθήναι*, 25 Μαΐου 1904. Βλ. επίσης, «Η θεατρική κίνησις», *Αθήναι*, 6 Ιουλ. 1905).

Σπύρος Μελάς, ο Νίκος Καζαντζάκης και η Καλλιρρόη Παρρέν.<sup>610</sup> Ακόμα όμως και όταν αποφάσιζε να ανεβάσει κάποια από τα έργα σύγχρονων συγγραφέων η κατάσταση δεν ήταν τόσο ρόδινη.

(β). *Η σχέση της Νέας Σκηνής με τους Έλληνες συγγραφείς*

Ένα χρόνο μετά την ίδρυση της Νέας Σκηνής ο Κωστής Παλαμάς έγραψε το πρώτο θεατρικό του κείμενο, την *Τρισεύγενη*: ένα ποιητικό δράμα με έντονα ρεαλιστικά και συμβολιστικά στοιχεία γραμμένο σε δημοτική γλώσσα.<sup>611</sup> Το καλοκαίρι του 1903, αναγγέλθηκε το ανέβασμά της από τη Νέα Σκηνή. Λίγες μέρες όμως πριν την παράσταση, ο Παλαμάς με δημόσια επιστολή του ανακοίνωνε ότι απέσυρε το έργο. Οι λόγοι που ώθησαν τον ποιητή στην απόφαση να μην επιτρέψει την παράσταση του πρώτου και μοναδικού θεατρικού του έργου είναι εξαιρετικά σημαντικοί καθώς αποκαλύπτουν αφενός τα εκ διαμέτρου αντίθετα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα Παλαμά - Χρηστομάνου, αφετέρου γιατί είναι ενδεικτικοί της σχέσης που καλλιεργήθηκε ανάμεσα στη Νέα Σκηνή και τους Έλληνες συγγραφείς.

Ένας ποιητής που επιχειρούσε τα πρώτα θεατρικά του πειράματα αποφάσισε να εμπιστευθεί το πνευματικό του τέκνο στον ιδρυτή ενός καλλιτεχνικού θιάσου που τρία χρόνια νωρίτερα είχε ευαγγελιστεί τη δημιουργία μια εξιδανικευμένης σκηνής, όπου την πρωτοκαθεδρία θα είχε ο ποιητικός λόγος. Τα πράγματα δεν εξελίχθηκαν ούτε όπως ήλπιζε ο Παλαμάς αλλά ούτε όπως είχε συνηθίσει, μέχρι εκείνη τη στιγμή, ο Χρηστομάνος. Ο Δαραλέξης αποδέχτηκε τις αλλαγές που του προτάθηκαν από τον σκηνοθέτη της παράστασης (όπως την προσθήκη τραγουδιού στην Β΄ Πράξη του έργου), ο Παλαμάς όμως δεν ήταν διατεθειμένος να κάνει κανενός είδους παραχώρηση.<sup>612</sup> Στον Πρόλογο του βιβλίου του ξεκαθάριζε:

---

<sup>610</sup> Για στατιστικά στοιχεία των ελληνικών έργων (παλαιότερων και πιο σύγχρονων) κατά τη δεκαετία 1901-1910 (βλ. Delveroudi, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne*, ό.π., σ. 349-365). Για την ανάπτυξη του ελληνικού αστικού δράματος μετά το 1907 (βλ. Δημήτρης Σπάθης, *Το νεοελληνικό θέατρο*, Ανάτυπο από τον 10<sup>ο</sup> τόμο της έκδοσης *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, Αθήνα 1983, σ. 33-34 και 39-43, Δελβερούδη, «Το κοινωνικό δράμα» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α2, ό.π., σ. 370-374).

<sup>611</sup> Ο Πρόλογος του έργου έχει ημερομηνία 1902. Στις αρχές του 1903, ο Παλαμάς διάβασε το έργο σε κύκλο λογίων («Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη», *Παναθήναια*, Γ΄, τχ. 58 (28 Φεβ. 1902), σ. 320). Για την ανάλυση της *Τρισεύγενης*, βλ. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό.π., σ. 213-405.

<sup>612</sup> «Ποικίλα», *Εμπρός*, 22 Αυγ. 1902, «Θεατρική κίνησης. *Φαία και Νυμφαία*», *Ακρόπολις*, 23 Αυγ. 1902.

[..] δεν πρέπει από τη γλώσσα του δραματικού έργου, του γραμμένου από τον ποιητή, τίποτε, μήτε ν' αλλάζω, μήτε ν' αφήνω έξω, μήτε να μετατοπίζω [...]. Όλα έχουν τον τόπο τους μέσα στα λόγια του ποιητή, και το πιο αλαφρό μετατόπισμα μπορεί να γκρεμίσει ολόκληρον ομορφιάς δημιούργημα.<sup>613</sup>

Αρνήθηκε, λοιπόν, κατηγορηματικά να δεχτεί οποιαδήποτε από τις «αστείες», όπως τις χαρακτήρισε, «ριζικές διορθώσεις» του σκηνοθέτη.<sup>614</sup> Σύμφωνα με τον Παλαμά, ο Χρηστομάνος του πρότεινε: «η τελευταία πράξη [του έργου] ν' αλλάξει ολότελα· όσα γίνονται με διήγηση, έπρεπε να γίνουν πάνω στη σκηνή. Να κοπή ολόκληρο το πρώτο μέρος της τελευταίας πράξεως, η Τρισεύγενη να πεθαίνει κ' εκείνη μέσα στη σκηνή [...] μια γερόντισσα μου την έκανεν απλούστατα νέα, κ' έναν άλλο τον έβαζε να τραγουδά, χωρίς να υπάρχει τραγούδι στο έργο».<sup>615</sup>

Η άρνηση του Παλαμά να δεχθεί τις υποδείξεις του Χρηστομάνου στην πραγματικότητα εξέφραζε τις απόψεις μιας γενιάς συγγραφέων που από τα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας, είχαν αρχίσει να καλλιεργούν τη θεατρική γραφή ερήμην της σκηνικής τέχνης. Οι απόψεις τους απηχούσαν τις απόψεις των Γάλλων συμβολιστών, και ιδιαίτερα του Μάτερλινκ, που υποστήριζαν την ασυμβατότητα ανάμεσα στην πνευματικότητα της ποίησης και στον υλικό κόσμο της σκηνικής

<sup>613</sup> Κωστής Παλαμάς, *Τρισεύγενη, δράμα σε τέσσερα μέρη*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995, σ. 163. Ο Πρόλογος δημοσιεύτηκε και στα *Παναθήναια*, Γ', τχ. 69-70 (15 Αυγ. 1903), σ. 698-699).

<sup>614</sup> Κωστής Παλαμάς, «Από την τέχνην και την ζωήν. Η απόκρισή μου», *Ακρόπολις*, 22 Αυγ. 1903. Την επόμενη μέρα ο Χρηστομάνος σε ειρωνικό τόνο απάντησε στον Παλαμά και εξήγησε γιατί πρότεινε τις αλλαγές: «[...] Θέλω μόνον για χάριν της αληθείας να είπω ότι μέσα στην μεγάλη στέρησι ελληνικών έργων υπέθεσα, ότι ένα δράμα του κ. Παλαμά θα είχε κάποιο ενδιαφέρον, ότι αφού edιάβασα τις δύο πρώτες πράξεις είδα ότι το έργον υπέσχετο κάτι τι, μ' όλες τις ατέλειωτες κουβέντες στη βρύση και τους απίθανους διαλόγους σε μια γλώσσα δυσκολοπρόφερτη εις τους ηθοποιούς και δυσκολονόητη για το πολύ κοινό και ήλπιζα, ότι η πλοκή και η δράσις θα ήρχετο τουλάχιστον στις τέσσαρες τελευταίες πράξεις, ότι έμεινα εκστατικός όταν ούτε σ' αυτές δεν ήύρα παρά μόνον την αφήγηση της δράσεως στην ίδια βρύση και με τις ίδιες ατέλειωτες κουβέντες. Μολαταύτα είχα την καλύτερη διάθεση ν' αναβιβάσω στην σκηνή και την ειλικρινέστατη επιθυμία να σώσω το έργον του κ. Παλαμά. [...]» (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Ολίγια τελευταία λέξεις για την *Τρισεύγενην* του Παλαμά», *Εμπρός*, 23 Αυγ. 1903). Τις θεατρικές και σκηνικές ελλείψεις του έργου του Παλαμά είχαν επισημάνει και οι Π. Νιρβάνας, Νικ. Επισκοπόπουλος και Γρηγ. Ξενόπουλος. Οι τρεις συγγραφείς επαινούσαν τις ποιητικές και όχι τις θεατρικές αρετές του έργου. Βλ. Παύλος Νιρβάνας, «*Τρισεύγενη*», *Κριτική*, Α', (Αυγ. 1903), σ. 633-635, 715-728 (και στο Παύλος Νιρβάνας, «*Η Τρισεύγενη* του Παλαμά», *Απαντα*, τμ. Δ', ό.π., σ. 120-137], Ν. Επ. [Νικόλαος Επισκοπόπουλος], «Από ημέραν εις ημέραν. *Η Τρισεύγενη*», *Νέον Αστν*, 29 Σεπ. 1903, Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον. Φιλολογική ζωή: *Τρισεύγενη*, δράμα σε τέσσερα μέρη», *Παναθήναια*, Γ', τχ. 72 (30 Σεπ. 1903), σ. 757-761.

<sup>615</sup> Ο.π. Ο ποιητής «φρικών εις την ιδέαν αυτήν [...] αντεστάθη ερωμένως εις κάθε πρότασιν τοιαύτης επεμβάσεως, με στοργήν αληθινού πατρός». Ο διάλογος που μεταφέρει ο Νιρβάνας, και υποτίθεται ότι διαμείφθηκε μεταξύ Χρηστομάνου και Παλαμά είναι ενδεικτικός των απόψεων του τελευταίου: «'Αν δεν δεχθής την εγχείρησιν, το παιδί σου θ' αποθάνη'. –'Καλλίτερα ν' αποθάνη'», Νιρβάνας, «*Η Τρισεύγενη*», *Κριτική* (Αυγ. 1903), σ. 715-716.



ψευδαίσθησης.<sup>616</sup> Ο Παλαμάς τόνιζε ότι δεν ένιωθε την ανάγκη να δει το έργο να παριστάνεται στη θεατρική σκηνή:

το έργο [...] είχε παρασταθή, που; στο θέατρο της Φαντασίας που βλέπει. Ο κόσμος τ' άκουσε εκεί και το χειροκρότησε. Σημάδι πως δεν μπορούσε παρά, γρήγορα ή αργά, να βρη το έργο μου και στην πραγματικότητα τον κόσμο το δικό του.<sup>617</sup>

Το άρθρο του Παλαμά μπορεί να ερμηνευθεί και σαν μια κατά μέτωπο επίθεση προς έναν ποιητή που πρόδωσε τις αρχικές του ιδέες και τα καλλιτεχνικά του πιστεύω, και μέσα σε τρία χρόνια μετατράπηκε από καλλιτέχνης σε καλλιτεχνικό διευθυντή ενός εμπορικού θεατρικού σχήματος που στόχο είχε την ικανοποίηση των απαιτήσεων της σκηνής.<sup>618</sup>

Ο Παλαμάς δεν ήταν ο μόνος που εναντιώθηκε στις αλλαγές που πρότεινε ο Χρηστομάνος. Ο Τάσος Φραγκαντώνης τον κατηγόρησε ότι «εψαλίδισε τους διαλόγους» της Τρίτης Πράξης, χωρίς να τον ρωτήσει, «ζημιώνοντας ψυχολογικώς» το έργο του.<sup>619</sup> Σύμφωνα με τον *Νουμά*, ο Χρηστομάνος είχε αλλάξει και την καταληκτική φράση από το έργο του Καμπύση:

*Οι Κούρδοι* του Καμπύση, τελειώνουν με τα λόγια: ‘-Οι Κούρδοι...Οι Κούρδοι!...’ που τα λέει η γρηιά Στραβροπλένα. Το τέλος όμως δεν άρεσε στον κ. Χρηστομάνο και γι’ αυτό τάλλαξε. Και το έκανε ‘Αχ, αυτοί οι Κούρδοι είναι παντού!’. Δίκιο είχε. Παντού είναι οι Κούρδοι. Ένας Κούρδος είνε και αυτός.<sup>620</sup>

Η ανάμειξη του Χρηστομάνου στο έργο των Ελλήνων δραματουργών και οι αλλαγές που επέφερε ήταν μια τακτική εντελώς ασύμβατη με την πρακτική των ιδρυτών των Ελεύθερων Θεάτρων, οι οποίοι έδιναν ιδιαίτερη σημασία στο κείμενο του

<sup>616</sup> Block, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, ό.π., σ. 88-93. Για τις σημαντικές επιπτώσεις που είχε η στάση των Ελλήνων συγγραφέων στη διαμόρφωση της νεοελληνικής σκηνοθεσίας, βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 148-152.

<sup>617</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 22 Αυγ. 1903. Βλ. επίσης και το σημαντικό θεωρητικό κείμενο του Παλαμά, «Για το δράμα και όχι για το θέατρο», *Ο Νουμάς*, Ε', τχ. 272 (2 Δεκ. 1907), σ. 2-3. Χρόνια αργότερα ο Παλαμάς θα παραδεχόταν: «Εγώ του το έδωκα το έργο μου, αλλά όσον αι ημέραι επερνούσαν και έβλεπα ότι επρόκειτο να παρασταθή, ησθανόμην φόβον, έτσι ένα είδος ανθρωποφοβίας προερχομένης ίσως απ' την συνήθειαν που έχω να ζω βιον μοναχικόν. Έδραξα λοιπόν την πρώτην περίστασιν κατά την οποίαν ο κ. Χρηστομανος ήθελε να μεταβάλη μερικά σκηνικά και το επήρα οπίσω» (πρβλ. Αντώνης Γλυτζουρή, «Ο Μωρίς Μαίτερλινκ και οι απόψεις του Παλαμά για το θέατρο», *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Τόμος Ένατος, Ρέθυμνο (2003), σ. 197).

<sup>618</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 22 Αυγ. 1903.

<sup>619</sup> Ό.π., *Το Άστυ*, 29 Αυγ. 1905

<sup>620</sup> Ο ίδιος [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Ό,τι θέλετε», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 65 (19 Οκτ. 1903), σ. 7).

συγγραφέα.<sup>621</sup> Αλλά και οι ευρωπαίοι συγγραφείς ήταν διατεθειμένοι να αποδεχτούν τις αλλαγές που προτεινονταν από τους σκηνοθέτες. Από τα πλέον ενδεικτικά παραδείγματα ήταν αυτό της συνεργασίας του Μωρίς Μάτερλινκ με τον Λυνιέ-Πο κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της παράστασης του *Πελλέας και Μελισάνθη*. Ο συγγραφέας κατά τη διάρκεια των προβών έκανε υποδείξεις για το εικαστικό μέρος της παράστασης αλλά και αποδέχθηκε να κάνει τις αλλαγές που του προτάθηκαν από τον σκηνοθέτη.<sup>622</sup> Αντίθετα, ο Χρηστομάνος δεν επέτρεπε στους συγγραφείς να παρακολουθούν τις πρόβες των έργων τους. Ανάμεσα στις κατηγορίες που του απέδιδε ο Φραγκαντώνης ήταν ότι δεν του είχε επιτρέψει να ήταν παρών στις δοκιμές με τη δικαιολογία ότι οι ηθοποιοί ντρέπονταν να «προβάρουν» μπροστά του.<sup>623</sup>

Στις παραστάσεις των πρώτων πειραματικών θεάτρων, κυρίως αυτών που λειτουργούσαν μέσα στο πλαίσιο του Συμβολισμού, πραγματοποιήθηκε ο μετασχηματισμός της δραματικής ποίησης σε σκηνική πράξη. Οι συνθήκες δεν ήταν ώριμες για να συμβεί κάτι αντίστοιχο και στην ελληνική περίπτωση. Ο Παλαμάς εξέφραζε την άποψη ότι το θέατρο δεν ήταν παρά μια θεραπευνίδα της ποιητικής τέχνης και δήλωνε εκ προοιμίου αρνητικός να αποδεχτεί οποιαδήποτε συζήτηση για αλλαγές και ο Χρηστομάνος άλλαζε τα κείμενα των συγγραφέων ερήμην τους, με βάση τις δικές του καλλιτεχνικές και αισθητικές πεποιθήσεις και όχι το όραμα του συγγραφέα στην ουσία ακύρωναν ένα από τα βασικότερα αιτήματα των Ελεύθερων Θεάτρων: τη συνάφεια ανάμεσα στο κείμενο και τη σκηνική παρουσίαση.

Πάντως, το σοβαρότερο πρόβλημα με το οποίο έρχονταν αντιμέτωποι οι Έλληνες συγγραφείς δεν ήταν ούτε η απροθυμία του κοινού να τους ακολουθήσει στους θεατρικούς τους πειραματισμούς, ούτε η στάση του Χρηστομάνου. Το βασικότερο πρόβλημα ήταν ότι δεν είχαν αποφασίσει για το αν τα έργα που θα αποτελούσαν τον κορμό της νέας εθνικής δραματουργίας θα ήταν γραμμένα στη δημοτική ή στην καθαρεύουσα.

---

<sup>621</sup> «Σκοπός του Τεάτρ Λιμπρ είναι να ενθαρρύνει κάθε συγγραφέα να γράψει για τη σκηνή και πάνω απ' όλα να γράψει ό,τι αυτός αισθάνεται και όχι ό,τι πιστεύει ότι ένας διευθυντής θεάτρου θέλει να ανεβάσει. [...] ανεβάζω οτιδήποτε μου φέρνει ένας άγνωστος συγγραφέας και ακριβώς όπως μου το παραδίδει. [...] Η δουλειά του συγγραφέα είναι να γράψει ένα έργο και η δική μου να το σκηνοθετήσω», (George Moore, «The Patron of the Great Unacted», interview with André Antoine in London, published in the *St. James's Gazette*, 5 February 1889, πρβλ. Schumacher (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre*, ό.π. σ. 83). Ο Αντουάν κάποιες φορές έκανε μετατροπές στα έργα, οι οποίες γινόντουσαν αμέσως αποδεκτές από τους συγγραφείς, καθώς δεν αντιτίθονταν στο γενικότερο πνεύμα του κειμένου (Clothia, *André Antoine*, ό.π., σ. 80-81).

<sup>622</sup> Deak, *The Symbolist Theatre*, ό.π., σ. 163-167, 218-221.

<sup>623</sup> Ό.π., *Το Άστυ*, 29 Αυγ. 1905. Οι συγγραφείς που συνεργάζονταν με τον Τεάτρ Λιμπρ είχαν το δικαίωμα να παρακολουθούν τις πρόβες του θιάσου (Clothia, ό.π., σ. 80-81).

### III. Η Νέα Σκηνή και το γλωσσικό ζήτημα

(α). *Τα έργα των προγόνων μεταφρασμένα στη «λαλουμένη γλώσσα»*

Τον Φεβρουάριο του 1901, μέσα στο αρχαιοπρεπές περιβάλλον του διονυσιακού θεάτρου, ο Χρηστομάνος εκφώνησε το ιδρυτικό του μανιφέστο σε μια εκλεπτυσμένη καθαρεύουσα μπροστά σ' ένα κοινό, που κατά κύριο λόγο, απαρτιζόταν από υποστηρικτές της δημοτικής! Ούτε όμως ο Παλαμάς, ούτε ο Νιρβάνας, ούτε κάποιος άλλος από τους παραβρισκόμενους αποδοκίμασαν την απόφασή του να εκφωνήσει τον ιδρυτικό λόγο του στην καθαρεύουσα. Η κατάσταση που επικρατούσε, άλλωστε, στους κόλπους της ελληνικής διανοήσης, τις τελευταίες χρονιές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δικαιολογούσε απόλυτα τη στάση τους. Η υποχώρηση της δημοτικής γλώσσας που παρατηρήθηκε μετά το 1897, συνδέεται άμεσα με την εμφάνιση και εδραίωση του κινήματος τον Αισθητισμού, που «επιλέγει γενικά πιο ‘υψηλό’ γλωσσικό επίπεδο, καθώς και πιο ‘υψηλά’ θέματα». <sup>624</sup> Οι «ικέται της ιεροπραξίας» αναγνώριζαν στον αρχιερέα τους το δικαίωμα να μιλήσει για το όνειρό του, την αναγέννηση της ελληνικής δραματικής και σκηνικής τέχνης μέσα από ένα δικό του, προσωπικό, τρόπο έκφρασης, θεωρώντας ότι η γλώσσα του καλλιτέχνη «δεν μπορεί να έχει έξωθεν κανόνες· ο ελεύθερος καλλιτέχνης οφείλει να διαμορφώσει το απολύτως προσωπικό του ύφος». <sup>625</sup>

Ίσως, για αυτό και δεν απόρησαν όταν λίγους μήνες αργότερα, ο Χρηστομάνος αποφάσισε να εκφράσει τα υψηλά διανοήματα των ηρώων του Ευριπίδη σε μια εκλεπτυσμένη δημοτική. Εξάλλου, όπως με έμφαση τόνιζε, τις παραμονές της άνοιξης του 1901:

Ο Έλλην ποιητής δεν έχει ανάγκη να μεταγγίξη λέξεις και νοήματα εις τους ρυθμούς του Πινδάρου και της Σαφούς [...]. Έλλην δημιουργός είναι εκείνος, του οποίου το έργο έχει ρίζας τας

---

<sup>624</sup> «Η παρουσία του [εν. του κινήματος του Αισθητισμού] μετά την ήττα είναι τέτοια, ώστε γίνεται όχι μόνο υπολογίσιμο αλλά κυρίαρχο μέγεθος. [...] ο συμβολισμός, ο αισθητισμός, και ο νιτσεισμός μοιράζονται την πίστη ή τη λατρεία στο άτομο, καλλιεργούν την ιδέα της αυτονομίας της τέχνης και αντιτίθενται ή είναι ασύμβατα –τουλάχιστον στις προγραμματικές και ‘καθαρές’ μορφές του– προς τον εθνοκεντρισμό. [...] Η ήττα και η απογοήτευση από το περιβάλλον απελευθερώνει [...] τις λανθάνουσες ή καταπιεσμένες τάσεις των καλλιτεχνών να αυτονομήσουν την τέχνη τους από τις όποιες σκοπιμότητες συλλογικότητας, τους επιτρέπει να ασχοληθούν με το ‘εγώ’ και να υμνήσουν έμπρακτα και θεωρητικά το άτομο», Καστρινάκη, «Ο ποιητής είν’ ο μεγάλος πατριώτης», στο *Ο πόλεμος του 1897*, ό.π., σ. 196-197 και 201-202.

<sup>625</sup> Ό.π., σ. 202.

ίνας αυτάς του εσωτάτου εγώ του και κορυφήν αιιθαλήν τα άνθη της ψυχής του.<sup>626</sup>

Τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς, μέσα στα αρχαιοπρεπή σκηινικά που είχαν στηθεί στη σκηνή του Βαριετέ, μορφές του αρχαίου ελληνικού παρελθόντος αφηγούνταν τις τραγικές περιπέτειες του βίου τους και θρηνούσαν για τη μοίρα τους στη «λαλουμένην γλώσσαν».<sup>627</sup> Ανώνυμος δημοσιογράφος ενθουσιασμένος για τη μεταφραστική πρόταση του Χρηστομάνου, μέσω της οποίας η αρχαία τραγωδία ερχόταν πιο κοντά στο λαό, σχολίαζε:

Οι σχετλιασμοί του κειμένου του Ευριπίδου, έγειναν αγνότατα δημοτικά μοιρολόγια. Η *Άλκηστης* έγεινεν αρχόντισσα. Ο θάνατός της, θάνατος αποπνέων τα μοσχοβολήματα της δημοτικής φαντασίας και ζωγραφισμένος με τας ωραιότητάς της.<sup>628</sup>

Φυσικά, δεν έλειψαν οι ενστάσεις. Ο πρώην συνεργάτης του Χρηστομάνου, ο Δημήτριος Καλογερόπουλος (ήταν ένας από τους συμβούλους του Τμήματος της Σκηνοθεσίας) έγραφε στην καθαρευουσιάνικη *Πινακοθήκη* του:

Η *Άλκηστις* της Νέας Σκηνής εις την νεοελληνικήν ανάμικτον ήτο ιδέα ατυχής. Υπήρξαν σκηινά καθ' αις εάν δεν ημποδίζε η αμφίεσις θα ενόμιζε τις ότι ήκουε τον *Αγαπητικόν της Βοσκοπούλας*. Δεν είνε δυνατόν να εννοηθή επί τέλους ότι τα δράματα είνε αρχαία μόνον, και ότι κάθε νεωτεριστική μεταβολή έχει σκοπέλου επικινδύνους;<sup>629</sup>

Οι δύο απόψεις είναι ενδεικτικές του 'εμπόλεμου' κλίματος που υπήρχε στους κόλπους της ελληνικής διανόησης στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Τα έργα των αρχαίων προγόνων και η γλώσσα που θα χρησιμοποιείτο στην παράστασή τους ήταν το ιδανικό πεδίο μάχης. Πώς θα έπρεπε να παρασταθούν τα έργα των προγόνων; Στην «ακριβή και εν τη πρωτοτύπω γλώσση», όπως υποστήριζε και έπραττε ο Γεώργιος Μιστριώτης μέσα από τις παραστάσεις της Εταιρείας Υπέρ της Διδασκαλίας των

<sup>626</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις*, ό.π..

<sup>627</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 19 Νοε. 1901.

<sup>628</sup> «Καθημερινά σελίδα. Η *Άλκηστις*», *Σκριπ*, 24 Νοε. 1901 [υπογρ. Ο άλλος].

<sup>629</sup> Φιλότεχνος [Δ. Ι. Καλογερόπουλος], «Καλλιτεχνικά Χρονικά. Το θέατρον», *Πινακοθήκη*, Α', τχ. 10, (Δεκέμβριος 1901), σ. 235. Βλ. επίσης, «Η πρώτη της Νέας Σκηνής», *Εμπρός*, 23 Νοε. 1901. Για τη μετάφραση της *Άλκηστις* (βλ. Ευριπίδη, *Άλκηστις*, Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (μετ.), έρευνα και φιλολογική επιμέλεια Κώστας Γεωργουσόπουλος, εισαγωγή και ερμηνευτικές παρατηρήσεις, Αθάνασιος Φραγκούλης, εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000). Βλ. επίσης Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Η *Άλκηστις* του Κων. Χρηστομάνου. Μια ανακοίνωση», *Η λέξις*, τχ. 56 (1986), σ. 537-693.

Αρχαίων Δραμάτων;<sup>630</sup> Ή στην κατανοητή γλώσσα του λαού, ακολουθώντας τις ιδέες των “μαλλιαρών” Γιάννη Ψυχάρη και Κωστή Παλαμά;<sup>631</sup> Η «Τιτανομαχία», σ’ αυτήν την περίπτωση, «απέβη υπέρ της Νέας Σκηνης».<sup>632</sup>

Λίγες εβδομάδες μετά τα αιματοβαμμένα Ευαγγελικά, με αφορμή την μετάφραση στη δημοτική της Καινής Διαθήκης από τον Αλέξανδρο Πάλλη, άλλο ένα “ιερό κείμενο” μεταφράστηκε «εις γλώσσαν απλήν» και όχι μόνο δεν προκάλεσε σοβαρές αντιδράσεις αλλά από πολλούς θεωρήθηκε σημάδι γλωσσικής προόδου και η Νέα Σκηνή έγινε συνώνυμη της Εθνικής Σκηνης:

Αντήχησε τόσον ωραία γλώσσα ποιητική, γλώσσα ζωντανή, γλώσσα της καρδιάς εντελώς, χωρίς κανένα ξενισμό, γλώσσα καθ’ αυτό ελληνική [...] σωστός γλωσσοπλάστης, έδειξε πως τη γνωρίζει τη γλώσσα [...] και έλυσε δια μιας το σπουδαίο θεωρούμενον ζήτημα της καταλλήλου γλώσσης, εις δράματα και τραγωδίας [...]. Νέα Ελληνική κ’ εθνική Σκηνή.<sup>633</sup>

Δύο χρόνια αργότερα, ο Χρηστομάνος, πιστός στην αρχή του ότι ο «Έλλην ποιητής δεν είναι ανάγκη να μεταγγίζει λέξεις και νοήματα εις τους ρυθμούς του Πινδάρου και της Σαπούζ», μετέφρασε την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στη δημοτική.<sup>634</sup> Αυτή τη φορά οι εγκωμιαστικές κριτικές έδωσαν τη θέση σε αποδοκιμαστικά και επικριτικά σχόλια. Το κλίμα του 1903 ήταν ούτως ή άλλως ιδιαίτερος αρνητικό για τον Χρηστομάνο. Το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου είχε προηγηθεί η σφοδρή σύγκρουσή του με τον Κωστή Παλαμά και η διαμάχη του με τον Ηλία Βουτιερίδη για την πατρότητα της μετάφρασης της *Άλκηστης*.<sup>635</sup> Όμως και κοινωνικά η ατμόσφαιρα ήταν ιδιαίτερα ηλεκτρισμένη. Η παράσταση της *Αντιγόνης* δόθηκε μια μέρα μετά την παράσταση της *Ορέστειας* στο Βασιλικό Θέατρο, και ενώ τα αποδοκιμαστικά δημοσιεύματα για τη μετάφραση του Γεώργιου Σωτηριάδη, ο οποίος είχε αμφιταλαντευθεί μεταξύ αρχαϊζουσας, απλής καθαρεύουσας και δημοτικής, είχαν ήδη

<sup>630</sup> Για τις απόψεις του Μιστριώτη, όπως αυτές διατυπώθηκαν στον Κανονισμόν της Εταιρείας...βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στην ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 113-115.

<sup>631</sup> Το γλωσσικό ζήτημα ήταν ζήτημα εθνικό για τους δημοτικιστές, αλλά την ίδια στιγμή άμεσα συνυφασμένο και με την εκπαίδευση του λαού, Ρένα Σταυρίδη-Πατρικίου (επιμ.), *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Εστία, Νέα ελληνική βιβλιοθήκη, Αθήνα 2000, σ. ια’-ιβ’.

<sup>632</sup> Ο.π., *Σκριπ*, 24 Νοε. 1901.

<sup>633</sup> Χ., «Νέα Σκηνή. *Άλκηστις*», *Αττική Τρις*, τχ. 23, (1 Δεκ. 1901), σ. 264. Για τα γεγονότα των Ευαγγελικών, βλ. Άλκηστις Βερέβη, «Ευαγγελικά και Ορεστειακά. Το χρονικό των γεγονότων», στο συλλογικό τόμο: *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2003, σ. 30-36.

<sup>634</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...ό.π.* Για τη μετάφραση της *Αντιγόνης* (βλ. Σοφοκλής, *Αντιγόνη*, μτφ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, εκδόσεις Φέξη, Αθήνα 1912.

<sup>635</sup> Για τη σύγκρουσή του Χρηστομάνου με τον Ηλία Βουτιερίδη, βλ. Μέρος Α’, Κεφ. 1.

αρχίζει να κατακλύζουν τις σελίδες του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου.<sup>636</sup> Τα πνεύματα ερεθίστηκαν ακόμα περισσότερο όταν από τη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου, στη δημοτική μετάφραση του Χρηστομάνου, ακούστηκαν λέξεις, όπως «κλωτσοσκούφι» και «τζίτζιδο».<sup>637</sup> Οι οπαδοί της καθαρεύουσας έσπευσαν να κατατάξουν τον Χρηστομάνο στην πτέρυγα των ακραίων δημοτικιστών χαρακτηρίζοντας τη μετάφρασή του ως «μαλλιάρη».<sup>638</sup> Στην μεταφραστική του απόπειρα εναντιώθηκαν ακόμα και οπαδοί της δημοτικής και συνοδοιπόροι του μέχρι εκείνη τη στιγμή, όπως ο Παύλος Νιρβάνας, ο οποίος έκανε λόγο για έγκλημα κατά της καλαισθησίας.<sup>639</sup> Ο Κωστής Παλαμάς, από την άλλη, παρά τα όσα είχαν μεσολαβήσει το προηγούμενο καλοκαίρι ανάμεσα στον ίδιο και τον Χρηστομάνο, κράτησε μια πιο ουδέτερη στάση και να επαινέσει τουλάχιστον το εγχείρημά του να μεταφράσει στη δημοτική:

Δι' όλου δεν είμαι ενθουσιασμένος με τον κ. Χρηστομάνον και υποθέτω κ' εκείνος δεν θα με θυμάται μ' ευχαρίστηση. Δεν το ξέρω κατά πόσο είνε άξιος να γράψη τη δημοτική μας γλώσσα ως την ώρα δεν έχομε κανένα δείγμα της φιλολογικής του εργασίας στη γλώσσα την ελληνικήν. Μόλις όμως παίρνει να μεταφράση, δηλαδή να ζ ω ν τ α ν ε ύ ψ η αρχαίους τραγικούς κ' αισθάνεται την ανάγκη, στη βοήθεια κι' αυτός προστρέχει του δημοτικού στοιχείου· γιατί στο δημοτικό στοιχείο βρίσκεται η πνοή της ζωής. Πώς από την πνοήν αυτή ωφελήθη αυτό είνε άλλο ζήτημα.<sup>640</sup>

Ενδεχομένως, λόγω των αποδοκιμασιών που δέχτηκε η μεταφραστική του εργασία, ο Χρηστομάνος δεν θέλησα να ασχοληθεί ξανά με τη μετάφραση κάποιου

<sup>636</sup> Βλ. ενδεικτικά, Ο αριθμός 132, «Η θεατρική εσπέρα. Η πρώτη του Βασιλικού», *Νέον Άστυ*, 2 Νοε. 1903. Ζ. Π. [Ζαχαρίας Παπαντωνίου], «Από το θέατρον. Η μετάφρασις της Ορέστειας», *Σκριπ*, 3 Νοε. 1903, κ.ά. Βλ. επίσης Έλσα Αδριανού, «Η 'λέξις' του Γεώργιου Σωτηριάδου στην *Ορέστεια*. Πόσο βαριά ήταν η 'πέτρα του σκανδάλου'» και Νατάσα Σιουζουλή, «Από τον Αισχύλο στο Σωτηριάδη. Η περιπέτεια μιας μεταφραστικής παράθλασης» στο *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903)*, σ. 129-140 και 141-154. Για τα γεγονότα των Ορεστειακών, Βερέβη, «Ευαγγελικά και Ορεστειακά. Το χρονικό των γεγονότων», ό.π., σ. 36-38.

<sup>637</sup> Θεατής, «Θέατρα. Νέα Σκηνή: *Αντιγόνη*», *Νέον Άστυ*, 3 Νοε. 1903.

<sup>638</sup> Συντάκτης της εφημερίδας *Αθήναι*, σχολιάζοντας τη μετάφραση του Χρηστομάνου κατέληγε: «Αλλά το κακόν ήτο ότι το χθεσινόν ήτο μάλλον μαλλιάρη αυτοχειρία, ελληνιστί» («Θέατρα. Η δολοφονία της *Αντιγόνης*», *Αθήναι*, 3 Νοε. 1903). Την ίδια μέρα στο *Άστυ* διαβάζουμε: «Πρέπει δε να ομολογήσωμεν, ότι αμφοτεροι ανέπτυξαν [εν. Χρηστομάνος και Σωτηριάδης] έκτακτον δραστηριότητα, όπως επιτύχουν οι ηθοποιοί εις την εκτέλεσιν του έργου. Δυστυχώς η μετάφρασις της *Ορέστειας* και της *Αντιγόνης* εις γλώσσαν δημώδη, ολίγον απέχουσιν από την μαλλιαρωσύνην, πολύ υποβιβάζει την δύναμιν των κλασσικών τούτων έργων» («Η Νέα Σκηνή εις το Δημοτικόν. *Αντιγόνη*», *Το Άστυ*, 3 Νοε. 1903).

<sup>639</sup> Π. Νβ. [Παύλος Νιρβάνας], «Από ημέραν εις ημέραν. Ζήτημα γλωσσικού τόνου», *Το Άστυ*, 9 Νοε. 1903, του ίδιου, «Από ημέραν εις ημέραν. Η φωνή της φρονήσεως», *Το Άστυ*, 11 Νοε. 1903 [τα δύο άρθρα αναδημοσιεύονται με τον γενικό τίτλο «Ορεστειακά» στα *Άπαντα*, τμ. Δ' ό.π. σ. 214-220].

<sup>640</sup> Κωστής Παλαμάς, «Πνοή Ζωής», *Ακρόπολις*, 6 Νοε. 1903. Μόνο ο Ξενόπουλος χαρακτήρισε τη μετάφραση ριζοσπαστική και επαναστατική (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή», *Παναθήναια*, Δ', τχ. 75 (15 Νοε. 1903), σ. 88).

άλλου αρχαίου δράματος. Το επόμενο καλοκαίρι, όταν ο θίασος ανέβασε τις *Εκκλησιάζουσες* η μεταγλώττιση της αριστοφάνειας κωμωδίας ανατέθηκε στον Πολύβιο Δημητρακόπουλο.<sup>641</sup> Η επιλογή δεν ήταν τυχαία, καθώς με την κίνηση αυτή, ο Χρηστομάνος αποποιείτο οποιαδήποτε μεταφραστική ευθύνη. Από την άλλη συνάπτοντας συμμαχία με έναν δηλωμένο υπερασπιστή της καθαρεύουσας αποσύνδεε το όνομά του αλλά και το όνομα του θιάσου από ακραίες δημοτικιστικές τάσεις και κυρίως από τον κύκλο των ‘μαλλιαρών’<sup>642</sup>

Ο μεταφραστής της αριστοφάνειας κωμωδίας, στον Πρόλογο που συνόδευε την έκδοση της μετάφρασης, σε καθαρεύουσα, εξηγούσε τις μεταφραστικές δυσκολίες του εγχειρήματος και κατέληγε ότι έκανε μια μετάφραση που να ταιριάζει στις ανάγκες της σύγχρονης σκηνής:

Η μεταφορά του αριστοφάνειου θεάτρου εκ της αρχαίας γλώσσης εις την ομιλουμένην και η διασκευή αυτού κατ’ ανεκτήν προσέγγισιν προς τας συνθήκας του συγχρόνου θεάτρου, αποτελεί την δυσκολωτέραν φιλολογικὴν ἐργασίαν [...]. Ως γλώσσαν ἐξέλεξα τὴν σημερινὴν δημῶδη, μεταχειρισθεὶς καὶ 4-5 λέξεις ξενικὰς, ἀλλὰ τῆς καθημερινῆς χρήσεως, χάριν τῆς ζωηροτέρας ἐκφράσεως ἢ δηλαδὴ παρεσκεύασα, ὅσον μοι δυνατόν, μετάφρασιν ἐφαρμόσιμον ἐπὶ τῆς σκηνῆς, χωρὶς νὰ ἀπομακρυνθῶ τοῦ κειμένου.<sup>643</sup>

Στη «σημερινὴν δημῶδη» αποδόθηκαν ὅλα τα μέρη τῆς αριστοφανικῆς κωμωδίας καὶ φυσικὰ οἱ βωμολοχίαι, τὰ σεξουαλικά ὑπονοούμενα ἢ οἱ ἀναφορὲς στὶς σωματικὲς

<sup>641</sup> Ο ἴδιος ὁ μεταφραστής σε ἐπιστολὴ τοῦ στὴν ἐφημερίδα *Ἐστία* δήλωνε ὅτι ἡ μετάφραση ἦταν παραγγελία τοῦ Χρηστομάνου, Πολ. Δημητρακόπουλος, «Γράμματα πρὸς τὴν *Ἐστία*», *Ἐστία*, 8 Ἰουλ. 1904.

<sup>642</sup> Σύμφωνα με «δημοψήφισμα» τῆς *Πινακοθήκης*, τὰ «γλωσσικά κόμματα» στὴν Ελλάδα εἶναι τρία: «Α’ Κεκηρυγμένοι ὑπὲρ τοῦ γλωσσικοῦ κ α θ ε σ τ ὶ ο ς, ὑπὲρ τῆς καθαρευούσης [...] οἱ ἀπορρίπτοντες συμβολισμούς, τὰς ἐκφύλους ψυχώσεις τῶν νεωτερισμῶν, τοὺς ψυχαραρισμούς καὶ ἰνενισμούς, τὰς νευρωπαθεὶς καὶ υστερικὰς κραυγὰς ἐν τῇ φιλολογίᾳ εἶναι οἱ ἐξῆς: Α. Βλάχος, Δ. Βερναρδάκης, Χ. Δαραλέξης, Δ. Καμπούρογλου, Κ. Ράδος, Γ. Στρατήγης [...]. Οἱ μετριοπαθεὶς: Γ. Βώκος, Ν. Ἐπισκοπόπουλος, Ἀγ. Θέρος, Γρ. Ξενοπούλου, Κ. Μιχαηλίδης, Δ. Ταγκόπουλος [...]. Η Β’ κατηγορία, ἡ τῶν Ριζοσπαστῶν, εἴτε ἀναρχικῶν, εἴτε ἀπλῶς ἐλευθεροφρόνων ἢ Ψυχαραριστῶν, ἢ Νιτσειστῶν εἴτε φανατικῶν τῆς δημῶδους, εἶναι Π. Βασιλικός, Β. Γαβριηλίδης, Ι. Γρυπάρης, Α. Ἐφταλιώτης, Ι. Ἐπαχτίτης, Δ. Κακλαμάνος, Π. Νιρβάνας, Κ. Παλαμάς, Λ. Πορφύρας, Κ. Χρηστομάνος, Ι. Ψυχάρης [...]» (Δημόκριτος, «Τὰ κόμματα ἐν τῇ φιλολογίᾳ μας», *Πινακοθήκη*, Β’, τχ. 23 (Ἰαν. 1903), σ. 244-245). Τὸν Μάρτιο τοῦ 1904, ὁ Πολύβιος Δημητρακόπουλος, μετὰ τὴν παράσταση τῶν *Ἰσαύρων* τοῦ Κλέωνος Ραγκαβῆ ἐγράφε ὅτι ἡ παράσταση ὑπῆρξε «θρίαμβος τῆς καθαρευούσης γλώσσης [...] κάθε ἀπόπειρα ἐκδηλώσεως ὑψηλῶν τραγικῶν παθῶν δια τῆς γλώσσης τῶν οἰνοπωλείων, ἀποτελεῖ ἱερόσυλον ἀστειότητα καὶ πρὸς ταύτην ἀκόμη τὴν ἔννοιαν τοῦ ὑψηλοῦ καὶ ωραίου», Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Οἱ *Ἰσαύροι*», *Ἐμπρός*, 6 Μαρ. 1904, πρβλ. Μαυρογένη, *Ὁ Ἀριστοφάνης στὴ νέα ἐλληνικὴ σκηνή*, ὁ.π., σελ. 98, σημ. 277.

<sup>643</sup> Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος, «Πρόλογος», *Εκκλησιάζουσαι*, ἔμμετρος μετάφρασις, ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν Καταστημάτων Μιχαήλ Ι Σαλιβέρου, Ἀθήνα 1904, σ. δ’. Ἡ μετάφραση ἐκδόθηκε τὸν Οκτώβριο τοῦ 1904 («Ἀθήνα - Πειραιεύς, Ἀθηναϊκά. *Αἱ Ἐκκλησιάζουσαι*, Ἀκρόπολις, 28 Οκτ. 1904). Ὁ Πρόλογος τοῦ Δημητρακόπουλου, πού συνοδεύει τὴν έκδοση τῆς μετάφρασης ἔχει ἡμερομηνία Ἰούλιος 1904.

λειτουργίες, που υπήρχαν στο κείμενο.<sup>644</sup> Και αυτή τη φορά, η μετάφραση κατακρίθηκε. Τα βέλη γινότουσαν πιο αιχμηρά όταν η μετάφραση των *Εκκλησιαζουσών* συγκρινόταν με αυτή των *Νεφελών* του Σουρή, ο οποίος σύμφωνα με τους δημοσιογράφους είχε αποδώσει πιστά τον τόνο και το πνεύμα του αρχαίου ποιητή, χωρίς να καταφεύγει σε χρήση λέξεων και εκφράσεων του «καπηλειού».<sup>645</sup>

Από το 1901 μέχρι το 1904, πολλά είχαν αλλάξει: συνοδοιπόροι του δεν ήταν πια ο Παλαμάς και ο Νιρβάνας αλλά ο Δημητρακόπουλος. Έστω όμως και υπό αυτούς τους όρους, η Νέα Σκηνή προσέφερε νέες μεταφράσεις των αρχαίων δραμάτων στη δημοτική μέσω των οποίων το κοινό μπορούσε να κατανοήσει τον ποιητικό λόγο των αρχαίων τραγικών ή και να γελάσει με τον σατιρικό λόγο του Αριστοφάνη.

### (β). Η γλώσσα του μοντέρνου δράματος

Η μεταφραστική πολιτική που υπήρχε στις παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων, νέες μεταφράσεις στη δημοτική γλώσσα, δεν ίσχυε πάντα στις παραστάσεις των έργων του ευρωπαϊκού δραματολογίου, που ανέβαζε η Νέα Σκηνή. Σ' αυτήν την περίπτωση η πρωτοποριακότητα (και η τόλμη) του Χρηστομάνου εξαντλούνταν στην επιλογή των έργων και όχι στις γλωσσικές (μεταφραστικές) επιλογές.

Παλιές και νέες μεταφράσεις, δημοτικιστές (Δημήτριος Χατζόπουλος [Μποέμι], Νικόλαος Ποριώτης) και καθαρευουσιάνοι (Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης, Χρίστος Δαραλέξης, Σπύρος Μαρκέλλος) συνεργάστηκαν κατά καιρούς με τον θίασο της Νέας Σκηνής.<sup>646</sup> Επίσης, οι γλωσσομαθείς ηθοποιοί του θιάσου, σε μια

<sup>644</sup> Δημητρακόπουλος, ό.π., σ. δ'.

<sup>645</sup> «Στην καθομιλουμένη είχε μεταφράσει και ο Σουρή τις βωμολοχίες των Νεφελών. Αλλά στη μετάφρασή του λέξεις όπως 'αρχίδια', 'ξεκωλισμένοι', 'κωλοξεσκισμένους' και άλλες παρόμοιες εξισορροπούνταν από τις πάμπολλες παραχωρήσεις σε τύπους της λόγιας ακόμη και της αρχαίας γλώσσας», Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στην ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 99, σημ. 279.

<sup>646</sup> Δε γνωρίζουμε τους μεταφραστές όλων των έργων που ανέβασε ο θίασος. Στα θεατρικά προγράμματα του θιάσου το όνομα του μεταφραστή αναγραφόταν μόνο μέχρι το καλοκαίρι του 1902, και ο Τύπος της εποχής πολύ σπάνια έκανε μνεία στον μεταφραστή του έργου. Δεν έχουμε, λόγου χάρι, καμία πληροφορία για τους μεταφραστές των περισσότερων μονόπρακτων κωμωδιών (*Καινούργια δούλα* του Μονρεάλ, *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί* του Κουρτελίν, *Η περιπέτεια* του Μωρέ, κ.ά), των έργων του Καπύς (*Ο αντίπαλος* και *Οι δύο τρόποι*) ή των τριών σαιξπηρικών δραμάτων. Ο Γιάννης Σιδέρης στο άρθρο του για τις παραστάσεις της Νέας Σκηνής, συνδέει έργα με μεταφραστές (π.χ. Αλέξανδρος Διομήδης, *Τα Νιάτα*) χωρίς να αναφέρει τις πηγές του. (Σιδέρης, «Η 'Νέα Σκηνή', έργα, παραστάσεις...», *Νέα Εστία* (1 Δεκ. 1961), ό.π., σ. 1632). Όπως, επίσης δεν έχουμε καμία επιπλέον πληροφορία (βιογραφική ή εργογραφική) για κάποιους από τους μεταφραστές, όπως ο



προσπάθεια να αυξήσουν τα μηνιαία έσοδά τους, καταπιάνονταν με τη μετάφραση έργων της γαλλικής κωμωδίας.<sup>647</sup> Όμως και ο Χρηστομάνος δοκίμασε τις δυνάμεις του στις μεταφράσεις/διασκευές έργων κυρίως του γαλλικού και γερμανικού βουλεβάρτου (*Πώς μιλούνε τ' Αγγλικά, Η αρπαγή των Σαββίνων, Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί, Λιμπελάι*). Δυστυχώς, δεν υπάρχει κανένα δείγμα της μεταφραστικής εργασίας του Χρηστομάνου, όπως επίσης δεν έχει διασωθεί κανένα από τα τετράδια υποβολείου, ώστε να σχηματιστεί μια πιο σαφής εικόνα των γλωσσικών επιλογών του. Έστω και βασιζόμενοι στα λιγοστά τυπωμένα κείμενα που έχουν φθάσει στα χέρια μας όπως και στη λακωνικότητα των δημοσιογραφικών σχολίων μπορούμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα για το γλωσσικό ύφος των παραστάσεων του μοντέρνου δράματος, που ανέβασε η Νέα Σκηγή.<sup>648</sup>

Τη δημοτική μετάφραση της *Αλκηστης* διαδέχθηκαν οι εξίσου νέες μεταφράσεις αλλά σε «γλώσσαν ολίγον καθαρεύουσας» της *Αγριόπαπιας* και του *Εχθρού του λαού*, του Σπύρου Μαρκέλλου.<sup>649</sup> Αντίθετα, για την παράσταση του *Κράτους του ζόφου* προτιμήθηκε η γνωστή μετάφραση του 1894 του ρωσομαθούς λογίου Αγαθοκλή Κωνσταντινίδη, που αρχικά είχε ανέβει από τον θίασο

---

Γεώργιος Ανκέριος (μεταφραστής της *Αρλεζιάνας*, της *Λολότας* και των *Αναίσχυντων*), ο Μιχαήλ Λάνδος (*Η άπιστος*), ο Αλέξανδρος Διομήδης ή ο Κωνσταντίνος Λαδόπουλος (*Το τέρας*).

<sup>647</sup> Ο Μήτσος Μυράτ αναφέρει ότι μαζί με τον Νικόλαο Παπαγεωργίου μετέφραζαν έργα του γαλλικού δραματολογίου: «φιλοτεχνούσαμε εν συνεργασία τις διάφορες μεταφράσεις που σπεύδαμε να εκποιήσωμε στο Χρηστομάνο σύμφωνα με τη διατίμησι εις την προκήρυξι του. Εκατό δραχμές δια τα τρίπρακτα, εβδομήντα δια τα δίπρακτα και τριάντα τρεις για τα μονόπρακτα έργα. [...] Έτσι μεταφράσαμε τότε το *Φαντάζιο* του Αλφρέντ ντε Μυσσέ, την *Ναβέτ* του Μπεκ και άλλα» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 187-188). [Ο Μυράτ δεν ξεκαθαρίζει σε ποια ακριβώς «διατίμησι της προκήρυξης» αναφέρεται. Το έργο του Ανρί Μπεκ όταν πρωτοπαρουσιάστηκε από τη Νέα Σκηγή, τον Μάιο του 1902 μεταφράστηκε ως *Η σαίτα*. Όταν ένα χρόνο αργότερα επαναλήφθηκε αποδόθηκε με τον τίτλο *Σύρτα Φέρτα*]. Όντως, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα των εφημερίδων ο Μυράτ ήταν ο μεταφραστής του έργου του Μπεκ, *Σύρτα Φέρτα*, όπως και της κωμωδίας του Μπιλώ *Η νύφη μου!* («Αθήνα-Πειραιεύς. Θέατρα», *Ακρόπολις*, 19 Μαΐου 1902, «Σημερινά παραστάσεις», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 35 (19 Μαΐου 1902), σ. 4, Κ., «Από τα θέατρα. Μια επανάληψις», *Εστία*, 8 Αυγ. 1902). Ο Σιδέρης αναφέρει ότι ο Μυράτ είχε μεταφράσει την κωμωδία *Το βουλευτικό* και ο Πάνος Καλογερίκος το δράμα της Γεωργίας Σαντ, *Μαρκήσιος Βιλμέρ* (Σιδέρης, «Η 'Νέα Σκηγή', έργα, παραστάσεις...», *Νέα Εστία* (1 Δεκ. 1961), ό.π., σ. 1631).

<sup>648</sup> Οι τυπωμένες μεταφράσεις που έχουν φθάσει στα χέρια μας είναι: Gabrielle D' Annunzio, *Όνειρον εαρινής πρωίας*, μτφ. Γ. Λαμπελέτ, Λογοτεχνική βιβλιοθήκη, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα 1912 (το έργο δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 23-32 (16 Μαρ. – 24 Απρ. 1903), [Felice Cavallotti], *Η κόρη του Ιεφθάε*, μετάφρασις εκ του γερμανικού Σ. Π. Λοβέρδος, Κ. Γ. Ελευθερουδάκης, τύποις Ανέστη Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1900, Lev Tolstoy, *Το κράτος του ζόφου*, μτφ. Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης, *Παρνασσός*, τμ. Ζ' (Ιανουάριος 1894), σ. 660-679, 737-752, 864-913, Ivan Turgenief, *Το ξένο ψωμί*, μτφ. Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης, Θεατρική Βιβλιοθήκη εκδομένη επιμελεία Νικολάου Ι. Λάσκαρη, εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα 1905, Carlo Goldoni, *Η λοκαντιέρα*, μετάφρασις εκ του Ιταλικού Ν. Ποριώτη, Θεατρική Βιβλιοθήκη εκδομένη επιμελεία Νικολάου Ι. Λάσκαρη, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα 1903.

<sup>649</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 199.

Μένανδρο.<sup>650</sup> Αντίστοιχα, όταν ο θίασος ανέβασε την *Κόρη του Ιερθάε*, ο Χρηστομάνος προτίμησε την απλή καθαρεύουσα της μετάφρασης του 1900, του Σπύρου Λοβέρδου.

Οι δημοσιογράφοι απέδωσαν τα εύσημα στις δημοτικιστικές μεταφράσεις του *Αριστερού χεριού* και της *Λοκαντιέρας* από τον Νικόλαο Ποριώτη, όπως και στην λίγο παλιότερη του Αγαθοκλή Κωνσταντινίδη, ο οποίος μετέφρασε «εις απλήν γλώσσαν, διότι τοιαύτη είνε και η γλώσσα εν τω πρωτοτύπω».<sup>651</sup> Αντίθετα, οι ‘ολίγον’ καθαρευουσιάνικες μεταφράσεις του Σπύρου Μαρκέλλου (*Αγριόπαπια*, Ένας εχθρός του λαού) δέχθηκαν επικρίσεις.<sup>652</sup> Αρνητικά σχόλια δέχθηκε και η επιλογή του Χρηστομάνου να παρουσιάσει τους *Ερωτευμένους* του Κάρλο Γκολντόνι, χρησιμοποιώντας τη μετάφραση του ηγεμόνα της Βλαχίας Ιωάννη Καρατζά.<sup>653</sup> Η γλώσσα του Κοραή, όπως χαρακτηρίστηκε η γλώσσα της μετάφρασης, ήχησε «κακόηχος και ενοχλητική εις τα ότα» και, όπως παρατηρούσαν οι δημοσιογράφοι, μόνο ως «γλωσσικόν μνημείον ή σάτιρα της καθαρευούσης ηδύνατο να

<sup>650</sup> Πληροφορίες για τον Αγαθοκλή Κωνσταντινίδη, βλ. Κωνσταντίνος Κυριακός, *Τα έργα του Τσέχωφ στην ελληνική σκηνή (1892 – 1903)*, Διδακτορική διατριβή, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1995, σ. 29-30.

<sup>651</sup> «Θέατρα και συναυλίας», *Το Άστυ*, 15 Ιαν. 1902. Βλ. επίσης, Δ. Τ. [Δημήτριος Ταγκόπουλος], «Αι χθεσιναί των θεάτρων. *Το Κράτος του Ζόφου*», *Εστία*, 15 Ιαν. 1902). Ο Ξενόπουλος επαινούσε την επιλογή του Κωνσταντινίδη, να αποδώσει πιστά, τη γλώσσα του χωρικού. Αντίθετα, εξέφραζε τη δυσανεξία του για τη μετάφραση του Σπυριδώνα Λάμπρου στα *Στηρίγματα της κοινωνίας*, διαμαρτυρόμενος ότι ο μεταφραστής «ούτε μίαν φράσιν του πρωτοτύπου δεν απέδωσε πιστώ, αληθώς». Με τους χαρακτηρισμούς αυτούς ο Ξενόπουλος, προφανώς, δεν αναφερόταν στα μεταφραστικά λάθη, αλλά στο γεγονός ότι η γλώσσα της μετάφρασης δεν ήταν πειστική. Υποστήριζε μάλιστα ότι η: «φωνογραφική αλήθεια του διαλόγου» του Ίψεν προδιόταν από την καθαρεύουσα του Λάμπρου, «μιαν γλώσσαν την οποίαν ουδείς ποτέ ωμίλησεν εις το πραγματικόν, ούτε καθηγητής, ούτε έμπορος, ούτε χωρικός» (Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Νέα Σκηνή: Το Κράτος του Ζόφου του Τολστόϊ. – Βασιλικόν Θέατρον: Τα *Στηρίγματα της κοινωνίας* του Ίψεν», *Παναθήναια*, Β', τχ. 32 (31 Ιαν. 1902), σ. 264-265). Ομοίως, ο Ποριώτης μετέφρασε τη *Λοκαντιέρα* στη δημοτική και μάλιστα προκειμένου να διατηρήσει το ύφος του πρωτοτύπου, όπου οι πρωταγωνιστές μιλούσαν διάφορες τοπικές ιταλικές διαλέκτους, έβαλε τον Μαρκέζο Ταρλαπούπουλο και τον Κόντε Ροδουγίτη να μιλούν Επτανησιακά. Η πρωτοβουλία δίχασε: «η χρήσις του Επτανησιακού ιδιώματος ήτο αναγκαιοτάτη δια την φωτογράφιση των ευγενών της ιπποτικής εποχής του Γολδόνη» («Νέα Σκηνή», *Αττική Τρις*, Ε', τχ. 1 (1 Ιαν. 1902), σ. 4 [υπογρ. Χ.]. Βλ. επίσης «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. *Η λοκαντιέρα*», *Νέον Άστυ*, 21 Δεκ. 1901). Αντίθετος προς τέτοιου είδους «νεωτερισμούς» ήταν ο Λάσκαρης, που το θεώρησε ατυχή επιλογή (Ν. Ι. Λάσκαρης, «*Η λοκαντιέρα*», *Εστία*, 21 Δεκ. 1901, «Από τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 30 (23 Δεκ. 1901), σ. 2-3 [υπογρ. Η Τσιμπιδα]).

<sup>652</sup> «Την όλην καλήν εντύπωσιν εμείωσεν αισθητός η τραχύτης και η ακαλαισθησία της μεταφράσεως. Όλην την πενιχρότητα των θερινών θεάτρων μας υπέμνησε. Ανάγκη να διορθωθή, διότι τότε δύναται να επαναληφθή [...] η *Αγριόπαπια* και να επευφημηθή» («Αθήνα», *Το Άστυ*, 5 Δεκ. 1901). «Η μετάφρασις ήτο ανταξία της μεταφράσεως της *Αγριόπαπιας*. Εις το σώμα τυπογράφου υπήρχον μετοχαί παρακειμένον, κοινοβουλευτικά και δικανικά εκφράσεις και απειρία δοτικών. Δεν ηδύνατο να γείνη προχειροτέρα, πλέον ακαλαίσθητος και άνευ ζωής μετάφρασις», σχολίαζε δημοσιογράφος για την μετάφραση του *Εχθρού του λαού* (Α., «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Η συσσώρευσις», *Νέον Άστυ*, 26 Ιαν. 1902).

<sup>653</sup> *Αι εκλεκτότεροι κωμωδίαι του Καρόλου Γολδόνη*, μεταφρασθείσαι παρά του πρώην ηγεμόνος της Βλαχίας Ι. Καρατζά και εκδοθείσαι παρά του Γ. Ευ. Ελευθερούδη, τμ. Α', εκ της τυπογραφίας Κ. Ράλλη, Αθήνα 1883, σ. 58-134.

χρησιμεύση».<sup>654</sup> Είναι σαφές λοιπόν ότι ενώ για τις μεταφράσεις των αρχαίων κειμένων το δίλημμα, καθαρεύουσα ή δημοτική, προβλημάτιζε τους δημοσιογραφικούς και πνευματικούς κύκλους της εποχής, και προκαλούσε εντάσεις, στην περίπτωση του μοντέρνου δράματος, οι περισσότεροι τάσσονταν υπέρ της μετάφρασής τους στη δημοτική γλώσσα.

Το ότι ο Χρηστομάνος κινήθηκε μεταξύ νέων και παλιών μεταφράσεων, δημοτικιστών και καθαρευουσιάνων μεταφραστών, δεν οφειλόταν τόσο στη γενικότερη ανοργανωσιά που διέκρινε τη σκηνοθετική εργασία του και ειδικότερα στην έλλειψη σεβασμού που επιδείκνυε προς το θεατρικό κείμενο. Προκειμένου να ανταποκριθεί στις καθημερινές υποχρεώσεις του θεάτρου (καθημερινές αλλαγές έργων) ήταν υποχρεωμένος να ανεβάζει ακόμα και κάποιες παλαιότερες μεταφράσεις. Έτσι, μπορεί να ερμηνευθεί η απόφασή του να ανεβάσει τη μετάφραση του Ιωάννη Καρατζά. Και υπό αυτό το πρίσμα μπορεί να δικαιολογηθεί, ως ένα σημείο, ακόμα και η συνύπαρξη ετερόκλητων, ως προς τις γλωσσικές του πεποιθήσεις, προσώπων.

Η αμφιταλάντευση μεταξύ απλής καθαρεύουσας και δημοτικής δεν υπήρχε μόνο στις παραστάσεις των έργων του ξένου δραματολογίου, αλλά και στις παραστάσεις των σύγχρονων ελληνικών έργων. Στην προκειμένη όμως περίπτωση οι ευθύνες δε βαρύνουν μόνο τον Χρηστομάνο.

#### (γ). Ελληνικά έργα: μετεωρισμοί μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής

«Ένα έθνος για να γίνη έθνος, θέλει δύο πράγματα: να μεγαλώσουν τα σύνορά του και να κάμη φιλολογία δική του», έγραφε το 1888, ο Ψυχάρης στο βιβλίο του *Το*

---

<sup>654</sup> «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Η γλώσσα του θεάτρου», *Νέον Άστυ*, 23 Μαρ. 1902, «Αι χθεσινάί πρώται. Οι ερωτευμένοι», *Εστία*, 25 Μαρ. 1902 [υπογρ. Χ.]. «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Η γλώσσα του θεάτρου», *Νέον Άστυ*, 27 Μαρ. 1902. Αντίθετα, όταν τρία χρόνια αργότερα, το έργο ανέβηκε στη Σύρο, αρθογράφος της τοπικής εφημερίδας, διαμαρτυρήθηκε κατά της απόφασης του Χρηστομάνου να χρησιμοποιήσει τη συγκεκριμένη μετάφραση σαν ένα είδος σάτιρας κατά της καθαρεύουσας: «εξ όσων αντελήφθημεν το θεατρικόν τούτο έργον χρησιμοποιείται εν είδει σάτιρας κατά της καθαρευούσης, ης σκοπίμως ενιαχού του έργου γίνεται κακόζηλος χρήσις, ίνα διατεθή δυσμενώς κατά του τοιούτου γλωσσικού ιδιώματος ο ακροατής: ίσως δε τούτο αποτελεί και τον μοναδικόν λόγον δι' ον το έργον τούτο ευρίσκεται έτι και νυν εις εν δραματολόγιον. [...] Η καθαρεύουσα είναι η κοινή γλώσσα του Ελληνισμού, είναι το κοινόν πάντων των Ελλήνων γνώρισμα και την επικράτησιν αυτής δεν δύναται ν' αναστείλωσιν ούτε Ψυχάροι, ούτε Παλαμάδες, ούτε Καμπύσαι, ούτε Πάλλαι, ούτε και λεγεών όλη μαλλιαρών, πας δ' ος κατά της καθαρευούσης και της προς την αρχαίαν Ελληνικήν προσεγγίσεως της νεωτέρας γλώσσης, παλαιών προς κέντρα λακτίζει, συνεπώς και η Νέα Σκηνή και το Βασιλικόν Θέατρον» («Θεατρικά», *Ήλιος Ερμούπολης*, 11 Μαρ. 1904 [υπογρ. Τ...]).

ταξίδι μου.<sup>655</sup> Στο λογοτεχνικό πεδίο τα πράγματα, κατά το μάλλον ή ήττον, είχαν αρχίσει να ξεκαθαρίζουν, δε συνέβη το ίδιο και στο θέατρο.<sup>656</sup> Το καλοκαίρι του 1900, ο Παλαμάς σε άρθρο του στο *Περιοδικόν μας*, διαπίστωνε ότι αν και την τελευταία εικοσαετία υπήρχε στην Ελλάδα υψηλή ποίηση και αξιόλογη πεζογραφία το δράμα δεν ακολουθούσε την ίδια πορεία, καθώς, όπως παρατηρούσε, το νεοελληνικό θέατρο είχε μείνει δεμένο στην Πρόληψη και τη Συνήθεια, κυρίως στη γλώσσα του διδασκαλισμού.<sup>657</sup> Πράγματι, οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς, στις αρχές του 20ου αιώνα, παρά την επιθυμία τους για τη συγγραφή έργων που θα αποτελούσαν τον κορμό της εθνικής δραματουργίας, δεν είχαν κατασταλάξει στο γλωσσικό όργανο, μέσω του οποίου θα επιτυγχάνοταν ο σκοπός τους.

Ο Μάρκος Αυγέρης τόσο από πίστη στο νέο γλωσσικό όργανο όσο και γιατί η ίδια η φύση των δραμάτων του υπαγόρευε τη χρήση της λαλουμένης γλώσσας, (δύσκολα μπορεί να φανταστεί κανείς τους χωρικούς ήρωες του Αυγέρη να χρησιμοποιούν καθαρευουσιάνικους τύπους) είχε επιλέξει στρατόπεδο. Δεν ίσχυε το ίδιο και με κάποιους άλλους συγγραφείς της νεότερης γενιάς. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Χρήστου Δαραλέξη. «Ο θεατρικός συγγραφέας σκλαβώθηκε από τον χρονογράφο», παρατηρούσε δημοσιογράφος σχολιάζοντας την άτεχνη μείξη καθαρευουσιάνικων και δημοτικιστικών τύπων στην παράσταση της *Φαίας και Νυμφαίας*, για να συνεχίσει συμπυκνώνοντας στην καταληκτική του φράση το μείζον πρόβλημα των σύγχρονων εγχώριων συγγραφέων:

[...] το παραμύθι είναι κτήμα του λαού, και εκείνος που πηγαίνει να του το αρπάξει με την αντίληψιν όχι της ψυχής, αλλά του λεξικού κάμνει μίαν ιεροσυλίαν, η οποία δεν είναι δυνατόν να κρυφθή. [...] Οι μεγάλοι γλωσσικοί χονδρόλιθοι που εκυλούσαν εις την *Φαίαν* μέσα εις τους άλλους εκείνους φυσικούς και μιλητούς, οι οποίοι

<sup>655</sup> Ψυχάρης, *Το ταξίδι μου*, Αλκης Αγγέλου (επιμ.), εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1971, σ. 24.

<sup>656</sup> «Το κήρυγμά του [εν. του Ψυχάρη] απελευθέρωσε εκείνη τη στιγμή δυνάμεις δίνοντας ώθηση κι επιχειρήματα στους οπαδούς της δημοτικής, και, πρώτο άμεσο αποτέλεσμα, οδήγησε και την πεζογραφία προς αυτήν· τα πρώτα δείγματα είναι του 1890 στην *Εστία*, όπου την άλλη χρονιά δημοσιεύεται κι ο *Θάνατος του Παλικαριού*, το πρώτο πεζό του Παλαμά στη δημοτική [...]. Στα 1893 θα κυκλοφορήσει η πρώτη αυτοτελής συλλογή ποιημάτων στη δημοτική, οι *Ιστορίες του Γιάννου Επαχτίτη*, του Βλαχογιάννη δηλαδή. [...] Ο [Αλέξανδρος Πάλλης] εκδίδει το 1889 τα *Τραγουδάκια για παιδιά* και το 1892 τη μετάφραση των έξι πρώτων ραψωδιών της *Ιλιάδας*, σε γλώσσα επιθετικά δημοτική και στηριγμένη με πολλή τέχνη στο δημοτικό τραγούδι· ο [Αργύρης Εφταλιώτης] στέλνει τα *Τραγούδια του ξενιτεμένου* στον πρώτο Φιλαδέλφειο, όπου επαινέθηκαν και δημοσιεύτηκαν στην *Εστία*», Αλέξης Πολίτης, «Λογοτεχνία και διανοήση», στην έκδοση: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τμ. 5 (Τα χρόνια της σταθερότητας, 1871-1909), συντονισμός-επιμέλεια Βασίλης Παναγιωτόπουλος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 236.

<sup>657</sup> Κωστής Παλαμάς, «Το θεατρόν μας. Τα ωραία γράμματα και οι τέχνες», *Το περιοδικόν μας*, Α', τχ. 10 (15 Ιουλ. 1900), σ. 371-373.

επληγώνοντο από την αντίθεσιν είνε η αιώνια τυραννία του Ελληνικού θεάτρου.<sup>658</sup>

Ακαταστάλακτος γλωσσικά ήταν και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος. Στα πρώτα τουλάχιστον χρόνια της θεατρικής σταδιοδρομίας, ακολούθησε γλωσσικά μια μέση λύση: «ούτε δημοτική αυστηρώς, ούτε καθαρεύουσα είναι η γλώσσα της κωμωδίας», έγραφε το 1899 στον Πρόλογο της κωμωδίας, *Ο μακαρίτης Μαύσωλος*, και συνέχιζε:

Είνε το κράμα εκείνο το λογικόν και αναγκαίον, το οποίον μεταχειριζόμεθα συνήθως λαλούντες –και το μόνον άλλωστε το οποίον [...] δύναται να προσδώση εις σύγχρονα σκηνικά έργα την χροιάν εκείνην της αληθείας η οποία είναι απαραίτητος δια την καλλιτεχνικήν αυτών υπόστασιν».<sup>659</sup>

Οι γλωσσικές πεποιθήσεις του δεν άλλαξαν αισθητά μέσα στην πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στο *Μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας* κυριαρχούσε μια γλώσσα μικτή, ανάλογη με εκείνη που χρησιμοποιούσαν συγγραφείς, όπως ο Χαράλαμπος Άννινος ή ο Δημήτριος Κόκκος.<sup>660</sup>

Προβλήματα παρουσιάζονταν ακόμα και με συγγραφείς που αν και δήλωναν πιστοί υποστηρικτές της δημοτικής, οι γλωσσικές τους ακρότητες τους έφερναν σε αντιπαράθεση ακόμα και με τους ίδιους τους δημοτικιστές. Η άπλαστη και πολλές φορές αλύγιστη γλώσσα του Γιάννη Καμπύση σχολιάστηκε και από τον Κωστή Παλαμά, που παρατηρούσε ότι η γλώσσα του δεν είχε ούτε την «απλότητα τη δημοτική μήτε την κομψότητα που θέλει ν' αττικίση».<sup>661</sup>

Καθαρεύουσα, δημοτική και ακραίες δημοτικιστικές συμπεριφορές, αυτό σε γενικές γραμμές ήταν το γλωσσικό καθεστώς που επικρατούσε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Ελλάδα. Το γλωσσικό πρόβλημα της χώρας: η παλινδρόμηση μεταξύ

<sup>658</sup> Ό.π., *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1902. Μικρό γλωσσικό δείγμα από τη *Φαία και Νυμφαία*: **ΦΑΙΑ** (ισταμένη): Ο πρίγκηψ Μάλγης! **ΜΑΛΓΗΣ** (ιστάμενος επίσης): Τα μάτια της! **ΕΚΑΡ** (κατ' ιδίαν): Ήτο εντελώς περιττή εδώ! **ΕΛΔΑ** (τείνουσα προς τα οπίσω τας νυμφαίας): Πάρε λοιπόν, πάρε τα (ανεγείρουσα εν απορία την κεφαλήν δια την ακινησίαν του Μάλγη και βλέπουσα την Φαίαν). **ΜΑΛΓΗΣ**: Μη λαμβάνετε τον κόπο γνωρίζομεθα, εγνωρίζομεθα άλλοτε. Δεν είν' έτσι κόμησσα; **ΦΑΙΑ**: Εγνωρίζομεθα Έλδα (προς τον Έκαρ). Και σεις μ' ελησμονήσατε; **ΕΚΑΡ** (ειρωνικώς όσο και φιλοφρόνως) Είνε δυνατόν; Σας την αλησμόνητον! (μένει σύννους, ολοέν περισσότερον εις την Φαίαν), (Χρήστος Δαραλέξης, *Φαία και Νυμφαία*, Πράξη 2<sup>η</sup>, Σκηνή 6<sup>η</sup>, χειρόγραφο Θ.Μ.).

<sup>659</sup> Κυριακή Πετράκου, «Ένα (σχεδόν) άγνωστο έργο του Γρηγόρη Ξενόπουλου», *Παράβασις*, τμ. 1 (1995) σ. 198.

<sup>660</sup> Για το γλωσσικό ύφος των Ελλήνων κωμωδιογράφων, βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σ. 159-161.

<sup>661</sup> Κωστής Παλαμάς, «*Το δακτυλίδι της μάνας*», *Άπαντα*, τμ. Στ', ό.π., σ. 404. Για τις ιδεολογικές διαφορές που σημειώθηκαν ακόμα και μέσα στους κόλπους των δημοτικιστών, ειδικά μετά το 1907, βλ. Σταυρίδη Πατρικίου, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, ό.π., σ. κα' και εξής.

καθαρεύουσας και δημοτικής, απόρροια μιας ευρύτερης αναζήτησης ταυτότητας του έθνους και των αγωνιωδών προσπαθειών μιας ολόκληρης κοινωνίας να προσδιορίσει τις καταβολές της, αποτυπώθηκε με τον πιο εμφατικό τρόπο μέσα στην ιστορία των μεταφραστικών επιλογών του Χρηστομάνου. Η απόφαση του Ξενόπουλου να διαλέξει τη «μέση οδό» αλλά και τα όσα γράφει ο Γεώργιος Σωτηριάδης, το 1903, στον Κωστή Παλαμά θέλοντας να δικαιολογήσει τον τρόπο που μετάφρασε την *Ορέστεια*: «εγώ θέλω συμβιβασμό για το παρόν· αλλέως βλέπεις ότι κ' εγώ μπαίνω εις την ίδια αίθουσα της δημοτικής –μόνον από άλλη πόρτα... Όλοι προς τον ίδιο σκοπό, και ο καθένας από το δικό του δρόμο», φανερώνουν το καθεστώς σύγχυσης και αμηχανίας που βρίσκονταν οι Έλληνες λόγιοι στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα.<sup>662</sup>

Αν υπάρχει κάτι στο οποίο ο Χρηστομάνος υπήρξε συνεπής τα πέντε αυτά χρόνια ήταν η έννοια του να μεταγγίσει τους ρυθμούς και τα νοήματα των αρχαίων ποιητών στη λαλούμενη γλώσσα και να φέρει το ελληνικό κοινό σε επαφή με τα έργα των ευρωπαϊών δραματουργών μέσω μιας γλώσσας οικείας που θα απέδιδε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τους κοινωνικούς προβληματισμούς των συγγραφέων ή ακόμα και τα σόκιν ανέκδοτα. Παρόμοιο δρόμο θέλησε ν' ακολουθήσει και με την παράσταση των ελληνικών πρωτότυπων δραμάτων. Μπορεί να ανέβασε τη *Κυρία Βεράντη* ή τη *Νίκη του Λεωνίδα*, έργα γραμμένα σε μια συμβατική απλή καθαρεύουσα, παράλληλα όμως ανήγγειλε την *Τρισεύγενη* και ανέβασε έργα, συνειδητών συνοδοιπόρων του δημοτικισμού, όπως του Γιάννη Καμπύση και του Μάρκου Αυγέρη.

Η διαμάχη του με τον Κωστή Παλαμά αλλά και οι φιλολογικές αιμαχίες για τις μεταφράσεις της *Άλκηστης* και της *Αντιγόνης*, είχαν σαν αποτέλεσμα ο Χρηστομάνος να βρεθεί απομονωμένος από τη ομάδα των δημοτικιστών, που αρχικά είχαν σταθεί στο πλευρό του. Απέναντί του όμως βρήκε και όσους θεωρούσαν την καθαρεύουσα ως θεματοφύλακα της παράδοσης.

Η Νέα Σκηνή σχετίστηκε άμεσα με τον δημοτικισμό, δύσκολα, ωστόσο, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «ένα θέατρο των μαλλιαρών».<sup>663</sup> Ο Χρηστομάνος

---

<sup>662</sup> Κωστής Παλαμάς, «Η τρικυμία της *Ορέστειας*», *Κριτική*, Α', (1903), σ. 748.

<sup>663</sup> Αξίζει αν σημειωθεί ότι τα σχόλια των δημοσιογράφων και οι πληροφορίες του Τύπου για τις μεταφράσεις των έργων της Νέας Σκηνής χρόνο με το χρόνο γίνονταν όλο και πιο φειδωλά, ώπου στο τέλος εξαφανίστηκαν τελείως. Η στάση αυτή οφείλεται είτε στο γεγονός ότι ο αρχικός ενθουσιασμός για το νέο θίασο σιγά-σιγά άρχισε να ξεθυμαίνει, είτε γιατί η Νέα Σκηνή με τα χρόνια ταυτίστηκε με το δημοτικιστικό κίνημα, ώστε να μην θεωρείται πλέον θέμα άξιο μεγαλύτερου σχολιασμού η γλώσσα που χρησιμοποιούσε στις παραστάσεις της. Το πρώτο θέατρο των «μαλλιαρών» ιδρύθηκε, μόλις ένα χρόνο μετά τη διάλυση της Νέας Σκηνής, από τον Θωμά Οικονόμου. Βλ. Αντώνης Γλυτζουρής,

παρά τις κατηγορίες που του προσήπταν οι γλωσσαμύντορες δε συντάχθηκε ποτέ με το μέρος των ριζοσπαστικών γλωσσικών δυνάμεων. Ο «σχηματισμός μιας αληθινής, ζωντανής και εκφραστικής γλώσσας», για την οποία έκανε λόγο τον Μάρτιο του 1902, ήταν το όργανο για να μυήσει το κοινό στη θεατρική τέχνη.<sup>664</sup>

Είναι περιττό να αναφερθεί ότι με κανένα από όλα αυτά τα προβλήματα δεν ήρθαν ποτέ αντιμέτωποι οι περισσότεροι από τους ιδρυτές των ευρωπαϊκών Ελεύθερων Θεάτρων. Η ύπαρξη ενός ισχυρού Εθνικού Θεάτρου, που φρόντιζε για την ανάδειξη της εθνικής δραματουργικής παράδοσης και η ύπαρξη μιας επίσημης (θεσμοθετημένης) γλώσσας, προβλήματα λυμένα προ πολλού στις πιο πολλές ευρωπαϊκές χώρες, στην Ελλάδα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα παρέμεναν άλυτα. Ο Χρηστομάνος στα χρόνια αυτά ήρθε αντιμέτωπος με ένα ακόμα πρόβλημα άγνωστο στους ιδρυτές των Ελεύθερων Θεάτρων. Η προτίμησή του σε έργα του ευρωπαϊκού δραματολογίου, τουλάχιστον κατά τα δύο πρώτα χρόνια της λειτουργίας της Νέας Σκηνής, και κατά συνέπεια, η ενθάρρυνση συγγραφής ελληνικών έργων κατά μίμηση των ξένων, θεωρήθηκε από κάποιους αντεθνική:

Έχομεν θέατρον και δεν έχομεν. Έχομεν φιλολογία και δεν έχομεν. Διότι όλα αυτά τα έχομεν ξένα, οθνεία, ωχρά, ετερόφυτα, φυτοζωούντα εις μιμήσεις αλλοτριών, πνιγμένα από ξένες επιδράσεις, επαιτούντα ξένας μιμήσεις. Τίποτα ιδικών μας, εν άλλοις λόγοις τίποτε καθαρώς ε λ λ η ν ι κ ό ν. Ούτε θέατρον ελληνικόν, ούτε μουσικήν, ούτε φιλολογίαν ελληνικήν. [...] Μουσουργούντες ή θεατρογραφούντες ή φιλολογούντες κυττάζομεν πώς να φανώμεν ξένοι και όχι Έλληνες, με ιδικήν των πρωτοτυπίαν και έμπνευσιν.<sup>665</sup>

Η συζήτηση/διένεξη που είχε αρχίσει στο τέλος της προηγούμενης δεκαετίας για τα ξενόφερτα πρότυπα του ελληνικού θεάτρου, μετά την εισβολή του Ίψεν και των

---

«Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία: 'Το θέατρον των μαλλιαρών' και ο Θωμάς Οικονόμου» στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο...ό.π.*, σ. 211-221.

<sup>664</sup> Ό.π., *Ακρόπολις*, 12 Μαρ. 1902. Όταν ο Χρηστομάνος αποσύρθηκε από το θέατρο και αφοσιώθηκε στη συγγραφή, η γλώσσα που χρησιμοποίησε ήταν η δημοτική. Στη δημοτική μεταφράστηκαν από τον ίδιο ποιήματα από τα *Ορφικά τραγούδια* (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, «Από τα *Ορφικά Τραγούδια*», *Παναθήναια*, Ζ', τχ. 159 (15 Μαΐου 1907), σ. 68-69, και *Ηγησώς*, τχ. 4 (Αυγ. 1907), σ. 49-51). Το 1907, εκδόθηκε η μετάφρασή του στη δημοτική του *Βιβλίου της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ* (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Το βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1907 [Αποσπάσματα δημοσιεύτηκαν και στα *Παναθήναια*, Ζ' τχ. 136-137 (15 – 31 Ιουλ. 1907), σ. 179-188, Η', τχ. 175 (15 Ιαν. 1908), σ. 205-210]. Στις 7 Φεβρουαρίου του 1908 στην εφημερίδα *Πατρίς*, άρχισε να δημοσιεύεται το μυθιστόρημά του, *Η κερένια κούκλα*. Η δημοσίευση του έργου διακόπηκε, έπειτα από την 11<sup>η</sup> συνέχεια, για λόγους γλωσσικούς (Σαχίνης, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, ό.π., σ. 357, σημ. 2. Το βιβλίο εκδόθηκε τρία χρόνια αργότερα, *Η κερένια κούκλα. Αθηναϊκό μυθιστόρημα*, εκδόσεις Φέξης, Αθήνα 1911). Και στα *Τρία φίλια* είναι γραμμένα στη δημοτική γλώσσα (Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Τα τρία φίλια, τραγική σονάτα σε τρία μέρη*, εκδ. Παν, Αθήνα 1909).

<sup>665</sup> «Εθνική εσπέρα», *Καιροί*, 31 Δεκ. 1902.

άλλων βόρειων λογοτεχνιών, αναζωπυρώθηκε, καθώς αρκετοί ήταν αυτοί που εξέφρασαν τη δυσαρέσκειά τους για την τάση των Ελλήνων συγγραφέων, παλαιότερων ή νεότερων, να γράφουν τα έργα τους κατά μίμηση των ευρωπαϊκών θεατρικών προτύπων.<sup>666</sup> Οι διαμαρτυρίες δεν προέρχονταν μόνο από τους συντηρητικούς κύκλους αλλά και από κάποιους κύκλους των δημοτικιστών. Ο Ηλίας Βουτιερίδης σε σειρά άρθρων του στο *Νουμά*, που από το 1903 είχε περάσει στα χέρια του Γιάννη Ψυχάρη, κατηγορούσε τους Έλληνες συγγραφείς για ανθελληνισμό, υποστηρίζοντας ότι τα έργα τους δεν ήταν παρά δουλικές μιμήσεις και κακέκτυπα των ξένων προτύπων.<sup>667</sup>

Οι εγχώριοι θεατρικοί συγγραφείς βρέθηκαν διχασμένοι ανάμεσα σε παραδοσιακά γλωσσικά σχήματα και πρωτοποριακές δραματουργικές αναζητήσεις, αμήχανοι να αποφασίσουν αν έγραφαν για το βιβλίο ή τη σκηνή, τους πολλούς ή τους λίγους. Και ο Χρηστομάνος αδύναμος να αποφασίσει αν αυτοί που παρακινήθηκαν από τους λόγους του τον Φεβρουάριο του 1901, έγραφαν για μια Εθνική ή για μια Ελεύθερη Σκηνή. Η Νέα Σκηνή δεν κατάφερε να γίνει ένα Ελεύθερο Θέατρο, όπως αρχικά είχε αναγγελθεί, ούτε και να εκπληρώσει τους στόχους και την αποστολή ενός Εθνικού Θεάτρου, όπως η ελληνική κοινωνία ζητούσε και ο ίδιος ο ιδρυτής της, ως ένα σημείο, είχε δεσμευτεί. Οι κοινωνικές και πνευματικές συνιστώσες της εποχής αλλά και τα σοβαρά οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ο θίασος ανάγκασαν τον Χρηστομάνο να ακολουθήσει έναν δρόμο διαφορετικό από αυτό που είχε οραματιστεί, όταν ίδρυε τον θίασο.

---

<sup>666</sup> Για την επιρροή των βόρειων λογοτεχνιών στο ελληνικό θέατρο, βλ. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 90-100, Βάλτερ Πούχγερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το ελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1997, σ. 311-354.

<sup>667</sup> Προκλής Δ. Ηλιόπουλος [Ηλίας Βουτιερίδης], «Φιλολογικές κουβέντες. Τ' αποκαλυπτήρια των λογίων μας», *Ο Νουμάς Α'*, τχ. 39-53 (18 Μαΐου – 27 Ιουλ. 1903). Ο Γιάννης Ψυχάρης από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας είχε εξαπολύσει επίθεση κατά του γερμανοκρατούμενου ελληνικού θεάτρου και των εκπροσώπων του (βλ. Πούχγερ, «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το ελληνικό θέατρο», *Κείμενα και αντικείμενα*, ό.π., σ. 317-318). Για τη σχέση του Ψυχάρη με τον *Νουμά* (βλ. Ματθιόπουλος, *Η τέχνη περοφουί εν οδύνη...*, ό.π., σ. 471-478).



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### Σύμπλευση με το ελληνικό επαγγελματικό θέατρο

#### I. Ο εξευρωπαϊσμός των Βαλκανικών ηθών

(α). Στην περιφέρεια του ρεαλιστικού κινήματος

Στις αρχές του 1902, δημοσιογράφος του περιοδικού *Νυκτερίδα*, συμβούλευε τον Χρηστομάνο:

Ταύτα είνε έργα εις α οι πολλοί δεν αρέσκονται ως μη δυνάμενοι να τα κατανοήσουν και να εμβαθύνουν εις τας πρωτοτύπους ούτως ειπείν ιδέας των συγγραφέων. Δια τούτο δε και ως συμφερότερον δια την ‘Νέαν Σκηνήν’ να επιζητή τα ελαφρά οικογενειακά δράματα και τας κωμωδίας, εις α θα δύναται μεγαλειτέρας να δρέπη επιτυχίας [...] διότι το θέατρον προώρισται δια τους πολλούς και όχι δια τους ολιγίστους. Τους δε Ίψεν και Τολστόϊ να παρουσιάξη από σκηνης μόνον άπαξ του μηνός, ουχί δε τα έργα τούτων το εν ν’ ακολουθή το άλλον εν συνεχεία και άνευ διακοπής.<sup>668</sup>

Τον Μάρτιο του ίδιου χρόνου, στο ρεπερτόριο του θιάσου εντάχθηκαν τα πρώτα οικογενειακά δράματα και οι κωμωδίες. Συγγραφείς όπως ο Εζέν Μπριέ, ο Αλφρεντ Καπύς, ο Μαξ Χάλμπε αλλά και Ιταλοί συγγραφείς όπως ο Ρομπέρτο Μπράκο, ο Ροβέρτα Τζερολάμο ή ο Φελίτσε Καβαλόττι σ’ ένα πρώτο στάδιο εναλλάχθηκαν με τους πρωτοπόρους του ρεαλιστικού δράματος και τελικά τους εκτόπισαν τελείως.

Απόγονοι περισσότερο του Αλέξανδρου Δουμά γιού και του Εμίλ Ωζιέ, παρά του Ίψεν, αν και καταπιάστηκαν με επίκαιρα κοινωνικά ζητήματα –οι συνέπειες ενός διαζυγίου στα παιδιά (Εζέν Μπριέ, *Η κούνια*), το περίπλοκο ζήτημα της εφηβικής ψυχολογίας (Μαξ Χάλμπε, *Νιάτα*) ή των σχέσεων των σύγχρονων ζευγαριών (Αλφρέ Καπύς, *Ο αντίπαλος*, Ρομπέρτο Μπράκο, *Η άπιστος*)– δεν κατάφεραν να αποδεσμευτούν από τις δραματουργικές συμβάσεις του Έργου με Θέση.<sup>669</sup> Οι ήρωες

<sup>668</sup> Ο.π., *Νυκτερίς*, (27 Ιαν. 1902), σ. 3. Δύο χρόνια αργότερα, όταν ο θιάσος ανέβασε το έργο του Σνίτσερ, *Λιμπελάϊ*, ο Τιμολέων Σταθόπουλος υποστήριξε ότι ένας από τους λόγους αποτυχίας του έργου ήταν ότι «δεν ήταν έργο δια πολλούς» (Τιμ. Σταθ.[οπουλος], «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 3 Ιουν. 1903).

<sup>669</sup> Για το Έργο με Θέση, βλ. Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση», στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων* ό.π., σ. 220, Styan, *Modern Drama in Theory and Practice (Realism and Naturalism)*, τμ. 1, ό.π., σ. 4-5.

αντιμετώπιζαν τα κοινωνικά ζητήματα ή τα ηθικά και αισθηματικά διλήμματα που ανέκυπταν κατά τη διάρκεια της δράσης επιφανειακά: οι πλοκές εμπλουτίζονταν με φθαρμένα μελοδραματικά μοτίβα (ορφανές ανυπεράσπιστες κόρες, που έφευγαν θύματα ασυνείδητων εκβιαστών, φθαρμένα από το χρόνο ερωτικά γράμματα, ένοχα μυστικά που αποκαλύπτονταν λίγες σκηνές πριν το τέλος), έντονα στοιχεία διδακτισμού και εντυπωσιακά φινάλε.<sup>670</sup> Η αυλαία στο έργο του Χάλμπε κλείνει με την πρωταγωνίστρια να ξεψυχά στα χέρια του αγαπημένου της, καθώς λίγα μόνο λεπτά νωρίτερα ο θετός και διανοητικά ανάπηρος αδερφός της την είχε πυροβολήσει επί σκηνής, θεωρώντας ότι είχε προσβάλει την οικογενειακή τιμή.<sup>671</sup> Στα έργα αυτά το αισθηματολογικό στοιχείο επικρατεί της κοινωνικής κριτικής ενώ η τελευταία χρησιμοποιείται περισσότερο ως πρόφαση για την κορύφωση της δραματικότητας.

Κάποιοι από αυτούς τους συγγραφείς, όπως λόγου χάρη, ο Φελίτσε Καβαλόττι ή ο Γκιουζέπε Τζιακόζα, ήταν γνωστοί στο ελληνικό κοινό είτε από παλαιότερες παραστάσεις έργων τους (από ελληνικούς και ξένους θιάσους), είτε μέσω των θεατρικών ανταποκρίσεων που έρχονταν από την Ευρώπη.<sup>672</sup> Τα περισσότερα όμως, από αυτά, όπως λόγου χάρη το έργο *Η κούνια* ή *Ο αντίπαλος*, πριν παρασταθούν για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή είχαν αποτελέσει πρόσφατες παρισινές επιτυχίες, γεγονός που επισημαινόταν στις αναγγελίες των παραστάσεων.<sup>673</sup>

<sup>670</sup> Δημοσιογράφος αν και επαινούσε τον Χριστομάνο για την απόφασή του να ανεβάσει την *Κούνια* του Μπριέ, δεν παρέλειπε να επισημάνει τις αδυναμίες του έργου: «Η 'Νέα Σκηνή' ήντλησε τώρα την *Κούνια*ν του Μπριέ από το σύγχρονον γαλλικόν δραματολόγιον. Με τεχνικὴν πλοκὴν και καλὴν βάσιν το δράμα, πολὺ απέχει ἀπὸ του να εἶνε κοινόν, αν και τα πρόσωπα δογματίζουσι πάρα πολὺ, και εν τοιαυτῇ περιπτώσει, ὅταν δεν υπάρχει η σφραγὶς της μεγαλοφυΐας, αι κοινοτυπία εἶνε αναπόφευκτου», «Από τα θέατρα. *Η κούνια*», *Εστία*, 15 Μαΐου 1902 [υπογρ. Αυκ.]

<sup>671</sup> Βλ. το τέλος της Τρίτης Πράξης του έργου Max Halbe, *Youth*, μτφ. Sara Tracy Barrows, εισαγ. Ludwig Lewisohn, Doubleday, Page & Company, Garden City, Νέα Υόρκη 1916, σ. 128-131.

<sup>672</sup> *Η κόρη του Ιεφθάε* του Καβάλotti, που η Νέα Σκηνή ανέβασε τον Μάρτιο του 1902, είχε παρουσιαστεί πρώτη φορά στην Ελλάδα από την Αγνή Ζόρμα, στις αρχές του 1900 (Γλυτζουρή, «...Την περιπλανώμενην ταύτην ιέρειαν της τέχνης», ό.π., σ. 209). Το 1892, ο θίασος Πρόοδος του Δημήτριου Κοτοπούλη είχε ανεβάσει τον *Θριάμβο του έρωτα* του Τζιακόζα («Θέατρα», *Το Άστυ*, 22-23 Αυγ. 1892). Το 1900, ο θίασος του Δημοσθένη Αλεξιάδη παρουσίασε την κωμωδία του, *Μια παρτίδα σκάκι* («Θέατρα», *Εστία*, 28 Ιουλ. 1900). Η Νέα Σκηνή ανέβασε έργο με τον τίτλο *Το κατάβρεγμα του έρωτος*, το οποίο, σύμφωνα με τα θεατρικά προγράμματα του θιάσου, αποδιδόταν στον Τζιακόζα. Στον εργογραφικό κατάλογο του συγγραφέα δε βρέθηκε έργο με παρόμοιο τίτλο (βλ. Peter Bondanella and Julia Conaway Bondanella (επιμ.), *Cassell Dictionary of Italian Literature*, Cassell, Λονδίνο 1996, σ. 76, Giuseppe Giasosa, *Three plays: The Stronger, Like Falling Leaves, Sacred Ground*, translated from the Italian with an introduction by Edith and Allan Updegraff, Little Brown Company, Βοστόνη 1916, σ. xv). Μεταξύ 1901-1903 αναγγέλθηκαν ακόμα δύο έργα του Μπριέ, *Η ερυθρά τήβεννος* και *Η μικρή φίλη*, όπως επίσης τα έργα των: Πωλ Ερβιέ, *Λαμπαδηφορία*, Μισέλ Προβινς, *Τιγγος* και Μωρίς Ντωνέ, *Ο άλλος κίνδυνος* και *Οι εραστές* (βλ. «Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 30 Σεπ. 1901 και θεατρικά προγράμματα του θιάσου το 1903, ό.π.).

<sup>673</sup> «Ο Μπριέ πρώτην φοράν εμφανίζεται προ του ελληνικού κοινού από της ελληνικής σκηνής εις το καλλίτερον των έργων του το οποίον εξακολουθεί παιζόμενον υπό της Γαλλικής Κωμωδίας»

Τα περισσότερα από αυτά τα έργα γνώρισαν την αποδοχή του κοινού και παίχθηκαν κατ' εξακολούθηση τα επόμενα χρόνια, αποτελώντας έναν από τους πυλώνες του δραματολογίου του θιάσου.<sup>674</sup> Το αθηναϊκό αστικό κοινό ενθουσιαζόταν περισσότερο με τα αισθηματικά διλήμματα των επιγόνων του Ωζιέ παρά με τις κοινωνικές και πολιτικές αναλύσεις του Ίπεν και των συνοδοιπόρων του. Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο ότι από τα έργα του Μπεκ, ο Χρηστομάνος επέλεξε να παρουσιάσει δύο από τις γνωστότερες (ερωτικού περιεχομένου) ανώδυνες κωμωδίες του, ενώ τελικά δεν ανέβασε, αν και αναγγέλθηκε αρκετές φορές, ένα από τα πλέον εμβληματικά κοινωνικά έργα του δραματολογίου του συγγραφέα, τα *Κοράκια*. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τα έργα του Μπριέ: η μελοδραματικών τόνων *Κούνια*, με τις συνεχείς συγκρούσεις ανάμεσα στην πρωταγωνίστρια και στον πρώην και τον νυν σύζυγό της, προτιμήθηκε από την *Ερυθρά τήβεννο*, όπου σχολιαζόταν ο τρόπος λειτουργίας του διεφθαρμένου δικαστικού συστήματος. Όπως δε θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαίο ότι σε αρκετά από τα προαναφερθέντα έργα, η πλοκή περιστρεφόταν γύρω από ένα ερωτικό τρίγωνο και οι θεατές παρακολουθούσαν τις συνέπειες της εισβολής ενός τρίτου προσώπου που τάραζε τις μέχρι εκείνη τη στιγμή αδιατάραχτες οικογενειακές ισορροπίες.<sup>675</sup> Το περίφημο *menagé a trois*, είτε ως τραγικό ψενικό τρίγωνο, είτε ως φαύλο τρίο –μέσα από τα έργα της γαλλικής κωμωδίας που κυριάρχησαν στο δραματολόγιο του θιάσου μετά το 1902– ήταν αυτά που επιθυμούσε να βλέπει το αθηναϊκό αστικό κοινό.

---

(«Θέατρα», *Εμπρός*, 12 Μαΐου 1902, «Αθήναι», *Νέον Άστυ*, 12 Μαΐου 1902, κ. ά.). Το έργο των Καπύς και Αρέν, *Ο αντίπαλος*, είχε ανέβει για πρώτη φορά στο Théâtre de la Renaissance στις 23 Οκτωβρίου του 1903 (Carpus και Arène, *L'Adversaire*, ό.π., σ. 1). Το έργο λόγω της επιτυχίας που σημείωσε θα πρέπει να επαναλήφθηκε δύο χρόνια αργότερα. Οι δημοσιογράφοι διαφημίζοντας την παράσταση της Νέας Σκηνης έγραφαν: «Αύριον αρχίζει τας παραστάσεις της η 'Νέα Σκηνή' εις το κομψόν θεάτρον της με τον *Αντίπαλον* του Καπύς [sic], τετράπρακτον ελαφρόν δράμα όπερ τόσον κρότον έκαμεν εφέτος εις το Παρίσι» («Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 4 Ιουλ. 1905, «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 4 Ιουν. 1905).

<sup>674</sup> Μόνο *Η άπιστος* και η *Κόρη του Ιεφθάε* παίχθηκαν, στην Αθήνα, δέκα επτά φορές το καθένα μεταξύ 1902 - 1906 (βλ. Ημερολόγια Παράστασης – Παράρτημα Α').

<sup>675</sup> Στην *Κόρη του Ιεφθάε* η Βεατρίκη διεκδικεί και τελικά κερδίζει τον άνδρα της από την κόμισσα Αρσενία. Στον *Αντίπαλο* του Καπύς, η ματαιόδοξη Μαριάννα απατά τον ιδεαλιστή σύζυγό της με κάποιον νεότερο και περισσότερο φιλόδοξο άνδρα. Βλ. [Felice Cavallotti], *Η κόρη του Ιεφθάε*, μετάφρασις εκ του γερμανικού Σ. Π. Λοβέρδος, Κ. Γ. Ελευθερουδάκης, τύποις Ανέστη Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1900, Carpus και Arène, *L'Adversaire*, ό.π.).

(β). Η εισαγωγή των κωμικών αστικών ηθογραφιών

i. ΨΥΧΑΓΩΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΚΟΙΝΟ ΜΕΣΩ ΑΥΘΕΝΤΙΚΩΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΠΡΟΤΥΠΩΝ

Ο Χρηστομάνος θέλοντας να προσελκύσει το κοινό μετά τη χαλαρή υποδοχή των παραστάσεων έργων του Τολστόι και του Ίψεν, κατέφυγε σε σταθερές και διαχρονικές αξίες του ευρωπαϊκού δραματολογίου. Η παράσταση των *Ερωτευμένων* του Κάρλο Γκολντόνι, τον Μάρτιο του 1902, γνώρισε επιτυχία ανάλογη με εκείνη της *Λοκαντιέρας*, τέσσερις μήνες νωρίτερα.<sup>676</sup> Το όνομα του συγγραφέα ή το περιεχόμενο των έργων δεν πρέπει να ήταν τα μόνα στοιχεία που παρακίνησαν τον Χρηστομάνο να τα επιλέξει.<sup>677</sup> Ο ρεαλιστικός χαρακτήρας των αστικών κωμωδιών του Ιταλού συγγραφέα πρέπει να ήταν ένα ισχυρό κίνητρο για την επιλογή τους. Η αφύπνιση μιας πρωτοβάθμιας αλλά πρωτοποριακής ηθογραφικής έγνοιας να μεταφερθεί στη σκηνή η γύρω απτή πραγματικότητα, με ευθύτητα κι αμεσότητα, γίνεται φανερή ακόμα και μέσα από το πιο συμβατικό σενάριο του κωμωδιογράφου.<sup>678</sup> Πέρα από αυτό, πρόκειται για έργα πολυπρόσωπα, με σημαντικούς και ‘αβανταδόρικούς’ γυναικείους και ανδρικούς ρόλους. Το ένα μάλιστα από αυτά, *Η λοκαντιέρα*, ήταν συνδεδεμένο στη συνείδηση των περισσότερων με τις παραστάσεις της Ελεονώρας Ντούζε.<sup>679</sup> Οι δημοσιογράφοι επαίνεσαν την απόφαση του Χρηστομάνου να ανεβάσει κάποια από «τα σκηνικά

<sup>676</sup> Μετά την επιτυχία της *Λοκαντιέρας*, ο θίασος ανήγγειλε την κωμωδία του Γκολντόνι, *Ψευτάρρωση*, όπως επίσης και τη μολιερική κωμωδία, *Ερωτικό πείσμα* Κανένα από τα δύο έργα δεν ανέβηκε. Για τις αναγγελίες των δύο έργων (βλ. «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Θεατρικά Πινακίδες. Τα νέα έργα της ‘Νέας Σκηνής’», *Νέον Άστυ*, 28 Ιαν. 1902 [υπογρ. Ε.], Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 14 Φεβ. 1902).

<sup>677</sup> «Με την παράσταση των *Ερωτευμένων* του Γολδόνη υπό της Νέας Σκηνής απεδείχθηκε και πάλιν ότι ο τίτλος αποτελεί σπουδαιότατον μαγνήτην, ο οποίος τραβά τον κόσμο εις το θέατρον. Γιατί το θέατρον ήταν γεμάτο παρ’ όλο το ακατάλληλον της μέρας για πρεμιέρα», «Ο τίτλος», *Εστία*, 26 Μαρ. 1902.

<sup>678</sup> «Στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα το έργο [εν. του Γκολντόνι] επανεκτιμάται με βάση τους καινούργιους όρους που θέτει το ρεύμα του ρεαλισμού. Οι Ευρωπαίοι μελετητές υπογραμμίζουν [...] την ικανότητα του συγγραφέα να περιγράφει την καθημερινή πραγματικότητα, να σκιαγραφεί χαρακτήρες και να προβάλλει ανθρώπινες αλήθειες» (Ρέα Γρηγορίου, «Η συμβολή του επαγγελματικού θεάτρου στην καθιέρωση των κωμωδιών του Κάρλο Γκολντόνι στο ελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 131-132). Λίγες μέρες μετά την παράσταση των *Ερωτευμένων*, ο Α. Αλυάτης επισήμανε ότι μια από τις βασικότερες αρετές του γκολντονικού έργου είναι ότι τα πρόσωπα της κωμωδίας χαρακτηρίζονται από φυσικότητα καθώς ο συγγραφέας έδινε μεγάλη σημασία στην ψυχολογική παρατήρηση («Από κάθε γωνία. Κινήσις και ζωή. Αι παραστάσεις της Ν. Σκηνής», *Ακρόπολις*, 31 Μαρ. 1902 [υπογρ. Α. Αλυάτης]).

<sup>679</sup> «Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Παλιά και Νέα» *Νέον Άστυ*, 17 Δεκ. 1901, «Από χθες έως σήμερα. Σιλουέττα. Γολδόνης», *Νέον Άστυ*, 22 Δεκ. 1901 [υπογρ. Ε].

αριστουργήματα του παρελθόντος» και προέτρεψαν το κοινό να τα παρακολουθήσει, καθώς οι κωμωδίες του Ιταλού συγγραφέα δεν είχαν «τίποτα κοινό με τας φάρσας του νέου θεάτρου [...] αι οποίαι στηρίζονται εις μίαν παρεξήγησιν και εις την ηλιθιότητα των προσώπων».<sup>680</sup>

Οι σκανδαλίες των *Ερωτευμένων* προετοίμασαν ιδανικά το έδαφος για τις ερωτικές αταξίες των ηρώων του γαλλικού βουλεβάρτου. Ο Χρηστομάνος με ένα άλμα ενός αιώνα μετέφερε τους Αθηναίους στο Παρίσι των τελευταίων δεκαετιών του 19<sup>ου</sup>, και από τις πλατείες των πρώτων αστικών κέντρων της Ιταλίας και τις επαρχιακές λοκάντες στα αστικά κοσμικά σαλόνια των εκπροσώπων της Τρίτης Δημοκρατίας.

Τον Απρίλιο του 1902, το έργο του Πιέρ Βεμπέρ, το *Αριστερό χέρι*, εγκαινίασε τη σειρά των έργων της νεότερης ευρωπαϊκής αστικής ηθογραφίας (βουλεβάρτο).<sup>681</sup> Η παράσταση διαφημιζόταν μέρες πριν την πρεμιέρα και οι δημοσιογράφοι δεν παρέλειπαν να αναφερθούν στις πετυχημένες παραστάσεις του έργου από το Θέατρο του Αντουάν.<sup>682</sup> Η εισπρακτική επιτυχία που γνώρισε η γαλλική κωμωδία ήταν το έναυσμα για την παρουσίαση και άλλων έργων αυτού του είδους.<sup>683</sup> Οι περισσότερες από τις τριάντα πέντε κωμωδίες (μονόπρακτες και πολύπρακτες) βουλεβάρτου που ανέβασε ο θιάσος μεταξύ της άνοιξης του 1902 και

<sup>680</sup> Ο.π., *Παναθήναια* (31 Δεκ. 1901), σ. 198-199. Βλ. επίσης, ό.π., *Νέον Άστν*, 17 Δεκ. 1901.

<sup>681</sup> Με τον όρο 'βουλεβάρτο' εννοούμε «το εμπορικό δράμα που παιζόταν από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στα πολυτελή θέατρα των γαλλικών λεωφόρων (boulevards), στα θέατρα μικρής χωρητικότητας 200-300 θέσεων, τα επονομαζόμενα «μπομπονιέρες» και προορισμένα για την αναψυχή της γαλλικής αστικής τάξης που συνήθιζε να θεατρίζεται ύστερα από το δείπνο της [...] λόγω των στοιχείων της ασάφειας που παρεισφύρουν στον όρο 'βουλεβάρτο', θα ήταν σωστότερο ο σύγχρονος ιστορικός να χρησιμοποιεί τον αντικειμενικότερο όρο «ευρωπαϊκή αστική ηθογραφία». «Αστική», επειδή τα έργα του είδους απευθύνονται στην ευρωπαϊκή αστική τάξη και «ηθογραφία», επειδή περιγράφουν τα αστικά ήθη και συμπεριφορές», Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση*; ό.π., σ. 73-74.

<sup>682</sup> «Η Νέα Σκηνή», *Εστία*, 20 Απρ. 1902, «Αθήνα-Πειραιεύς. Θέατρα», *Ακρόπολις*, 23 Απρ. 1902, κ. ά. Το *Αριστερό χέρι* παραστάθηκε στο Τεάτρ Αντουάν στις 15 Σεπτεμβρίου 1900 (Pierre Vébér, *La main gauche*, Librairie Théâtrale, Artistique et littéraire, Παρίσι, χ.χ. σ. 1). Το ερώτημα που αξίζει να τεθεί είναι αν όλοι είχαν συνείδηση των διαφορών που χώριζαν το ερασιτεχνικό Τεάτρ Λιμπρ από το επαγγελματικό Τεάτρ Αντουάν. Το πιθανότερο είναι πως όχι. Τον Μάιο του 1901, ο Κουρτίδης έκανε εκτενή αναφορά στην παράσταση του «ελεύθερου θεάτρου του Αντουάν», ο οποίος σκηνοθέτησε τον *Αμαξήλατη Εντσέλ* (Αριστοτέλης Κουρτίδης, «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη. Θέατρον», *Παναθήναια*, Α', τχ. 16 (31 Μαΐου 1901), σ. 158). Το 1909, ο Παλαμάς προέτρεπε την κόρη του Ναυσικά, που βρισκόταν στο Παρίσι, να παρακολουθήσει παράσταση του Αντουάν, ως εξής: «στο θέατρο, αν ξαναπάς, να φροντίσης να ιδής κανένα σύγχρονο έργο από το Théâtre Libre» (βλ. Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό.π., σ. 789, σημ. 1519). Στην περίπτωση της κωμωδίας του Βεμπέρ, το σημαντικό ήταν η καλλιτεχνική αίγλη που έφερε το όνομα του Αντρέ Αντουάν και όχι ο θιάσος από τον οποίο παραστάθηκε.

<sup>683</sup> Το *αριστερό χέρι* αποτέλεσε μια από τις πιο μεγάλες επιτυχίες της Νέας Σκηνης. Μεταξύ Απριλίου και Οκτωβρίου 1902 παίχθηκε συνολικά δώδεκα φορές. Η επιτυχία του ήταν τέτοια ώστε ο Χρηστομάνος να το συμπεριλαμβάνει σταθερά στο ρεπερτόριο του θιάσου κάθε καλοκαίρι, όπως επίσης και στις εκτός των αθηναϊκών τειχών παραστάσεις του θιάσου. Βλ. Παράρτημα Α'-Ημερολόγιο Παράστασης.

του φθινοπώρου του 1905, γνώρισαν την αποδοχή του αθηναϊκού κοινού, που έσπευδε στο θεατράκι της Ομόνοιας για να παρακολουθήσει τους άμεσους απογόνους των γκολντονικών ηρώων να μπλέκουν σε κωμικές αισθηματικές, ως επί το πλείστον, περιπέτειες.

Μέσα στα καλαίσθητα μεγαλοαστικά σαλόνια, οι τυποποιημένοι ήρωες του βουλεβάρτου (αφελείς σύζυγοι, εκδικητικές απατημένες σύζυγοι, καταπιεστικές πεθερές, έκλυτα γεροντοπαλικάρα και έμπιστοι υπηρέτες) κινούνταν σε προαποφασισμένες τροχιές, σχεδιασμένες να δημιουργούν κωμικές διασταυρώσεις και συγκρούσεις.<sup>684</sup> Τα θέματα του γάμου και του διαζυγίου λόγω των ερωτικών απιστιών (*Το αριστερό χέρι* του Βεμπέρ, *Οι δύο τρόποι* και *Οι σύζυγοι της Λεοντίνης του Καπύς*, *Ο μπεμπές* των Emil de Najak και Αλφρέντ Εννεκίν, κ.ά), των προβλημάτων που δημιουργούν στα ζευγάρια οι κακές πεθερές (*Η νύφη μου* του Πωλ Μπιλώ) ή η σάτιρα των πολιτικών ηθών και η άνομη κοινωνική αναρρίχηση (*Το βουλευτικό* του Αλμπίν Βαλαμπρέγκ, *Ο κύριος Προσωπάρχης* του Αλεξάντερ Μπισσόν), αποτελούσαν επαναλαμβανόμενα θεματικά μοτίβα.<sup>685</sup> Οι νουθεσίες και οι μελοδραματικοί τόνοι δεν είχαν καμία θέση μέσα στην ατμόσφαιρα ξεγνοιασιάς των ανάλαφρων αυτών κωμωδιών. Μόνη έννοια των συγγραφέων ήταν να προβάλλουν την πιο λαμπερή επιφάνεια της κοινωνικής ζωής (συζήτηση στο σαλόνι, στο υπνοδωμάτιο, την εξοχική κατοικία ή το πολυτελές εστιατόριο και ξενοδοχείο). Ακόμα και οι τυχόν παρεκτροπές από τον κοινωνικό καθωσπρεπισμό

<sup>684</sup> «Οι συγγραφείς εκμεταλλεύτηκαν τη μηχανιστική πλοκή του καλοφτιαγμένου έργου για να δημιουργήσουν κωμικά εφέ. Η θεματολογία τους, συνήθως, αντλούνταν από τον αστικό μικρόκοσμο και η κωμικότητα των έργων τους βασιζόταν στην παροδική διατάραξη των αξιών και των μοντέλων συμπεριφοράς της αστικής τάξης. Οι ήρωες «παρασύρονταν, κατά κανόνα, σε μια σειρά κωμικών περιπετειών είτε από παρεξήγηση της ταυτότητάς τους είτε γιατί είχαν διαπράξει κάποιο ηθικό παράπτωμα. Σε μερικές περιπτώσεις επιχειρούσαν οι ίδιοι να εξαπατήσουν ένα άλλο πρόσωπο για να αποκομίσουν κάποιο υλικό όφελος. [...] Εξαιτίας αυτής της εμπλοκής τους [...] βρίσκονταν στο επίκεντρο μιας δίνης παράλογων αλλά αληθοφανών καταστάσεων» (Παπαγεωργίου, «Η καθιέρωση της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή», *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 251-252). Για μια αναλυτική περιγραφή των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του γαλλικού βουλεβάρτου, (βλ. επίσης Michel Corvin, *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Préface d' Ariane Mnouchkine, Armand Collin, Παρίσι 1992, σ. 845-847, 862-868).

<sup>685</sup> Μέσα στο πλήθος των Γάλλων βουλεβαρδιέρων θα πρέπει να υπολογίσουμε και τις δύο κωμωδίες του Αυστριακού Φρανς φον Σεντάν, *Χρυσή αράχνη* και *Η αρπαγή των Σαββίνων*. Και οι δύο κωμωδίες ξεφεύγουν θεματικά από τις κωμωδίες του γαλλικού βουλεβάρτου και τις ερωτικές ατασθαλίες των ηρώων του. Όλη η δράση στη *Χρυσή αράχνη*, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα (το κείμενο ή κάποια μετάφρασή του δεν εντοπίστηκε) πλέκεται γύρω από την απώλεια ενός πανωφοριού, στην τσέπη του οποίου βρισκόταν μια χρυσή καρφίτσα σε σχήμα αράχνης, («Ολιγόστιχα. Θέατρα», *Καιροί*, 16 Μαρ. 1903). *Η αρπαγή των Σαββίνων* έχει θέμα σχετικό με το θέατρο: ο θιασάρχης, Εμμανουήλ Στρουθοπούλης, εκμεταλλεύεται την επιθυμία του καθηγητή, Μαρίνου Μαρινάκη, να δει το πρωτόλειο δράμα του στη σκηνή, προκειμένου να κερδίσει όσο το δυνατόν περισσότερα χρήματα (Franz von Schönthan, *Η αρπαγή των Σαββίνων*, χειρόγραφο Θ.Μ.). Η διασκευή του Χρηστομάνου, δεν έχει σωθεί.

παρουσιάζονταν ως «διασκεδαστικές σκανδαλιές ανίκανες να βλάψουν τους θεσμούς της κοινωνίας».<sup>686</sup>

Το δραματολόγιο του θιάσου εμπλουτίστηκε και με αρκετές μονόπρακτες γαλλικές κωμωδίες. Μεταξύ 1902 και 1905 η Νέα Σκηνή ανέβασε δέκα επτά γαλλικά μονόπρακτα, που στόχο είχαν να προσφέρουν έναν ευχάριστο επίλογο στη μελαγχολία που είχε φέρει στο κοινό το κοινωνικού περιεχομένου δράμα που είχε προηγηθεί.<sup>687</sup> Η αρχή έγινε, όταν η μελαγχολική διάθεση που δημιούργησε στους θεατές η παράσταση της *Κόρης του Ιεφθάε* αντισταθμίστηκε από την κωμωδία του Άντον Τσέχοφ, *Τέρας (Αρκούδα)*. Το «παίγνιον εις πράξιν», ασφαλώς και συνδεόταν με τις πρώιμες ρεαλιστικές αναζητήσεις του θιάσου και τις αρχικές εξαγγελίες για παράσταση έργων του μοντέρνου δραματολογίου, την ίδια στιγμή όμως η «ελαφρότητα και η υπερβολή των σκηνών του» το κατέτασσαν στον γκροτέσκο κόσμο της φάρσας.<sup>688</sup> Φωνές, απειλές, κυνηγητά γύρω από το τραπέζι και ψεύτικοι πυροβολισμοί συνέβαλαν στην προώθηση της σκηνικής δράσης. Όσο περνούσαν τα χρόνια, τέτοιες κωμωδίες καταστάσεων εμφανίζονταν όλο και συχνότερα στο ρεπερτόριο του θιάσου. Κάποιες φορές μάλιστα αποτελούσαν τον βασικό κορμό της βραδιάς στο θερινό θέατρο της Ομόνοιας.<sup>689</sup>

---

<sup>686</sup> Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία*, ό.π., σ. 96. Ο Παπανδρέου σχολιάζοντας τη μετάβαση από τα πρωτοποριακά δράματα του Ίβεν στα συμβατικότερα έργα του γαλλικού βουλευβάρτου, που παρατηρήθηκε κατά την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, παρατηρεί: «τα έργα του βουλευβάρτου είναι κι αυτά σύγχρονα, θίγουν και αυτά θέματα όπως η υποκρισία, η κρίση του γάμου και της οικογένειας, είναι και αυτά γραμμένα με μεγάλη μαστοριά στην πλοκή και το διάλογο. Μόνο που εδώ οι κρίσεις δεν οδηγούν στην καταστροφή, οι εντάσεις κατευνάζονται, η τάξη αποκαθίσταται, η αστική ηθική παραμένει σώα. Έτσι, αυτές οι σκαμπρόζικες κωμωδίες είναι κατά βάθος ηθικολογικές. Και το αστικό αθηναϊκό κοινό γοητεύεται απ' αυτά τα έργα, που είναι ταυτόχρονα τολμηρά και καθησυχαστικά: η Νόρα του βουλευβάρτου δεν εγκαταλείπει το σπίτι της αλλά τα ξαναφτιάχνει με τον άνδρα της, η Έντα του βουλευβάρτου δεν αυτοκτονεί επειδή ασφυκτιά, αλλά καταλαβαίνει, έπειτα από μια απογοητευτική απόπειρα μοιχείας, πόσο αγαπούσε στην πραγματικότητα τον άνδρα της» (Παπανδρέου, *Ο Ίβεν στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 132-133).

<sup>687</sup> Το 'γέμισμα' της θεατρικής βραδιάς με μονόπρακτες κωμωδίες ήταν συνήθης πρακτική των Αθηναίων θιασαρχών ήδη από τη δεκαετία του 1860. Για το θέμα, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup> - 20<sup>ος</sup> αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 97-100, Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία*, ό.π., σ. 103-104.

<sup>688</sup> Βλ. το θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Η κόρη του Ιεφθαέ - Τέρας!*, 19 Μαρ. 1902, Θ.Μ. «Από εχθές έως σήμερα. Οι παραστάσεις της 'Νέας Σκηνης'», *Νέον Αστν*, 18 Μαρ. 1902. Για τα φαρσικά στοιχεία του έργου (Jessica Milner Davis, *Φάρσα*, μτφ. Ιουλία Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου στη σειρά *Η γλώσσα της κριτικής*, τμ. 28, Ερμής, Αθήνα 1984, σ. 82-84). Για την παράσταση του έργου του Τσέχοφ (βλ. Κυριακός, *Τα έργα του Τσέχοφ στην ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 21-23).

<sup>689</sup> Τον Αύγουστο του 1904, ο θιάσος ανέβασε τα κωμικά μονόπρακτα, *Ένας κύριος περιμένει χρήματα* και *ο απροσδόκητος υιός*, σε διασκευή του Χαράλαμπου Άννινου μαζί με την κωμωδία του Ζυλ Μουανώ, *Οι δύο κωφοί* («Θέατρα», *Αθήναι*, 5 Αυγ. 1904, «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 5 Αυγ. 1904, «Θέατρα και συναυλία», *Το Αστν*, 5 Αυγ. 1904, κ.ά.) [Αταύτιστες παραμένουν οι δύο μονόπρακτες κωμωδίες που διασκεύασε ο Χαράλαμπος Άννινος. Στον κατάλογο των μονόπρακτων κωμωδιών που δημοσίευσε η Σταματοπούλου-Βασιλάκου δεν εντοπίστηκαν έργα με παρόμοιο τίτλο, τις διασκευές

Η μετάβαση από τα κοινωνικοπολιτικά θέματα των ρεαλιστικών και νατουραλιστικών δραμάτων σε έργα παλιότερα, συμβατικότερα ή απλώς διασκεδαστικότερα δεν προκάλεσε αντιδράσεις. Ίσως, γιατί ο Χρηστομάνος, τα τρία πρώτα χρόνια προσπάθησε, και ως ένα βαθμό κατάφερε, να προσφέρει ‘δόσεις’ πρωτοποριακότητας. Η *λοκαντιέρα* παρεμβλήθηκε μεταξύ της *Αγριόπαπιας* και του *Κράτους του ζόφου*. Το *Αριστερό χέρι*, αν και δεν καταπιανόταν με μεγάλα κοινωνικά προβλήματα, χαρακτηρίστηκε ως «ένα κομμάτι ζωής ζωγραφισμένον με όλην την παρατηρητικότητα και την ευφυΐαν».<sup>690</sup> Τα ανώδυνα αισθηματικά διλήμματα, με τα οποία έρχονταν αντιμέτωποι οι πρωταγωνιστές του Βεμπέρ, δεν ήταν παρά η κωμική αντιμετώπιση των προβλημάτων των ηρώων του Μπριέ στην *Κούνια*. Ακόμα και η πολιτική φαρσοκωμωδία του Βαλαμπρέγκ *Βουλευτικό*, ερμηνεύτηκε ως ένα ευχάριστο διάλειμμα ανάμεσα στο δραματικών τόνων *Λιμπελάι* και την δυσκολερμηνευτων συμβολικών αποχρώσεων *Έντα Γκάμπλερ*.<sup>691</sup> Από το 1904, οι ισορροπίες διαταράχθηκαν. Εξαιτίας των μεγάλων οικονομικών προβλημάτων που αντιμετώπιζε ο θίασος εκείνη την περίοδο, ο Χρηστομάνος συμπαρατάχθηκε ανοιχτά με τους υπόλοιπους Αθηναίους θιασάρχες στη «φαρσοεσοδεία».<sup>692</sup> Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, πίσω από το ψευδώνυμο Φαίδων, παρατηρούσε: «παντού λοιπόν φάρσαι, γαλλικαί φάρσαι, κακομεταχειρισμένοι φάρσαι, ελεειναί φάρσαι, αηδείς φάρσαι... Φανταστείτε ότι η ‘Νέα Σκηνή’, εκτός της *Ψεύτρας* του Δωδέ, με την οποία ήρχισε, δεν έδωσε έως τώρα παρά μια σειρά φαρσών».<sup>693</sup> Πράγματι, η αύξηση των έργων του γαλλικού βουλευβάρτου το καλοκαίρι του 1904 έφτασε στο απόγειό της. Από τα δεκαεπτά νέα έργα που ανέβασε εκείνο το καλοκαίρι ο θίασος, τα δέκα ήταν γαλλικές κωμωδίες. Ο αριθμός ανεβαίνει ακόμα περισσότερο, αν προστεθούν και οι επαναλήψεις έργων βουλευβάρτου των προηγούμενων περιόδων.<sup>694</sup>

---

των οποίων να έχει κάνει ο Άννινος (Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Παράβασις*, τμ. 4 (2002), σ. 87-219)].

<sup>690</sup> Φαίδων [Γρηγόριος Ξενόπουλος], «Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη. Θέατρον», *Παναθήναια*, Β΄, τχ. 38 (30 Απρ. 1902), σ. 60-61.

<sup>691</sup> Οι δημοσιογράφοι δεν παρέλειπαν να κάνουν αναγωγές στην ελληνική πολιτική πραγματικότητα: «Είνε μια από τας εξοχωτέρας κωμωδίας του Γάλλου συγγραφέως Βαλαμπρέγκ και διακωμωδούνται μετά θαυμαστής λεπτότητος τα πολιτικά ήθη της Γαλλίας τα οποία καταπληκτικώς ομοιάζουν προς τα ιδικά μας τοιαύτα» («Θέατρα και συναυλία», *Το Άστυ*, 8 Ιουν. 1903. Βλ. επίσης, «Αι δύο πόλεις. Αθήναι», *Νέον Άστυ*, 7 Ιουν. 1903).

<sup>692</sup> Λεβιάθαν [Νικόλαος Λάσκαρης], «Από τα θέατρα. Η εφετεινή φαρσοεσοδεία», *Εστία*, 9 Αυγ. 1904. Ο Λάσκαρης κατέληγε στο συμπέρασμα ότι η Αθήνα μετατράπηκε σε «σαχάραν της γαλλικής πορνογραφίας ήτις από τινος κατέκλυσεν όλα εν γένει τα θέατρα της πρωτευούσης».

<sup>693</sup> Ο.π., *Παναθήναια* (15-31 Ιουλ. 1904), σ. 210.

<sup>694</sup> Το καλοκαίρι του 1902, η Νέα Σκηνή ανέβασε έξι κωμωδίες (μονόπρακτες και πολύπρακτες) βουλευβάρτου, το 1903: οχτώ, και το τελευταίο καλοκαίρι των παραστάσεων της στην Αθήνα έξι. Βλ. Ημερολόγιο Παραστάσεων – Παράρτημα Α΄.



Παρά τις επικρίσεις που δέχτηκε η απόφαση του Χρηστομάνου το δραματολόγιο του θιάσου να αποτελείται από ένα σημείο και μετά μόνο από κωμωδίες βουλεβάρτου, οι Αθηναίοι έτρεχαν στο θέατρο για να παρακολουθήσουν τους ήρωες του Καπύς, του Μπιλώ και του Βεμπέρ, όπως και με τον ίδιο ζήλο παρακολουθούσαν τις περιπέτειες των ηρώων του εγχώριου βουλεβάρτου.

## ii. ΟΙ ΕΞΕΥΡΩΠΑΪΣΜΕΝΟΙ ΗΡΩΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΒΟΥΛΕΒΑΡΤΟΥ

Τα έργα των Ελλήνων κωμωδιογράφων του 19<sup>ου</sup> αιώνα έκαναν τη δυναμική εμφάνισή τους στο δραματολόγιο του θιάσου το καλοκαίρι του 1903. Το κωμικό τρίγωνο της μονόπρακτης κωμωδίας του Δημήτριου Κορομηλά, *Κυρία Βεράντη*, αποτελούσε το ιδανικό αντιστάθμισμα στο τραγικό ménage a trois του *Τρίτου*, του Ξενόπουλου.<sup>695</sup> Το πείραμα είχε επιτυχία γιατί λίγες εβδομάδες αργότερα, το *Ξένο Ψωμί* του Τουργκένιεφ συνοδευόταν από μια ακόμα μονόπρακτη ελληνική κωμωδία του Κορομηλά, τον *Μίτο της Αριάδνης*.<sup>696</sup> Το επόμενο καλοκαίρι (1904), η *Νίκη του Λεωνίδα* του Χαράλαμπου Άννινου, τα δύο μονόπρακτα του Δημήτριου Κόκκου, *Το γυαλένιο μάτι* και *Γάμος δια της μεθόδου της φόλας* και η νέα, τρίπρακτη, κωμωδία του Κωνσταντίνου Ξένου, *Οι Πρασινόπουλοι*, αποτέλεσαν το απαραίτητο κωμικό συμπλήρωμα στους κοινωνικούς προβληματισμούς του Μάρκου Αυγέρη και του Γρηγόριου Ξενόπουλου.<sup>697</sup>

<sup>695</sup> Θεατρικό πρόγραμμα της 1<sup>ης</sup> Αυγ. 1903, «Θέατρα», *Αθήναι*, 1 Αυγ. 1903, «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 1 Αυγ. 1903, κ.ά.

<sup>696</sup> Θεατρικό πρόγραμμα της 15<sup>ης</sup> Αυγ. 1903, «Θέατρα», *Αθήναι*, 16 Αυγ. 1903, «Θεατρικά», *Εμπρός*, 16 Αυγ. 1903, «Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 16 Αυγ. 1903. Στα θεατρικά προγράμματα του 1903, αναγγέλθηκαν ακόμα τρεις μονόπρακτες κωμωδίες του Κορομηλά, *Το ύδωρ της λήθης*, το *Απάτης αντ' απάτης* και *Ερωτος θυσία*. Βλ. θεατρικά προγράμματα 1903, ό.π.

<sup>697</sup> *Ο μίτος της Αριάδνης* είχε παρασταθεί στις 28 Ιανουαρίου του 1883, στο θεατρικό σαλόνι του παλατιού και *Η κυρία Βεράντη* στις 15 Ιανουαρίου του 1886 στο «Χειμερινόν Θέατρον» (βλ. Δημήτριος Κορομηλάς, *Ο μίτος της Αριάδνης*, εκ των καταστημάτων του κυρίου Ανδρέα Κορομηλά, Αθήνα 1883· του ίδιου, *Η κυρία Βεράντη*, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντίνου, Αθήνα 1886). Τα μονόπρακτα του Δημήτριου Κόκκου, *Η φόλα* και *Το γυαλένιο μάτι*, ανέβηκαν στην επέτειο του θανάτου του και διαφημιζόνταν ως ανέκδοτα δράματα, που βρέθηκαν μετά από έρευνα των κληρονόμων του συγγραφέα στο αρχείο του (Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 6 Σεπ. 1904, «Αθήνα-Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 7 Σεπ. 1904, «Θέατρα», *Αθήνα*, 8 Σεπ. 1904, κ.ά.). Η αλήθεια είναι ότι και τα δύο είχαν δημοσιευθεί τέσσερα χρόνια μετά τη δολοφονία του Κόκκου (Δημήτριος Κόκκος, *Το γυαλένιο μάτι*, κωμωδία ανέκδοτος εις πράξιν μίαν, περιοδ. *Οι δύο κόσμοι*, Α', τχ. 8-10 (10-24 Δεκ. 1895), σ. 87-88, 99-101, 111-112 και του ίδιου, *Γάμος δια της μεθόδου της φόλας*, περιοδ. *Οι δύο κόσμοι*, Α', τχ. 16-17 (4-11 Φεβ. 1896), σ. 182-183 και 197-198). Το έργο του Άννινου είχε παιχθεί στο Θέατρο Ποικιλιών στις 16 Νοεμβρίου 1894 (Χαράλαμπος Άννινος, *Η νίκη του Λεωνίδα*, εκδότης Γεώργιος Κασδόνης, εκ του τυπογραφείου της «Εστίας», Αθήνα 1898). Για την υπόθεση της κωμωδίας του Άννινου (βλ. Κυριακή Πετράκου, «Μπάμπης Άννινος», *Θεατρολογικά Miscellanea*, Εκδόσεις Δίαυλος, Αθήνα 2004, σ. 57-61). Οι *Πρασινόπουλοι* δεν ήταν η

Οι ανάλαφρες κωμωδίες του Κορομηλά με την «καλοφτιαγμένη υπόθεση», το κοινωνικό μήνυμα της κωμωδίας του Αννίνου (καυτηριασμός της προικοθηρίας), οι φάρσες του Κόκκου ακόμα και οι άτεχνοι *Πρασινόπουλοι* του Ξένου συναγωνίζονταν τα αυθεντικά έργα των Γάλλων βουλεβαρδιέρων.<sup>698</sup> Οι Βαλκάνιοι ήρωες της πρώιμης αστικής ηθογραφίας μιμούνταν τους τρόπους των ευρωπαϊών ομολόγων τους. Μέσα στα ελληνικά 'ηυπρεπισμένα' αστικά σαλόνια, που συναγωνίζονταν σε κομψότητα τα αντίστοιχα γαλλικά, εξυφαίνονταν όλες οι άκακες δολοπλοκίες και τα ερωτικά μπερδέματα. Ο στόχος, ένας και μόνος: «η τέρψη [εν. του θεατή] με την πρόσχαρη αναπαράσταση των εγχώριων εξευρωπαϊσμένων ηθών».<sup>699</sup>

Οι κωμωδίες βουλεβάρτου (ελληνικές και ξένες) ασφαλώς και δεν ήταν αυτό που αρχικά είχε υποσχεθεί ο Χρηστομάνος, όταν στις αρχές του 1901, μιλούσε για εξευρωπαϊσμό του ελληνικού θεάτρου. Μέσα από την παράσταση των κωμωδιών του γαλλικού βουλεβάρτου εκπληρωνόταν ωστόσο ένα καίριο αίτημα της εποχής: ο εξευρωπαϊσμός των αστικών ηθών. Το ελληνικό κοινό εξοικειωνόταν με τους ευρωπαϊκούς νεωτερισμούς, έπαιρνε μαθήματα για το πώς θα απαλλασσόταν από τη βαλκανική συμπεριφορά του, ενώ το ηθικοπλαστικό κατά βάση μήνυμά τους δεν μπορούσε να υπονομεύσει τα αναπτυσσόμενα αστικά ήθη, όπως θεωρήθηκε από κάποιους ότι έγινε με την εισαγωγή των 'ακατάλληλων' γαλλικών κωμωδιών κρεβατοκάμαρας, το καλοκαίρι του 1905.

---

πρώτη θεατρική απόπειρα του Κωνσταντίνου Ξένου. Αρχικά είχε πειραματιστεί με το μύθο του *Έρωτα και της Ψυχής*, για να συνεχίσει με τη συγγραφή μιας πρωτοποριακής ρομαντικής εκδοχής του μύθου της Γαλάτειας. Το 1880, γράφει το δράμα *Ανδρόνικος*, όμως η μεγάλη εισπρακτική επιτυχία ήρθε με τη δίπρακτη μυθολογική παρωδία, *Η περί όνου σιάς δίκη*, ένα δίπρακτο έργο με τραγουδάκια, η δεύτερη πράξη του οποίου δεν κάνει άλλο από το να μεταφέρει στα αρχαία Αθήνα αυτούσιες σχεδόν τις γνωστές μας περιπέτειες του κύριου Πουρσονιάκ. Βλ. Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία*, ό.π., σ. 123, σημ. 15.

<sup>698</sup> Για ανάλυση των μονόπρακτων κωμωδιών του Κορομηλά (βλ. Ρέα Γρηγορίου, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 49-142). Για τον κοινωνικό χαρακτήρα της κωμωδίας του Αννίνου (βλ. Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 154). Στο Θεατρικό Μουσείο υπάρχει χειρόγραφο προσχέδιο της κωμωδίας του Ξένου, *Οι Πρασινόπουλοι*. Η αρχική ιδέα να προκαλέσει το γέλιο του θεατή μέσα από δύο δοκιμασμένα ευρήματα του γαλλικού βουλεβάρτου, την παρεξήγηση (μέσα στο ίδιο σπίτι συγκεντρώνονται περισσότεροι από δύο οικογένειες Πρασινόπουλων) και την πλαστοπροσωπία (έναν γαμπρός εμφανίζεται στη θέση κάποιου άλλου) δεν καταφέρνει να δημιουργήσει τα αναμενόμενα κωμικά αποτελέσματα (Κ. Ξένος, *Πρασινόπουλοι*, χειρόγραφο Θ.Μ.).

<sup>699</sup> Χατζηπανταζής, *Η ελληνική κωμωδία*, ό.π., σ. 139-143.

(γ). Σκανδαλίζοντας τους αστούς

ι. ΕΡΓΑ ‘ΑΚΑΤΑΛΛΗΛΑ’ ΓΙΑ ΤΑ ΑΝΑΠΤΥΣΣΟΜΕΝΑ ΑΣΤΙΚΑ ΗΘΗ

Οι συζητήσεις για τις ολέθριες συνέπειες της εισαγωγής των διεφθαρμένων γαλλικών ηθών είχαν ξεκινήσει από το καλοκαίρι του 1902, με αφορμή τις ανήθικες παραστάσεις περιοδεύοντος γαλλικού θιάσου στο θέατρο Αλάμπρα.<sup>700</sup> Το ίδιο εκείνο καλοκαίρι, στο ρεπερτόριο της Νέας Σκηνής εισήχθη η πρώτη ηθικά επιλήψιμη γαλλική κωμωδία. Η παράσταση της *Καινούργιας δούλας* εξήγειρε ακόμα και τον, συνήθως, θετικά διακείμενο στις δραματολογικές επιλογές του Χρηστομάνου Ξενόπουλο, ο οποίος το χαρακτήρισε «ελεεινή φάρσα».<sup>701</sup> Το έργο, πιθανώς, εξαιτίας των αντιδράσεων που προκάλεσε, λόγω του προκλητικού περιεχομένου του παίχθηκε για μια και μόνο βραδιά και ξεχάστηκε.

Το καλοκαίρι του 1905, με αφορμή την παράσταση τεσσάρων γαλλικών κωμωδιών με θέμα «ακατάλληλον δια κυρίας και δεσποινίδας» το ζήτημα ανακινήθηκε και οι δημοσιογραφικές πένες άναψαν. Τα έργα *Κοραλία και Σία*, *Δυπόν και Σία*, *Η πρώτη νύχτα του κ. Καρπέντ και Σία* και *Το κορόιδο* εξήγειραν την οργή των θεματοφυλάκων της αστικής ηθικής. Μια μεγάλη κουβέντα για τα όρια της ελευθερίας στο θέατρο, όπως επίσης και για το ζήτημα της επέμβασης των αρχών όταν πρόκειται για θέματα που άπτονταν της δημόσιας ηθικής, ξεκίνησε.<sup>702</sup> Οι φωνές

<sup>700</sup> Συντάκτης της εφημερίδας *Καιροί* καλούσε τους αναγνώστες να αντισταθούν στο «διεφθαρμένο εκπαρισινισμό» και να μιμηθούν μόνο τα θετικά του γαλλικού πολιτισμού, «Το καθήκον όλων μας. Μια φιλολογική επιστολή. Τα άσεμνα θεάματα. Ποιο το πρόγραμμά μας», *Καιροί*, 7 Ιουλ. 1902 υπογρ. Ένας που δεν ντρέπεται διότι αισθάνεται και πονεί]. Βλ. επίσης, «Κάτω ο Παρισιανισμός», *Καιροί*, 8 Ιουλ. 1902, «Παρισιανισμός και Παρισιανισμός», *Καιροί*, 9 Ιουλ. 1902. Για την εισαγωγή των ‘ακατάλληλων’ κωμωδιών στο ελληνικό θέατρο (βλ. Σιδέρης, « Η ‘Νέα Σκηνή’, έργα, παραστάσεις...», *Νέα Εστία* (1 Δεκ. 1961), ό.π., σ. 1637, Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Α’, σ. 247-249, Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 91-97).

<sup>701</sup> Ό.π., *Παναθήναια* (31 Ιουλ.-15 Αυγ. 1902), σ. 278. «Αδυνατούμεν ακόμη να πιστεύσωμεν», έγραφε αγανακτισμένος δημοσιογράφος καθημερινής εφημερίδας «ότι εν επιγνώσει αυτών [εν. όσων ήταν υπεύθυνοι για το δραματολόγιο] επετράπη η παράστασις έργου, μόνον προσόν έχον την ανηθικότητα και τον εκτραχηλισμόν, οίον ήτο η κατ’ αυτάς τας ημέρας εμφανισθείσα επί της κομψής του θεάτρου εκείνου σκηνής *Καινούργια δούλα*, μια δούλα εξ εκείνων τας οποίας αποπλανώσι τας ημέρας ταύτας οι αμνατζήδες της Κωνσταντινουπόλεως και αναζητούνται υπό την Αστυνομίαν εις τα καταγώγια» («Από ημέραν εις ημέραν», *Το Άστυ*, 9 Αυγ. 1902). Το κείμενο του έργου είτε στο πρωτότυπο, είτε σε μετάφραση, δε βρέθηκε. Πιθανότατα πρόκειται για το έργο του Hector Monréal *La nouvelle bonne*, που παραστάθηκε στο Théâtre des Varietés τον Σεπτέμβριο του 1901 (βλ. τον κατάλογο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, <http://bnf.fr>).

<sup>702</sup> Σαμπρόλ [Ανδρέας Χρυσάνθης], «Κατοχή – Κοραλία», *Εστία*, 3 Ιουλ. 1905. Ο Σαμπρόλ θυμόταν ότι την εποχή του Κουμουνδούρου δεν είχε επιτραπεί η παράσταση «του *Διαζυγίου* του Σαρδού εις τον ‘Παράδεισον’ δια λόγους δημοσίας ηθικής». Η ίδια Κυβέρνηση επίσης είχε ζητήσει και την απαγόρευση της παράστασης του *Ραμπαγά*, επικαλούμενη λόγους πολιτικούς. Επίσης αναφερόταν σε περιπτώσεις που η αστυνομία «συμβουλευτικώς επενέβη δια την παρεμπόδισιν θεατρικών παραστάσεων αλλά πάντοτε άνευ αποτελέσματος εφ’ όσον ουδεμία υπήρχε συγκεκριμένη απογορεύσεως περίπτωση».

των πιο ψύχραιμων δεν εισακούστηκαν.<sup>703</sup> Οι διαμαρτυρίες πλήθαιναν και η Νέα Σκηνή ήρθε αντιμέτωπη ακόμα και με την τοπική λογοκρισία. Ο δήμαρχος του Πειραιά απαγόρευσε να δοθεί η κωμωδία *Κοραλία και Σία*, όταν ο θίασος επισκέφθηκε την πόλη για παραστάσεις, το φθινόπωρο του 1905.<sup>704</sup>

Δεν ήταν η πρώτη φορά που οι τοπικές αρχές λάμβαναν αυστηρά μέτρα, προκειμένου να προστατεύσουν τους πολίτες από τον 'διαφθορέα' των χρηστών ελληνικών ηθών. Το θέμα είχε ανακύψει ένα χρόνο νωρίτερα όταν ο θίασος παρουσίασε για πρώτη φορά την κωμωδία *Κοραλία και Σία* στην Πάτρα κατά τη διάρκεια της χειμερινής περιόδου του. Η «πιπεράτη» κωμωδία, όπως αρχικά αναγγέλθηκε από τον επαρχιακό Τύπο, εξήγειρε αντιδράσεις με αποτέλεσμα ο δήμαρχος της Πάτρας να απαγορεύσει την παράσταση του έργου μετά την πρεμιέρα.<sup>705</sup> Γενικά, το κοινό των επαρχιών είχε αποδειχθεί πολύ πιο συντηρητικό σε σχέση με το αθηναϊκό. Ενδεικτικό είναι το σχόλιο δημοσιογράφου για την κωμωδία του Καπύς *Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του*, ότι δεν θα έπρεπε να είχε επιλεγεί γιατί δεν πρόβαλλε τα σωστά πρότυπα: «το έργον τούτο βεβαίως δεν δύναται να καταλεχθή εν τοις αρίστοις του γαλλικού δραματολογίου, διότι ουδέν άλλο παρουσιάζει ή τον Μπρινιόλ, άνδρα ουδεμίαν σταθεράν εργασίαν έχοντα [αλλά και] χρέη πολλά».<sup>706</sup> Βέβαια δεν ήταν μόνο ο συντηρητισμός του κοινού αλλά και το καθεστώς λογοκρισίας που ίσχυε σε πολλές πόλεις εκτός των συνόρων του ελληνικού

---

<sup>703</sup> «Εις κοινωνίαν προηγμένην όπως η Αθηναϊκή υπάρχουν ποικίλαι διαθέσεις και ποικίλαι ορέξεις, και πρέπει όλαι να κολακεύωνται και να τροφοδοτούνται [...] καθείς ας κάμη τον λογαριασμόν τους και ας πηγαίνει όπου η ιδιοσυγκρασία του και αι έξεις του ορέγονται. [...] Και ούτε ο Τύπος, ούτε η Εξουσία ημπορούν βέβαια να μεταβάλλουν τα πράγματα» («Επιστολικά δελτάρια», *Αθήναι*, 3 Αυγ. 1905). Ο συγγραφέας της επιστολής υποστήριξε ότι η αστυνομία είχε το δικαίωμα να παρέμβει μόνο αν τις παραστάσεις παρακολουθούσαν νέοι κάτω των είκοσι χρόνων.

<sup>704</sup> «Ο Κόσμος. Εν μάθημα», *Εστία*, 7 Νοε. 1905.

<sup>705</sup> «Θέατρον και θεάματα», *Νεολόγος* Πάτρας, 15 Δεκ. 1904 [υπογρ Πατριώτης]. Ο ίδιος αρθογράφος σε άρθρο του, λίγες μέρες νωρίτερα, αφού έκανε εκτεταμένη αναφορά στην ηθικοπλαστική λειτουργία του θεάτρου κατέληγε: «τα έργα αυτά [...] δεν είνε έργα δια τα θέατρα τα Ελληνικά, και μάλιστα εν Επαρχίαις, όπου το ηθικόν αίσθημα τηρείται αλώβητον ακόμη και από την ψώραν του ψευδοπολιτισμού, και όπου η διαφθορά των ηθών δεν θεωρείται ακόμη ως εν προϊόν περιωπής!» («Θέατρον και θεάματα», *Νεολόγος* Πάτρας, 2 Δεκ. 1904 [υπογρ. Πατριώτης]). Με αφορμή το άρθρο που δημοσιεύτηκε στον *Νεολόγο*, δημοσιογράφος της Σμυρναϊκής εφημερίδας *Αμάλθεια* θυμόταν ότι «Και όταν η Νέα Σκηνή έδιδεν ενταύθεν παραστάσεις επί της σκηνης έργα, τα οποία ανήκοντα εις τα ταπεινότερα στρώματα των ξένων φιλολογιών ήσαν μάλλον επιβλαβή εις το ημέτερον δημόσιον εκ της θέσεως εφ' ης πρέπει να ίσταται. Δυστυχώς αντί το κακόν να περιορισθή τουναντίον βαιίον αυξάνον και σήμερον μανθάνομεν εκ των αθηναϊκών συναδέλφων ότι ο κ. Χρηστομάνος έφθασε μέχρι του σημείου ώστε να παραστήση εν Πάτραις και έργα τα οποία εν Παρισίοις δίδονται εις θέατρα εις α ουδέποτε εις τίμιος οικογενειάρχης οδηγεί την οικογένειάν του». («Το ελληνικόν θέατρον. Η Νέα Σκηνή», *Αμάλθεια* Σμύρνης, 9 Δεκ. 1904).

<sup>706</sup> «Θεατρικά. Νέα Σκηνή. *Ο Μπρινιόλ και η κόρη του*, κωμωδία εις πράξεις τρεις υπό Alfred Capus», *Ταχυδρόμος* Κων/πολης, 18 Δεκ. 1902 [υπογρ. Λαερτιάδης]

κράτους.<sup>707</sup> Η τουρκική λογοκρισία παρενέβη μετονομάζοντας το έργο του Μπράκο *Η άπιστος επί το ηθικότερον σε: Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος*.<sup>708</sup>

Οι ηθικά επιλήψιμες κωμωδίες μπορεί να προκάλεσαν την οργή μιας μερίδας του Τύπου και των αρχών όχι όμως και του κοινού που γέμιζε σχεδόν κάθε βράδυ το θέατρο. Το παράδοξο είναι ότι ο «εκλεκτός κόσμος», όπως χαρακτηριζόταν από τους δημοσιογράφους το κοινό που σύχναζε στις ηθικά άμεμπτες γαλλικές κωμωδίες των προηγούμενων χρόνων, μέσα σ' ένα καλοκαίρι μετατράπηκε σε κόσμο «ύποπτον» που πήγαινε στο θέατρο για να διασκεδάσει με τις γαργαλιστικές υποθέσεις των ανήθικων έργων.<sup>709</sup> Αυτό που ενοχλούσε κάποιους δημοσιογράφους ακόμα περισσότερο ήταν το γεγονός ότι τα έργα αυτά τα παρακολούθησε με ιδιαίτερη ζέση και μια κατηγορία κοινού την οποία μέχρι εκείνη τη στιγμή είχαν προσπαθήσει με κάθε δυνατό τρόπο να την προστατεύσουν από τη φθοροποιό δύναμη τέτοιων αήθων θεαμάτων: οι γυναίκες.<sup>710</sup> Οι χαρακτηρισμοί, λοιπόν, που συνόδευαν τις αναγγελίες των έργων ως ακατάλληλων όχι μόνο δε λειτούργησαν αποτρεπτικά αλλά τελικά έγιναν η τέλεια διαφήμισή τους, καθώς η απαγόρευση διέγειρε τη φαντασία και την περιέργεια για το απαγορευμένο θέαμα.<sup>711</sup>

Η τόσο απροκάλυπτη ενασχόλησή τους με 'πικάντικα' ζητήματα κρεβατοκάμαρας και παράνομων, τις περισσότερες φορές, ερωτικών σχέσεων, ήταν

---

<sup>707</sup> «Έργα παντού θα παιχθώσιν όσα ήδη επαίχθησαν και εδώ επιτρεπόμενα πάντοτε υπό της λογοκρισίας, όπου υπάρχει αυτή», έγραφε η *Ακρόπολις* τις παραμονές της αναχώρησης του θιάσου για την πρώτη περιοδεία του, το φθινόπωρο του 1902, «Κίνησις και ζωή», *Ακρόπολις*, 3 Οκτ. 1902

<sup>708</sup> «Θεατρικά», *Κωνσταντινούπολις Κων/πολις*, 21, 23, Δεκ. 1902, Ν. Ι. Λ. [Νικόλαος Λάσκαρης], «Θέατρα», *Αθήναι*, 28 Δεκ. 1902).

<sup>709</sup> Το *Άστν* σκιαγραφούσε το προφίλ του νέου κοινού της Νέας Σκηνής: «συχνάζει κάποιος ύποπτος κόσμος, αποτελούμενος κατά την πλειοψηφίαν του [...] εκ του ετέρου φύλλου, το οποίον χειροκροτεί την Πουπέ και τον άρρενα καλλιτέχνην [...]. Συχνάζουν αρκετοί γέροντες, κατεξαντλούμενοι, αλλοίμονον εις μεγάλους και άγονους στεναγμούς. [...] Μια πόλις όπως αι Αθήναι, έχουν ανάγκην θεαμάτων παντούς είδους. Και φαίνεται ότι σημαντικήν έλλειψιν επλήρωσεν η ευρυτάτων οριζόντων επιχειρηματικότης της 'Νέας Σκηνής' εισάγουσα ό, τι τελευταίως εισήγαγεν εις το ταλαίπωρον ελληνικόν θέατρον. Αλλά συχνάζουν -και αυτό είνε που μας ενδιαφέρει- συχνάζουν και κυρίαί. Καλαί υπονοούμεν κυρίαί. Ύπανδροι κυρίαί. [...] Νεαράί κυρίαί και κυρίαί προχωρημένης ηλικίας. Κυριαί με παιδιά, με κορίτσια και με αγόρια. [...] Συχνάζουν εν ενί λόγω μητέραί. Διατί πηγαίνου αι μητέραε εις την Κοραλίαν και Σα [sic]; Διατί πηγαίνου εις την *Πρώτην νύχτα του γάμου*; Δια να δουν απλούστατα το σόκιν. Διατί πηγαίνου οι νεανίσκοι, τα γεροντοπαλικάρα, οι αιώνιοι αμαρτωλοί γέροντες; Δια να απολαύσου και αυτοί το σόκιν» («Τι βλέπου και ποιοι συχνάζου», *Το Άστν*, 7 Αυγ. 1905).

<sup>710</sup> «Το περίεργον είνε ότι στην *Κοραλίαν και Σία* δεν πηγαίνου ή μάλλον πολυπηγαίνου κυρίαί. Αλλά διατί κυρίαί; Η γυνή νυμφευομένη χάνει άρα γε την ψυχικήν της παρθενίαν», έγραφε το *Άστν* σχολιάζοντας την απρόσμενα μεγάλη προσέλευση του γυναικείου φύλλου στις απαγορευμένες παραστάσεις της Νέας Σκηνής (ό.π., *Το Άστν*, 6 Ιουλ. 1905. Βλ. επίσης, «Αθήναι. *Δυπόν και Σία*», *Αθήναι*, 16 Ιουλ. 1905).

<sup>711</sup> «Η φράσις εκείνη, η τιθέμενη εις το πρόγραμμα κατ' αστυνομικήν διαταγήν 'η παράστασις δεν είνε δια δεσποινίδαε', όχι μόνον δεν αποτελεί φραγμόν τινα κατά της κακοηθείας, αλλά χρησιμεύει τεχνηέντως και προς διαφήμισιν αυτής και ως πειρασμός δια τους αμφιρρέποντας», ό.π., *Το Άστν*, 9 Αυγ. 1902. Βλ. επίσης «Λογοκρισία», *Το Άστν*, 25 Ιουλ. 1902.

αυτό που τους σκανδάλιζε περισσότερο. Στο έργο *Κοραλία και Σία*, η πρωταγωνίστρια του έργου διαμορφώνει ένα μέρος του σπιτιού της σε καταφύγιο για παράνομους εραστές και από εκεί παρελαύνει όλη η καλή κοινωνία της πόλης.<sup>712</sup> Τα πράγματα γίνονταν ακόμα χειρότερα, όταν οι μεταφραστές αποφάσιζαν να εμπλουτίσουν την πλοκή με δικές τους προσθήκες. Στο πρωτότυπο κείμενο της *Πρώτης νύχτας του γάμου του κ. Καρπετ και Σία*, δεν υπάρχει τίποτα το ηθικά επιλήψιμο (η πλοκή στηρίζεται στο γνωστό εύρημα της πλαστοπροσωπίας και των παρεξηγήσεων που προκύπτουν εξαιτίας της) και όλος ο θόρυβος ξεκίνησε όταν ο Χρηστομάνος, που είχε αναλάβει τη μετάφραση και διασκευή του κειμένου, προσέθεσε μια επιπλέον (‘σκανδαλιστική’) πράξη.<sup>713</sup>

Σε έργα που ασχολούνταν αποκλειστικά με την ερωτική λίμπιντο αυτόματη ήταν και η γλωσσική αποδέσμευση από κοινωνικά σχήματα και καθωσπρεπισμούς. Η απουσία των κειμένων μας στερεί τη δυνατότητα σαφούς εικόνας του ύφους τους. Ωστόσο, σκόρπια σχόλια και πληροφορίες μας επιτρέπουν να κάνουμε κάποιες αναγωγές. Με αφορμή την παράσταση της *Καινούργιας δούλας* και τις βωμολοχίες που υπήρχαν στο έργο, δημοσιογράφος αναφερόταν σε κάποιο άλλο έργο που είχε ανεβάσει ο θίασος και ο μεταφραστής/διασκευαστής ακολουθούσε την ίδια τακτική: «αλλά και εις άλλον έργον αφέθησαν ή προσετέθησαν υπό του μεταφραστού φράσεις της εσχάτης ρυπαρότητος και αηδίας, αίτινες προκάλεσαν την αγανάκτησιν και τον εμετόν των θεατών [...]».<sup>714</sup> Ακόμα και σε λιγότερο επιλήψιμα έργα παρατηρήθηκαν ανάλογες τακτικές. Δημοσιογράφος της *Εστίας*, αν και επαινούσε την παράσταση της

---

<sup>712</sup> Albin Valabrègue - Maurice Hennequin, *Coralie et Cie*, P.-V. Stock, Παρίσι 1901. Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε το περιεχόμενο των κωμωδιών *Δυπόν και Σία* και *Το Κορόιδο*. Οι εφημερίδες δεν έδιναν καμία πληροφορία για τις υποθέσεις τους. Τα έργα δεν εντοπίστηκαν σε κάποια από τις βιβλιοθήκες της Ελλάδας ή του εξωτερικού.

<sup>713</sup> «Η βάσις της επιτυχίας είναι μια ολόκληρος πράξις διαπραχθείσα υπό του κ. Χρηστομάνου και προστεθείσα εις το κείμενον. Το αρχικόν έργον ήτο τρεις πράξεις και αρκετά ευπρεπές και σεμνόν, κατά το 1878 δηλαδή την εποχήν καθ’ ην ακόμη η γαλλική φάρσα δεν είχε πάθη την σημερινήν της εκτροχάισιν. Η ‘Νέα Σκηνή’ επήρε τας τρεις πράξεις προσέθεσεν άλλην μιαν, μετέβαλε τον τίτλον, εκόλλησεν και το απαραίτητον Σία και το εξεφούρνησε προχθές εις το κοινόν, ολίγον διαφέρον από τα κουφέτα του Βασιλεώς Δαυίδ που ρεκλαμάρουν αι ευθυμογραφικά γαλλικές εφημερίδες δι’ εκείνους που ηξεύρουν τον Βασιλέα Δαυίδ και τας ιδιότητας των κουφέτων που μεταχειρίζετο. Το παράδειγμά είνε χαρακτηριστώτατον του δρόμου τον οποίον επήρην η θεατρική μας φιλολογία. Προ ολίγου υπήρχε η συνήθεια να σκεπάζεται εις τας μεταφράσεις η γυμνότης της γαλλικής φάρσας. Τώρα όχι πλέον γυμνούται καθ’ ολοκληρίαν η φάρσα αλλά και της προστίθενται στάσεις και θέσεις οδαλίσκης μαϊνόμενης υπό την ανοιξιάτικην πνοήν μυρωμένης ατμόσφαιρας χαρεμιών. Και από που όλα αυτά: Από την κόγχην του Διονύσου ...και Σία» («Από χθες έως σήμερα. Σία», *Νέον Άστυ*, 9 Αυγ. 1905. Βλ. επίσης, «Γράμματα προς την *Εστίαν*», *Εστία*, 7 Αυγ. 1905 [υπογρ. Ένας Μπουλεβερδιέρος]). Σε κάποιες από τις αναγγελίες της παράστασης της *Πρώτης νύχτας του γάμου*, ως μεταφραστής του έργου αναφέρεται κάποιος Κωνσταντίνος Α. Παπαπάνος. Ενδεχομένως πρόκειται για ψευδώνυμο του Χρηστομάνου. («Θέατρα», *Εμπρός*, 6 Αυγ. 1905, «Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 6 Αυγ. 1905, κ.ά.).

<sup>714</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 9 Αυγ. 1902.

*Νύφης μου*, δεν παρέλειπε να σχολιάσει τις αθυροστομίες που είχαν παρεισφρήσει στη μετάφραση:

Αλήθεια, υποθέτωμεν, ότι ακουσίως ξέφυγε κατά την α΄ πράξιν ένας λεκές από το στόμα του κ. Υποδιευθυντού του πρωτοκόλλου. Επίσης και μια λεκιασμένη συλλαβή εις την β΄ πράξιν από το στόμα του κ. Χρυσομάλλη. Και η γραμματική του Γεράκη ακόμη το λέγει ότι: τα ευκόλως εννοούμενα παραλείπονται. Δεν ειν' έτσι, κύριοι υ π ε ρ ν α τ ο υ ρ α λ ι σ τ α ί;. <sup>715</sup>

Κάτι αντίστοιχο είχε συμβεί και στην παράσταση της *Απίστου*, το καλοκαίρι του 1902:

[...] είνε δε απολύτου ανάγκης να διορθώση [εν. ο Χρηστομάνος] και από σήμεραν μάλιστα τα αγριώτερον προσβάλλοντα τον ακουστικόν τύμπανον κακομεταφρασμένα ιταλικά, να φύγη δε μαζί με τον ο ρ γ α σ μ ό ν και μια πολύ σόκιν χωρίς λόγον έκφρασις «άφησε την να...», η οποία και πλέον του δέοντος εχρωματίσθη από τον κ. Παπαγεωργίου. <sup>716</sup>

Προφανώς, ο μέχρι εκείνη τη στιγμή έντιμος θεατρικός βίος του Χρηστομάνου και κατά συνέπεια του θιάσου κατέτασσαν τις τυχόν παρεκτροπές από το πολιτικά ορθό σε αθώα και ακίνδυνα παιίσματα, τα οποία από τους περισσότερους περνούσαν σχεδόν απαρατήρητα. Το 1905, όλα είχαν αλλάξει. Η Νέα Σκηνή δεν ανέβαζε πια έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, ούτε καν έργα που θα βοηθούσαν στον εξευρωπαϊσμό των ηθών αλλά κείμενα, που για κάποιους, δεν απείχαν πολύ από την πορνογραφία. Το χειρότερο απ' όλα ήταν ότι ο Χρηστομάνος δεν είχε διστάσει ακόμα και να σπιλώσει το ποιητικό πνεύμα ενός αρχαίου προγόνου, βάζοντας στο στόμα των αριστοφανικών ηρώων λέξεις του «καπηλειού» και εξισώνοντας την αρχαία κωμωδία με τα άσεμνα θεάματα.

## ii. Ο ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ ΩΣ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΙΣ ΠΙΚΑΝΤΙΚΕΣ ΓΑΛΛΙΚΕΣ ΚΩΜΩΔΙΕΣ

Στις αρχές Ιουλίου του 1904, μέσα στο πλαίσιο των διαθρωτικών κινήσεων που έκανε εκείνο το καλοκαίρι ο Χρηστομάνος (ανακαίνιση θεάτρου, πρόσληψη ηθοποιών, ανανέωση του δραματολογίου, κ.ά.), ανήγγειλε και την παράσταση των *Εκκλησιαζουσών*, της πρώτης και μοναδικής αριστοφανικής κωμωδίας που ανέβασε ο

<sup>715</sup> «Από τα θέατρα. Μια επανάληψις», *Εστία*, 8 Αυγ. 1902 [υπογρ. Κ.].

<sup>716</sup> «Από τα θέατρα. Η γθεσινή *Απίστος*», *Εστία*, 31 Αυγ. 1902 [υπογρ. Κ.].

θίασος. Στο πλευρό των υπέρκομψων και γαργαλιστικών γαλλικών κωμωδιών ο Χρηστομάνος πρόσθεσε μια από τις πλέον τολμηρές κωμωδίες του Αριστοφάνη, ακολουθώντας κάποιες από τις πρακτικές που εφάρμοζε και στα σκαμπρόζικα έργα του γαλλικού βουλεβάρτου.

Βδομάδες πριν την παρουσίαση του έργου άρχισαν να κυκλοφορούν στους δημοσιογραφικούς κύκλους αρνητικά σχόλια για τη μετάφραση της αριστοφανικής κωμωδίας δημιουργώντας ένα άσχημο κλίμα για την υποδοχή της παράστασης: «ο μεταφραστής των *Εκκλησιαζουσών* [...] ανέγνωσε [εν. τη μετάφραση] προχθές εις κύκλον λογίων, οι οποίοι έμειναν κατάπληκτοι προ της αναιδείας... Αριστοφάνους».<sup>717</sup> Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος στον Πρόλογο, που συνόδευε το κείμενο της μετάφρασης, προσπαθούσε να δικαιολογήσει την επιλογή της ‘πιστής’ και χωρίς περικοπές μετάφρασης του κειμένου:

Εάν δε που ελεγχθώ ως διαφυγών τα όρια της στενής ερμηνείας, εύχομαι όπως, ακολουθήσωσι και άλλοι το παράδειγμά μου, και παρουσιάσωσι τελειότεραν μεταφραστικήν εργασίαν εν τω μέλλοντι· αρκεί μόνον να μην αποτολμήσωσι την περιστολήν της ελευθεριότητος του ποιητού [...].<sup>718</sup>

Την επόμενη της πρεμιέρας οι πρώτες βολές εκτοξεύτηκαν κατά παντός υπευθύνου: «ο μεταφραστής του Αριστοφάνους δεν είναι μεταφραστής του Μπισσόν δια να φέρη εις τα καθ’ ημάς τας κωμωδίας του μεγάλου της αρχαιότητας κωμωδού. Και αυτό έπραξε ο κ. Πολ. Δημητρακόπουλος [...] καταστήσας ανιαρόν το εύθυμον και χυδαιότατον την βωμολοχίαν», έγραφε δημοσιογράφος αγανακτισμένος για το αγοραίο ύφος που επιλέχθηκε από τον μεταφραστή.<sup>719</sup>

Το προκλητικό θέμα του έργου –η σεξουαλική ελευθεριότητα που κηρύσσεται νόμος του κράτους από τις γυναίκες– και η ελευθεριάζουσα γλώσσα ήταν τα δύο στοιχεία που έκαναν την παράσταση να χαρακτηριστεί ακατάλληλη για κυρίες και δεσποινίδες. Επιλέγοντας μια από τις πλέον τολμηρές κωμωδίες του Αριστοφάνη, μεταφράζοντας και σκηνοθετώντας την με τέτοιο τρόπο ώστε το κωμικό στοιχείο να υπερισχύσει της «ηθικοπλαστικής σημασίας της αριστοφανικής σάτιρας» (βασικό συστατικό της παράστασης των *Νεφελών* που είχαν σκηνοθετήσει από κοινού οι Γεώργιος Σουρής, Νικόλαος Λάσκαρης και Γεώργιος Πολίτης),<sup>720</sup> ικανοποιούσε, για

<sup>717</sup> «Ολιγόστιχα», *Καιροί*, 29 Ιουλ. 1904.

<sup>718</sup> Δημητρακόπουλος, «Πρόλογος», *Εκκλησιάζουσαι*, ό.π., σ. δ’.

<sup>719</sup> Ό.π., *Αθήναι*, 12 Αυγ. 1904.

<sup>720</sup> Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, ό.π., σ. 78.



ακόμη μια φορά, το μέρος εκείνο του κοινού που είχε δείξει ότι αρεσκόταν στην παρακολούθηση ακατάλληλων και απαγορευμένων θεαμάτων. Δημοσιογράφος διαπίστωνε με απογοήτευση ότι το κοινό με την αθρόα προσέλευσή του στο θέατρο ήταν σαν να επικροτούσε την αμαύρωση του πνεύματος του αρχαίου κωμωδιογράφου:

[σπεύδουν] να καταλάβουν την θέσιν των με μίαν χαράν εις το πρόσωπόν των το σοβαρόν [...] όχι διότι θα ακούσουν τον αρχαίον σατυρικόν και θα απελάμβανον του σπινθηροβόλου αττικού πνεύματος της εποχής εκείνης [...] αλλά διότι είχαν την ελπίδα ν' ακούσουν τους ελευθεροστόμους διαλόγους και να χειροκροτήσουν τας ξεσκεπασμένας εντελώς λέξεις και φράσεις.<sup>721</sup>

Το βασικό και κύριο κίνητρο για την επιλογή της συγκεκριμένης κωμωδίας ήταν η προσέλκυση του ανδρικού κοινού της πρωτεύουσας, σε μια προσπάθεια να αντεπεξέλθει στα σοβαρά οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε εκείνη την εποχή ο θίασος. Ωστόσο, η παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* δεν ήταν μόνο μια παράσταση φτιαγμένη από άνδρες που απευθυνόταν σ' ένα κοινό αποκλειστικά ανδρικό. Λίγες βδομάδες μετά την πρεμιέρα, το έργο διασκευάστηκε και για το γυναικείο κοινό της πρωτεύουσας, με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου να αναλαμβάνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Πραξαγόρας.<sup>722</sup>

Είναι περιττό να αναφερθεί ότι η παράσταση της αριστοφανικής κωμωδίας συνδέεται περισσότερο με τις δραματολογικές επιλογές της συγκεκριμένης περιόδου και της στροφής του θιάσου προς τα ακατάλληλα έργα του γαλλικού βουλεβάρτου παρά με τις αρχικές εξαγγελίες του Χρηστομάνου για τον τρόπο αναβίωσης του αρχαίου δράματος και της πνευματικής συνέχειας του Ελληνισμού για την οποία έκανε λόγο τρία χρόνια νωρίτερα.

Κάνοντας μια γενική αποτίμηση του δραματολογίου της Νέας Σκηνης θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο ιδιωτικός θίασος, σε αντίθεση με το αυλικό ίδρυμα που έδειξε την προτίμησή του σε έργα του Γκαίτε, του Σίλλερ ή του Κλάιστ, έστρεψε επιδεικτικά την πλάτη στα έργα του κλασικού δραματολογίου ανεβάζοντας σύγχρονους συγγραφείς και έργα. Κάτι ανάλογο συνέβη και με την κωμωδιογραφία.

<sup>721</sup> «Οι πρόιμοι», *Το Άστυ*, 15 Αυγ. 1904 [υπογρ. Ιόνιος]. «Το θέαμα του ακροατηρίου ήτο απελπιστικόν, όσω βωμολοχικόν και κοπρολογικόν το άκουσμα της παραστάσεως» (Δάφνης [Δ. Ι. Καλογερόπουλος], «Σημειώσεις ενός μηνός. *Εκκλησιάζουσαι*», *Πινακοθήκη* (Σεπ. 1904), σ. 34.

<sup>722</sup> «Θεάματα», *Ακρόπολις*, 14 Σεπ. 1904, «Θεατρικά», *Εμπρός*, 14 Σεπ. 1904, «Θέατρα», *Εστία*, 14 Σεπ. 1904, «Μικρά νέα. Θέατρα», *Καιροί*, 14 Σεπ. 1904, κ.ά.

Οι ιθύνοντες του βασιλικού ιδρύματος έδειξαν προτίμηση στις παλιότερες κωμωδίες των Μειλάκ και Αλεβύ, του Σαρντού ή του Σκριμπ, ενώ ο Χρηστομάνος επέλεξε νεότερους συγγραφείς, όπως ο Καπύς, ο Μπιλώ, ο Βεμπέρ ή ο Κουρτελίν, τα έργα των οποίων είχαν παρασταθεί πρόσφατα από τις παρισινές σκηνές.<sup>723</sup> Ακόμα όμως και υπό αυτούς τους όρους η Νέα Σκηνή δεν κατόρθωσε να συμπορευτεί με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις. Όπως είναι γνωστό, στο ευρωπαϊκό θέατρο τα συμβατικά οικογενειακά δράματα του Δουμά γιού και του Ωζιέ υποσκελίστηκαν από τα κοινωνικού και ψυχολογικού στοχασμού δράματα του Ίψεν και οι περίπλοκες δομές των έργων του Σαρντού και των επιγόνων του αντικαταστάθηκαν από τα 'λιτά', στη δομή τους, έργα των συμβολιστών ποιητών. Ο αθηναϊκός θιάσος ακολούθησε ανάστροφη πορεία. Ο κύκλος άνοιξε με την, λεπτών ψυχολογικών και συμβολιστικών αποχρώσεων, *Αγριόπαπια*, αλλά έκλεισε με το έργο ενός εκ των πρωτεργατών του Έργου με Θέση, τους *Αναίσχυντους* του Ωζιέ. Αντίστοιχη ήταν η πορεία και στο ελληνικό δραματολόγιο. Αφετηρία ήταν η συμβολιστική *Φαία και Νυμφαία* αλλά σημείο τερματισμού οι Έλληνες βουλευαρδιέροι του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Παρόλα αυτά, δε θα πρέπει να παραγνωριστεί η συμβολή του θιάσου στην εισαγωγή των έργων του γαλλικού βουλευάρτου. Αυτό εννοεί ο Γιάννης Σιδέρης όταν εύστοχα παρατηρεί:

Ο Χρηστομάνος έλκεται από αυτό το είδος των κωμωδιών και με το αλάθητο ένστικτό του εκπολιτίζει το θέατρό μας, το κάνει κοσμικότερο έστω, αλλά και ανάλαφρο: πρόκειται για επανάσταση τεχνικής και για μια πρωτοπορία.<sup>724</sup>

Η Νέα Σκηνή, τελικά, κατάφερε να συμβάλει στον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού θεάτρου όχι ανεβάζοντας έργα που στην Ευρώπη την εποχή εκείνη θεωρούνταν η πρωτοπορία αλλά επιλέγοντας έργα, που έδιναν ένα πανόραμα των εξελιγμένων ευρωπαϊκών ηθών, προσπαθώντας να μετατρέψει τους Αθηναίους σε Παριζιάνους.

---

<sup>723</sup> Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του είχε παρασταθεί για πρώτη φορά στο Théâtre du Vaudeville (23 Νοε. 1894) και λίγα χρόνια αργότερα είχε μεταφερθεί στη σκηνή του Οντεόν (22 Οκτ. 1901). Οι σύζυγοι της Λεοντίνης είχαν παιχθεί στο Théâtre des Nouveautés (14 Φεβ. 1900), και *Οι δύο τρόποι* στο Théâtre de Variétés (28 Φεβ. 1902). Βλ. Alfred Capus, *Brigniol et sa fille*, A. Fayard, Paris χ.χ., σ. 1, του ίδιου, *Les deux écoles*, A. Fayard, Παρίσι χ.χ., σ. 1, του ίδιου, *Les maris de Léontine*, A. Fayard, Παρίσι χ.χ., σ. 1).

<sup>724</sup> Σιδέρης, « Η 'Νέα Σκηνή', έργα, παραστάσεις...», *Νέα Εστία* (1 Δεκ. 1961), ό.π., σ. 1631.

(δ). Το δραματολόγιο του θιάσου και η αμφίσημη στάση του ελληνικού Τύπου

Πριν περάσουμε στην ανάλυση της σκηνοθετικής ερμηνείας των παραπάνω έργων αξίζει να γίνει μια μικρή αναφορά στον τρόπο υποδοχής ορισμένων έργων από μερίδα του ελληνικού Τύπου. Είναι πραγματικά άξια σχολιασμού μια σημαντική ιδιομορφία μέρους της ελληνικής κριτικής απέναντι στα έργα που παρουσιάζονταν στην αθηναϊκή σκηνή: υποδέχτηκε με ενθουσιασμό τα έργα της λεγόμενης ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και αντιμετώπισε με ιδιαίτερα αρνητικό τρόπο έργα σαφώς συμβατικότερα, τουλάχιστον με βάση τα ευρωπαϊκά κριτήρια, ως προς το περιεχόμενό τους.

Τα έργα του Χάλμπε, του Μπριέ ή του Μπεκ και φυσικά του Ίψεν και του Τολστόι ήταν κείμενα που είχαν λογοκριθεί και απαγορευθεί στην Ευρώπη, και αυτή ακριβώς η απαγόρευση είχε συμβάλει στην ίδρυση των ανεξάρτητων θιάσων. Έργα που δεν έβρισκαν στέγη στις μεγάλες ή στις επίσημες θεατρικές σκηνές βρήκαν καταφύγιο στις σκηνές των μικρών πειραματικών θεάτρων, όπου η πρόσβαση επιτρεπόταν όχι στο ευρύ αστικό κοινό αλλά μόνο στα επίλεκτα μέλη του.<sup>725</sup> Στην Ελλάδα αυτού του είδους τα έργα παρουσιάστηκαν σε κεντρικά θέατρα της Αθήνας, ακόμα και σ' αυτό το Βασιλικό Θέατρο, χωρίς το περιεχόμενο ή το θέμα τους να προκαλέσει την παραμικρή αντίδραση. Το Ανεξάρτητο Θέατρο του Λονδίνου έγινε από την πρώτη στιγμή γνωστό, εξαιτίας των έντονων αντιδράσεων που προκάλεσε η παράσταση των *Βρικολάκων* (1891), καθώς θεωρήθηκε ότι το έργο πρόσβαλε τη δημόσια ηθική.<sup>726</sup> Τρία χρόνια αργότερα (1894), όταν το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα από τον θίασο του Ευτύχιου Βονασέρα, οι δημοσιογράφοι το αντιμετώπισαν ως μια ακόμη θεατρική εσπερίδα για την «ανεπτυγμένη Αθηναϊκή

<sup>725</sup> Ο αθηναϊκός περιοδικός και ημερήσιος Τύπος ενημέρωνε μάλιστα τους αναγνώστες για το καθεστώς λογοκρισίας που ίσχυε σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Στο τέλος του 1901, παραδείγματος χάριν, το αναγνωστικό κοινό ενημερωνόταν ότι η γαλλική λογοκρισία είχε απαγορεύσει το έργο του Μπριέ, *Οι κατεστραμμένοι*, και ότι στη Βιέννη είχε απαγορευθεί η παράσταση του έργου του Χάλμπε, *Νεότης*, όπως και των *Υφαντουργιών* του Χάουπμαν («Από χθες έως σήμερα», *Το Άστυ*, 29 Δεκ. 1901). Μερικούς μήνες αργότερα γινόταν γνωστό ότι στην Αγγλία είχε απαγορευθεί η *Μόννα Βάννα* του Μάτερλινκ, σημειωνόταν όμως ότι «εδόθη εις ιδιωτικόν θέατρον, όπου η επιτυχία υπήρξε μεγίστη» («Γράμματα-Τέχνη-Επιστήμη», *Παναθήναια*, Β', τχ. 44-45 (31 Ιουλ -15 Αυγ. 1902), σ. 288).

<sup>726</sup> Για τις αντιδράσεις που ξέσπασαν στο Λονδίνο εξαιτίας της παράστασης των *Βρικολάκων* βλ. Tracy C. Davis, «The Independent Theatre Society's Revolution Scheme for an Uncommercial Theater», *Theatre Journal*, τμ. 42, τχ. 4, *Disciplines of Theatre: Fin-de-siècle studies* (Δεκ. 1990), σ. 447-454.

κοινωνία», παρά σαν ένα έργο που αντιτίθεται στις κοινωνικές συμβάσεις και προκαταλήψεις.<sup>727</sup>

Ανάλογες, σε γενικές γραμμές, ήταν οι αντιδράσεις του Τύπου όταν μερικά χρόνια αργότερα η Νέα Σκηνή παρουσίασε έργα απαγορευμένα ή λογοκριμένα στην Ευρώπη. Μετά την παράσταση του *Κράτος του ζόφου* και του *Εχθρού του λαού*, δεν υπήρξε η παραμικρή αντίδραση. Ειδικά για το δεύτερο, η μόνη ένσταση ήταν ότι δεν ήταν κατανοητό στον μέσο θεατή, ενώ κάποιοι δημοσιογράφοι δε δίστασαν ακόμα και να κάνουν διασυνδέσεις μεταξύ ελληνικής και νορβηγικής πολιτικής πραγματικότητας.<sup>728</sup> Δύο χρόνια αργότερα, η γνωστοποίηση της απαγόρευσης του έργου του Χάλμπε από τη γερμανική λογοκρισία, χρησιμοποιήθηκε ως μέσο διαφήμισης για τις παραστάσεις της Νέας Σκηνης, προκειμένου να τονιστεί ο πρωτοποριακός χαρακτήρας του έργου και κατ' επέκταση το νεωτεριστικό πνεύμα, που διέκρινε τις επιλογές του θιάσου.<sup>729</sup> Το *Μπαλκόνι* ήταν το πρώτο και μοναδικό έργο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας που η παράστασή του προκάλεσε αντιδράσεις, όχι για το φιλοσοφικό περιεχόμενό του, όσο για το ζήτημα των ηθών: η σχέση μιας γυναίκας με τρεις άνδρες σκανδάλισε τους συντηρητικούς θεατρόφιλους Αθηναίους.<sup>730</sup>

Από την άλλη, έργα που στην Ευρώπη θεωρούνταν το κύριο είδος της βραδινής διασκέδασης των αστών και παρουσιάζονταν στα κεντρικότερα θέατρα του Παρισιού, η ελληνική κριτική τα αντιμετώπισε με επιφύλαξη, με διάθεση καταγγελτική και δε δίστασε ακόμα και να προτείνει τον αποκλεισμό τους από τη θεατρική σκηνή. Η πιο ακραία μορφή του γαλλικού βουλεβάρτου, οι σκαμπρόζικες, τολμηρές φαρσοκωμωδίες κρεβατοκάμαρας (τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των

<sup>727</sup> «Ο κόσμος», *Εστία*, 15 Οκτ. 1894.

<sup>728</sup> «Είπε δε το έργον αυτό του Νορβηγού συγγραφέως το μόνον ίσως το οποίον συμβιβάζεται και με τα ήθη μας. [...] Τώρα μάλιστα, με την έκρυθμον της χώρας μας πολιτική κατάστασιν και τα προμηνύματα του κοινοβουλευτικού μας σάλου και τους αγώνας των κομμάτων περί τας λαϊκάς κάλπας, είνε και επικαιρότατον», «Σημειώσεις», *Εστία*, 23 Ιαν. 1902 [υπογρ. Ένας εχθρός του λαού]. Βλ. επίσης, «Σημειώσεις Αθηναίου. Από εχθές έως σήμερα», *Το Άστυ*, 24 Ιαν. 1902.

<sup>729</sup> «Απόψε δίδεται υπό της Ν. Σκηνης τα *Νιάτα* του Γερμανού θεατρικού συγγραφέως Χάλμπε, το οποίον απηγορεύθη υπό της γερμανικής λογοκρισίας όταν το πρώτον επαίχθη εν Γερμανία δια τας ελευθέρως περί ζωής ιδέας του. Είνε θαυμάσιον και θεωρείται εκ των αριστουργημάτων της γερμανικής φιλολογίας» («Θέατρα και συναυλίας», *Το Άστυ*, 8 Ιουλ. 1903).

<sup>730</sup> «Το *Μπαλκόνι* του Χέϊμπεργκ, είνε μια ρεαλιστικώτατη μελέτη του γυναικείου εκφυλισμού και ουδέν άλλο. Αλλά και του ανδρικού εκφυλισμού πρόδειγμα είνε το ανόητον αυτό έργον, αφού εις τας τρεις πράξεις του ο εραστής γενόμενος σύζυγος παρίσταται τόσον γελόιος και ηλίθιος εις τα όμματα της γυναικός του, ώστε παραδίδει την θέσιν του εις τον νέον εραστήν. Το *Μπαλκόνι* είνε συν τοις άλλοις, με όλην την υπολανθάνουσαν αλήθειαν, εν έργον ανηθικώτατον κινούν το ερώθημα μέχρι των ώτων», «Θέατρα και συναυλίας», *Το Άστυ*, 4 Οκτ. 1902. Βλ. επίσης, «Από την πλατεία της Ν. Σκηνης. Το *Μπαλκόνι*», *Ακρόπολις*, 5 Οκτ. 1902, Παναγ. Γ. Λιδωρίκης, «Σημειώσεις. Το *Μπαλκόνι*», *Εστία*, 5 Οκτ. 1902, κ.ά.

οποίων ο Χρηστομάνος φρόντιζε να επιτονίζει ακόμα περισσότερο) θεωρήθηκαν ακατάλληλες για τα αναπτυσσόμενα ήθη των μεσαίων τάξεων του Βαλκανικού κράτους. Μπορεί λοιπόν οι δημοσιογραφικοί κύκλοι να επιζητούσαν τον εξευρωπαϊσμό των ηθών και να κολακεύονταν νιώθοντας ότι η πρωτεύουσα σταδιακά μεταμορφωνόταν σε μια θεατρική επαρχία της Ευρώπης, όπως όμως αποδείχθηκε δεν ήταν έτοιμοι να αποδεχθούν τις πιο προωθημένες ηθικά τάσεις, ακόμα και όταν αυτές παριστάνονταν από τη σκηνή ενός θεάτρου.

## II. Η καλαισθητή διακοσμητικότητα των παραστάσεων της Νέας Σκηνης

Το ανακαινισμένο θέατρο της Νέας Σκηνης σε καμιά περίπτωση δεν ήταν ο ναός των λίγων εκλεκτών, που είχε οραματιστεί ο Χρηστομάνος, ήταν όμως ένα κομψό θεατρικό καταφύγιο για τους εξευρωπαϊσμένους Αθηναίους, που έφερε έντονη τη σφραγίδα της καλαισθησίας του Χρηστομάνου. Τα δημοσιεύματα που ακολούθησαν τα αποκαλυπτήρια του θεάτρου, το καλοκαίρι του 1902, έγραφαν ότι το νέο θέατρο οικοδομήθηκε σύμφωνα με τις αρχές της Νέας Τέχνης (Art Nouveau).

Μια τοξοειδής κορνίζα πλαισίωνε την καμπύλη μετώπη της σκηνης. Την μπούκα διακοσμούσαν τρεις μάσκες, έργο του νεαρού γλύπτη Κωνσταντίνου Δημητριάδη: η μεσαία, στο κέντρο της σκηνης, πλαισιωμένη από δύο φίδια συμβόλιζε την Τέχνη και οι άλλες δύο, δεξιά και αριστερά της σκηνης, την Κωμωδία και την Τραγωδία.<sup>731</sup> Η γεωμετρία των γραμμών της σκηνης με «καμπύλας παντού,

<sup>731</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 6 Ιουλ. 1902. Ο Κώστας Δημητριάδης (1881-1943), σπούδασε στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, κοντά στον Γ. Βρούτο. Με υποτροφία έφυγε το 1903 για το Μόναχο. Ένα χρόνο αργότερα, εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου και παρέμεινε είκοσι έξι χρόνια. Το 1930 κλήθηκε από την ελληνική κυβέρνηση και διορίστηκε καθηγητής και διευθυντής της Α.Σ.Κ.Τ. Το 1938, έγινε ακαδημαϊκός (Στέλιος Λυδάκης, *Η Νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία-τυπολογία-λεξικό γλυπτών*, τμ. Ε', Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1981, σ. 314). Σύμφωνα με τον Λάσκαρη, τη χρονιά που έφτιαξε τις μάσκες ήταν ακόμα φοιτητής στη Σχολή Καλών Τεχνών (Λάσκαρης, «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών», *Νέα Εστία* (15 Σεπ. 1938), ό.π., σ. 1264). Για την περιγραφή των τριών κεφαλών που διακοσμούσαν τη σκηνή (βλ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 228, Ξενόπουλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνη», ό.π., σ. 218 [βλ. εικόνα 3]). Στο αρχείο Χρηστομάνου, βρέθηκαν χειρόγραφοι κατάλογοι παραγγελιών του θιάσου. Οι κατάλογοι είναι αchronολόγητοι όμως τα προς παραγγελία αντικείμενα μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι οι κατάλογοι συντάχθηκαν μέσα στο καλοκαίρι του 1902. Ανάμεσα στα άλλα είχαν παραγγελθεί τρεις μάσκες (1 μεγάλη και 2 μικρότερες), ένα εκμαγείο φυλλωμάτων δάφνης προ διακόσμησιν των τόξων και 2 αρχαίοι τρίποδες, οι οποίοι, ενδεχομένως, θα τοποθετούνταν στα δύο άκρα της σκηνης (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902». «Κατάλογοι και προϋπολογισμοί παραγγελιών», Παράρτημα Γ').

μεγάλας καμπύλας προσδίδοντας την ανάπαυσιν και εμπνέουσας την αρμονίαν» και οι ελικοειδείς ασύμμετροι μίσχοι σε διάφορα σημεία της σκηνης ήταν τα στοιχεία που παρέπεμπαν πιο άμεσα στο κίνημα.<sup>732</sup> Αυτό που κυριαρχούσε στο θέατρο της Νέας Σκηνης ήταν ο συνδυασμός κλασσικών στοιχείων (λευκότητα τοίχων, καθίσματα που παρέπεμπαν σε εδώλια αρχαίου θεάτρου, μάσκες και αρχαίοι τρίποδες που διακοσμούσαν τη σκηνή) και στοιχείων της Νέας Τέχνης.<sup>733</sup> Η πιο χαρακτηριστική μείξη των δύο ρυθμών ήταν οι τρεις κεφαλές που διακοσμούσαν την μπούκα του θεάτρου και πλαισιώνονταν από «ωχροπράσινα φυλλώματα, art nouveau».<sup>734</sup> Έχει την «απλότητα και την χάριν αρχαίου θεάτρου, την κομψότητα και την νευρικήτητα σημερινού», παρατηρούσε ο Επισκοπόπουλος, εννοώντας, ενδεχομένως, την επιτυχή ανάμειξη αντίθετων μεταξύ τους τάσεων.<sup>735</sup>

Στόχος δεν ήταν μόνο η πιστή αναπαραγωγή μοτίβων της Αρ Νουβώ αλλά και η δημιουργία μιας νέας διακοσμητικής γλώσσας, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας θα ήταν η καλαίσθητη κομψότητα· μια αρχή που τα επόμενα χρόνια υψώθηκε σε ιδανικό και πέρασε ακόμα και στις παραστάσεις τους θιάσου.

---

<sup>732</sup> Ν. Επ. [Νικόλαος Επισκοπόπουλος], «Αθηναϊκή ζωή. Η Νέα Σκηνή», *Νέον Άστυ*, 30 Ιουλ. 1902. Τα *Παναθήναια* συμπλήρωναν την περιγραφή: «Η νέα τεχνοτροπία, με επικρατούσαν γραμμήν καμπύλην, αποτελεί κάτι αρκετά ωραίον εν τη απλότητι» («Γράμματα-Τέχνη Επιστήμη. Αλληλογραφία», *Παναθήναια*, Β', τχ. 44-45 (31 Ιουλ. – 15 Αυγ. 1902), σ. 287). Τα καμπυλόγραμμα σχήματα κυριαρχούσαν ακόμα και στο μονόγραμμα της Νέας Σκηνης, στην είσοδο του θεάτρου, καθώς ο Χρηστομάνος προτίμησε λατινικούς έναντι των ελληνικών χαρακτήρων. Η επιλογή σχολιάστηκε αρνητικά. Από τους πρώτους που εξέφρασαν τη δυσαρέσκειά τους ήταν ο συντάκτης των *Παναθηναίων*: «[με ενοχλεί] το φωτεινόν σύμπλεγμα επί της εισόδου, όπου το Σ είνε λατινικόν αδιαφορώ αν έγινε χάριν του τεχνικού συνδυασμού των στοιχείων» (ό.π.). Αναγνώστης της εφημερίδας *Νέον Άστυ* με επιστολή του εξέφραζε την αντίρρησή του στην επιλογή να προτιμηθεί το «γαλλικόν S αντί του ελληνικού Σ. Ο λόγος, ότι το S συμπλέκεται ευκολότερον μετά του N δεν μοι φαίνεται αρκετά δικαιολογημένος. Θα με υποχρεώσητε αν μοι γνωρίσητε τον λόγον της προτιμήσεως ταύτης. Εις» («Δελτάρια και βραχεία επιστολαί», *Νέον Άστυ*, 11 Σεπ. 1902). Η απάντηση δόθηκε από τον Επισκοπόπουλο, ο οποίος σχολίαζε ειρωνικά: «διαβαίνω την σιδηράν πύλην, άνωθεν της οποίας εν 'S' λατινικόν έχει προσβάλει τον πατριωτισμόν όλων των Ελλήνων» (ό.π., *Νέον Άστυ*, 13 Σεπ. 1902). Για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Αρ Νουβώ (βλ. Στέφεν Έσκριτ, *Αρ Νουβώ*, μτφ. Ιωάννα Βετσοπούλου, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001, Maly and Dietfried Gerhardus, *Symbolism and Art Nouveau: Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty*, Phaidon, Λονδίνο 1979, σ. 19 και εξής).

<sup>733</sup> Ο.π., *Νέον Άστυ*, 30 Ιουλ. 1902.

<sup>734</sup> Ο.π., *Παναθήναια* (31 Ιουλ. – 15 Αυγ. 1902), σ. 287. Για μια αναλυτικότερη περιγραφή του ανακαινισμένου θεάτρου της Νέας Σκηνης (βλ. Κεφ. 3 ΙΙ α).

<sup>735</sup> Ο. π., *Νέον Άστυ*, 30 Ιουλ. 1902.

(α). Υποκριτική κομψότητα και αφέλεια

Στο «περίκομψον της Ομονοίας θέατρον» ο Χρηστομάνος διακοσμούσε καλαίσθητα σαλόνια, όπου οι καλοντυμένοι ένοικοι τους συνδιαλέγονταν αναμεταξύ τους με φυσικότητα, κυρίως όμως με κομψότητα και χάρη: «εκείνο όπερ κινεί τον ενθουσιασμόν όλων είνε [...] η συμπεριφορά και εν γένει οι τρόποι όλων των ηθοποιών».<sup>736</sup> Το παίξιμο του θιάσου επαινέθηκε από τους δημοσιογράφους: «Εισεπήδησε, θα έλεγε κανείς, εις το ελληνικόν θέατρον η νεότητα, μια νεότης ευκομψίας, χάρητος, ωραίων κινήσεων, αβρότητος και απαλότητος», έγραφαν οι δημοσιογράφοι μετά την πρώτη δημόσια εμφάνιση του θιάσου τον Σεπτέμβριο του 1901.<sup>737</sup> Ανάλογες κρίσεις συναντάμε κάθε φορά που ο θιάσος καταπιανόταν με το ανέβασμα κάποιου έργου του γαλλικού βουλεβάρτου: «Εις την κωμωδίαν ταύτην [εν. *Αριστερό χέρι*] πρωταγωνιστεί με παρισινήν χάριν και κομψότητα υποκρίσεως [...] η δεσποινίς Ειμαρμένη Ξανθάκη».<sup>738</sup> Μετά την παράσταση της *Νύφης μου* επαινούσαν τη στάση και την απαγγελία της Κυβέλης γιατί ήταν «φυσική, κομψή και απέριτος».<sup>739</sup>

Η κοινωνική θέση και η γενικότερη μόρφωση των ηθοποιών του θιάσου, σε συνδυασμό με την καθοδήγηση του Χρηστομάνου, οδήγησαν στην εισαγωγή αυτού του ανάλαφρου και πιο σύγχρονου υποκριτικού ύφους. Παιδιά με φινετσάτη εξωτερική εμφάνιση, «σωματικώς λεπτότερα, ευγραμμότερα, ευλυγιστότερα, γεννημένα με μαλακώτερα αισθητήρια και ήθος», μπορούσαν ευκολότερα να μιμηθούν τους τρόπους και την κοινωνική συμπεριφορά των καλοζωισμένων και καλοαναθρεμμένων Γάλλων αστών.<sup>740</sup> Οι κομψές πόζες και οι χαριτωμένες κινήσεις, που έδειχνε ο Χρηστομάνος στους μύστες του, ήταν άμεσα συνυφασμένες με την ωραιοπάθεια, που διέκρινε το σύνολο της σκηνοθετικής του εργασίας. Η εμμονή του στο χρωματισμό της φωνής, στη γλυκύτητα της απαγγελίας, στην κομψότητα των κινήσεων, στις ωραίες εκφράσεις του προσώπου ήταν αυτό που ξεχώριζε το υποκριτικό στυλ της Νέας Σκηνης από αυτό που προσπάθησαν να εισαγάγουν οι σκηνοθέτες των Ελεύθερων Θεάτρων στις παραστάσεις τους.<sup>741</sup> Είναι εμφανές ότι το

<sup>736</sup> «Θέατρα», *Αθήναι*, 5 Απρ. 1903.

<sup>737</sup> «Η χθεσινή παράσταση», *Καιροί*, 6 Σεπ. 1901.

<sup>738</sup> «Αθήναι - Πειραιεύς», *Ακρόπολις*, 28 Απρ. 1902.

<sup>739</sup> «Θέατρα και συναυλία», *Το Άστυ*, 1 Αυγ. 1903.

<sup>740</sup> Ο.π., *Το Άστυ*, 11 Αυγ. 1904.

<sup>741</sup> Στόχος των ευρωπαϊών σκηνοθετών ήταν να εμφανίζονται πάνω στη σκηνή πραγματικοί άνθρωποι που «[...] θα εκφράζονται μέσω μιας απλής φυσικής ομιλίας –ανεξάρτητα αν η φωνή είναι όμορφη ή

εγχείρημα του Χρηστομάνου υποκριτικά αμφιταλαντευόταν ανάμεσα στη φυσικότητα και την ωραιότητα, τη χάρη και την κομψότητα, έχοντας ξεφύγει οριστικά από τον υποκριτικό τρόπο παιξίματος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Τα δύο προαναφερθέντα χαρακτηριστικά (κομψότητα και χάρη), περνούσαν ακόμα και σε έργα που από τη φύση τους δεν απαιτούσαν τέτοιο είδος παίξιμο. Όπως συνέβη στην περίπτωση της παράστασης της *Αντιγόνης*: «Η δεσποινίς Ξανθάκη έπαιζεν [...] όχι ως βασιλίσ, πηγαίνουσα να εκτελέση υπέρτατον νόμος ‘ευσεβείας’, όχι ως ιδανική ηρωίς του Σοφοκλέους... αλλ’ ως συνήθης τις επισκέπτρια συγχρόνου σαλονιού, όχι πρώτης τάξεως μάλιστα».<sup>742</sup>

Ωστόσο, οι κομψές πόζες, οι χαριτωμένες κινήσεις εξοστρακίζονταν όταν οι μύστες αποφάσιζαν (με προτροπή του δασκάλου τους) να προσαρμόσουν το υποκριτικό τους ύφος στις απαιτήσεις των ακατάλληλων κωμωδιών ή της αρχαίας κωμωδίας. «Δεν υπάρχει μεγαλυτέρα ασχημία από την περικάλυψιν των γυμνών μελών ενός ωραίου αγάλματος, χάριν ευσημοσύνης», έγραφε ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος στον Πρόλογο, που συνόδευε το κείμενο της παράστασης των *Εκκλησιαζουσών*.<sup>743</sup> Ο μεταφραστής δεν απέκρυψε τα γυμνά μέλη του αγάλματος και ο σκηνοθέτης τα ανέδειξε ακόμα περισσότερο μέσα από τις ρεαλιστικότερες κινήσεις και τις προκλητικές και άσεμνες χειρονομίες που συμβούλευσε να κάνουν οι άνδρες του θιάσου, που υποδύονταν τους ανδρικούς και γυναικείους ρόλους της κωμωδίας.<sup>744</sup>

Πολλές φορές οι άσεμνες χειρονομίες ή οι ιδιαίτεροι τονισμοί κάποιων προκλητικών λέξεων ‘κοσμούσαν’ ακόμα και έργα λιγότερα τολμηρά. Όπως συνέβη στην περίπτωση της *Απίστου*, όπου μια σόκιν έκφραση «πλέον του δέοντος

---

δυνατή, ανεξάρτητα αν συνοδεύεται από μεγάλες ή μικρές χειρονομίες», Brahm, «In Defense of Naturalism», στο *Actors on Acting*, ό.π., σ. 288.

<sup>742</sup> Ό.π., *Νέον Άστν*, 3 Νοε. 1903.

<sup>743</sup> Δημητρακόπουλος, *Εκκλησιάζουσαι*, ό.π., σ. δ’.

<sup>744</sup> «Παρωράθησαν προς τούτοις και αι απαιτήσεις της συγχρόνου σκηνης εις αναπαράστασιν σκηνών της αρχαίας. Εις ην βεβαίως δεν προσηρμόζετο η εικών του δυσκοίλιου Βλέπυρου, καθ’ ον τρόπον την προσήρμωσαν χθες εν τω μέσω της σκηνης! [...] Από της πρώτης δε στιγμής καθ’ ην εν τη Νέα Σκηνή ήνοιξε το στόμα του ίνα απαγγείλη το μουσικότατον προς τον λύχνον προσφώνημα ο κ. Λεπενιώτης ως Πραξαγόρα –ο κάλλιστος άλλως τε μελετήσας το μέρος του- εφάνη ότι κακώς έχουν αντιληφθή τον Αριστοφάνη οι αναβιβάσαντες χθες τας *Εκκλησιάζουσας*. Εφάνη εκ του τόνου μεθ’ ου απηγγέλλοντο οι στίχοι περί του τα πάντα ορώντος και γινώσκοντος εν τα οίκω λύχνου. Η τοιαύτη κακή αντίληψις καταφαίνεται χειρότερα εις την εξέλιξιν του έργου μέχρι τέλους. [...] Η νεανίς του μεταφραστού πιστάνει γυναίον εκ των υπαγομένων εις την αρμοδιότητα του νοσοκομείου του μεταδοτικών νοσημάτων! Κατεβλήθη δε πάσα προσπάθεια όπως εξεικονισθή παραστατικώτερον –τοιούτον το γύναιο, ώστε να νομίζη ο θεατής ότι το παράθυρον από του οποίου ωμίλει ήτο παράθυρον οίκου ανοχής, εκ των υπαρχόντων εν Αθήναις και εν Πειραιεί, έξω της πόλεως. Ούτε τα τοιαύτα γύναια δεν λαμβάνουν τοιαύτην στάσιν προς τους διερχομένους Άγγλους και Ρώσους μεθυσμένους ναύτας» (ό.π., *Εστία*, 12 Αυγ. 1904).



εχρωματίστη» από τον Νικόλαο Παπαγεωργίου, σοκάροντας τη συντηρητική μερίδα των Αθηναίων.<sup>745</sup> Όσο και αν κάποιες από αυτές τις χειρονομίες πρόσβαλλαν την ηθική ή την αισθητική κάποιων δεν είναι δυνατόν να παραγνωριστεί το γεγονός ότι ο Χρηστομάνος, ενάντια στις καλαισθητικές του αρχές, ανταποκρίθηκε στις ιδιαίτερες απαιτήσεις μιας συγκεκριμένης κατηγορίας έργων και προσάρμοσε ανάλογα το υποκριτικό ύφος του θιάσου του.

Η μεγάλη μερίδα του κοινού δε νοιαζόταν για τα υποκριτικά παραστρατήματα του θιάσου. Και με χαρά επισκεπτόταν το παριζιάνικης αισθητικής θέατρο της Νέας Σκηνης για να θαυμάσει από κοντά τα καλαίσθητα σαλόνια του Χρηστομάνου μέσα στα οποία τοποθετούσε σαν μιμπελό –στημένα με αφέλεια και καλαισθησία– τα δημιουργήματά του.

(β). *Εφαρμόζοντας τις σκηνοθετικές πρακτικές του 19<sup>ου</sup> αιώνα*

#### i. ΝΟΘΕΥΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΛΙΣΤΙΚΩΝ ΑΙΤΗΜΑΤΩΝ

Η επανάσταση που συντελέστηκε στο θέατρο στο τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν προήλθε μόνο γιατί οι σκηνοθέτες υλοποίησαν σκηνικά όσα ο Εμίλ Ζολά περιέγραφε στα θεωρητικά του κείμενα. Η ανάδυση της νατουραλιστικής σκηνοθεσίας ήταν το αποτέλεσμα μιας σειράς πολύπλοκων αλληλεπιδράσεων: τεχνολογικές εξελίξεις (φωτισμός), αλλαγές στη θεατρική αρχιτεκτονική (μικρές, ‘οικείες’ σκηνές), εισαγωγή νέων υποκριτικών μεθόδων. Η δημιουργία πρωτότυπων και αυθεντικών σκηνικών, η κατάργηση των ψεύτικων και διαστρεβλωτικών φώτων της ράμπας, η συσκότιση της πλατείας, η αποφυγή της κομψότητας και της εκζήτησης σε υποκριτικό επίπεδο δημιουργούσαν τη συγκινησιακή μέθεξη του θεατή αλλά και την ψευδαίσθηση ότι όντως παρακολουθούσε λαθραία πραγματικά περιστατικά της ιδιωτικής ζωής ορισμένων αυθεντικών συνανθρώπων του.<sup>746</sup> Ο Χρηστομάνος σκηνοθετικά βρισκόταν πολύ μακριά από όλα αυτά. Ο Ανδρέας Χρυσάνθης, μετά την απόσυρση της *Τρισεύγενης* από τον Παλαμά, σχολιάζοντας τις

<sup>745</sup> Ο.π., *Εστία*, 31 Αυγ. 1902.

<sup>746</sup> Ο Αντουάν, στη διάλεξή του για τη σκηνοθεσία, είχε τονίσει ιδιαίτερα τη συμβολή του θεατρικού φωτισμού, την «ψυχή της σκηνοθεσίας», στην απόδοση της ατμόσφαιρας του έργου: «Το φως είναι [...] η καλή νεράιδα της σκηνογραφίας [...]. Το φως επιδρά στην ψυχολογία του θεατή», André Antoine, «Behind the Forth Wall», στο *Directors on Directing*, ό.π., σ. 97.

αλλαγές, που λεγόταν πως είχε προτείνει ο σκηνοθέτης στον ποιητή, σχολίαζε ειρωνικά: «Κήπος δεν υπήρχε αρ νουβώ και ο Χρηστομάνος θα επέμενε να χρησιμοποιήσουν σαλόν φερμέ».<sup>747</sup> Οι παρατηρήσεις, αν και ιδιαίτερα αιχμηρές, δεν πρέπει να απείχαν πολύ από την πραγματικότητα.

Οι συνθήκες που ίσχυαν στην ‘ωραϊσμένη’ μάνδρα της Νέας Σκηνης δεν διέφεραν ιδιαίτερα από τις συνθήκες που επικρατούσαν στα υπόλοιπα θερινά θέατρα της εποχής. Ο σχετικά περιορισμένος σκηνικός χώρος ήταν ένας από τους παράγοντες που δεν του επέτρεψαν να ανεβάζει τα έργα που ήθελε με τον τρόπο που ήθελε. Ο Μυράτ περιγράφει τον τρόπο αλλαγής των σκηνικών και τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι μηχανικοί του θεάτρου, λόγω της στενότητας του χώρου:

Τα μονόχρωμα σαλόνια κρετόν, εφαρμοσμένα σε πήχες που τ’ αναρτούσε ο μηχανικός με σπαγκάκια. Μόνον με αυτό το μέσον θα μπορούσαν να γίνουν αλλαγές στην στενότερη τότε εκείνη σκηνή τεσσάρων μέτρων μήκους. Η αλλαγή σκηνης ήταν αληθινό μαρτύριο για κείνον αλλά και για μας, κι’ ακόμη μεγαλύτερο για τους δυστυχείς μηχανικούς, που σ’ ένα παραμικρό στραπάτσο εδέχοντο σφυριά, καρφιά, κουτιά, όλα στο κεφάλι.<sup>748</sup>

Στη στενότερατη σκηνή του θεάτρου, χωρίς τη συνδρομή τεχνολογικών μέσων, η φροντίδα των παραστάσεων γινόταν με βάση τα κριτήρια του Ιλλουζιονισμού του 19<sup>ου</sup> αιώνα: φώτα προσκηνίου, ζωγραφιστά σπετσάτα, σαλόν φερμέ.<sup>749</sup> Οι πρακτικές αυτές όμως αποκτούσαν μια νέα διάσταση, καθώς συνδυάστηκαν με την υποκειμενική ευαισθησία του Χρηστομάνου, η οποία δημιουργούσε με τη σειρά της μια καλαίσθητη σκηνική εικόνα που ‘έντυνε’ τα έργα.

<sup>747</sup> Σαμπρόλ [Ανδρέας Χρυσάνθης], «Σημειώσεις. Από τους Φαύλους Κύκλους», *Εστία*, 19 Αυγ. 1903.

<sup>748</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 228. Δεν υπάρχουν ακριβείς πληροφορίες για τις διαστάσεις της σκηνης. Στο δεύτερο μέρος της αυτοβιογραφίας του, ο Μυράτ την περιγράφει ως μια «στενάχωρη σκηνή που δεν ξεπερνούσε τα 3,5, μ. βάθος». Από τον ίδιο μαθαίνουμε επίσης ότι κατά τη μετασκευή του θεάτρου το 1912, το βάθος αυξήθηκε σε 8 μ. και ότι το μήκος ήταν 7,5 μ. (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 228, του ίδιου, *Ο Μυράτ κ’ εγώ*, ό.π., σ. 11, 88). Η Φεσσά υπολογίζει ότι το βάθος της σκηνης ήταν 4,5 μ. και το πλάτος 7,5 μ. (Φεσσά, *Η αρχιτεκτονική του ελληνικού θεάτρου*, τμ. Β’, ό.π., σ. 52). Ο Μυράτ θυμάται ότι ο Χρηστομάνος σε μια από τις τελευταίες συναντήσεις τους του εκμυστηρεύτηκε ότι αν ξαναέφτιαχνε τη Νέα Σκηνή θα κατασκεύαζε «μια σκηνή πρωτότυπη κι’ ευρύχωρη, να μη χασομεράνε τις αλλαγές, να μπορούμε να παίζουμε εκεί μέσα φαντασμαγορικά έργα» (Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 181).

<sup>749</sup> Μετά την παράσταση του έργου του Μάρκου Αυγέρη, ο Ξενοπούλος έγραφε: «καθισμένος, [στο άκρον του πρώτου παρασκηνίου] δεν ήκουα παρά ό,τι δια των τοιχωμάτων του σαλόν – φερμέ έφθανε συγκεχυμένως εις την ακοήν μου» (Γρηγόριος Ξενοπούλος, «Το δεκαπενθήμερον. Θεατρική ζωή. Νέα Σκηνή: *Μπροστά στους ανθρώπους*, δράμα εις πράξεις δύο υπό Μάρκου Αυγέρη», *Παναθήναια*, Ε’, τχ. 97 (15 Οκτ. 1904), σ. 23). Το σκηνικό στην παράσταση των *Εκκλησιαζουσών* δεν ήταν τρισδιάστατο αλλά ζωγραφιστό (ό.π., *Αθήναι*, 13 Οκτ. 1904). Στο Αρχείο Χρηστομάνου, βρέθηκαν κατάλογοι παραγγελιών για την αγορά σπετσάτων που απεικόνιζαν δρόμους, σπίτια, καλαμιές, βράχους, όπως επίσης και τριών σαλόν-φερμέ: «1 σαλόν fermé παλαιόν αγορασθέν παρά Βαλσαμή, 2 fermé παλαιά από πανιά [...]» (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε’]: «Σχέδιον θεάτρου ‘Νέας Σκηνης’. Απρίλιος 1902». «Κατάλογοι και προϋπολογισμοί παραγγελιών», Παράρτημα Γ’).

Στη σωζόμενη φωτογραφία από την παράσταση της *Νύφης μου* μπορεί κανείς να διακρίνει τα ζωγραφιστά σπετσάτα στο βάθος της σκηνής και τα σαλόν φερμέ.<sup>750</sup> Ακόμα και η παράσταση της *Άλκηστης*, που τόσο είχε επαινεθεί για την καλαισθησία της και τη ρεαλιστική απεικόνιση της ιστορικής πραγματικότητας δεν κατάφερε να ξεφύγει από τα ιδανικά του συμβατικού ρεαλισμού του 19ου αιώνα. Η φωτογραφία της παράστασης παραπέμπει περισσότερο στις συμβατικές σκηνοθεσίες των παραστάσεων αρχαίων δράματος του Μουνέ Σουλλύ και όχι στις ρεαλιστικές απεικονίσεις των έργων εποχής που σκηνοθετούσε ο Αντουάν ή ο Μπραμ.<sup>751</sup>

Ο «τέταρτος τοίχος» δεν υψώθηκε ποτέ στις παραστάσεις της Νέας Σκηνής. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η παράσταση του έργου του Μεντές, *Η γυναίκα του παλιάτσου*. Στη σκηνή του θεάτρου στήθηκε μια δεύτερη μέσα στην οποία λάμβαναν χώρα οι τραγικές ερωτικές περιπέτειες του ζηλότυπου Ταμπαρίνου και της γυναίκας του.<sup>752</sup> Τα παθήματα των πρωταγωνιστών τα παρακολουθούσε μια δεύτερη ομάδα ηθοποιών, μεταμφιεσμένων σε ιππότες και μαρκησίες, οι οποίοι «είχαν στρέψει τα νώτα τους στο πραγματικό ακροατήριο» δημιουργώντας την αίσθηση ότι «μόνον για αυτούς παίζει ο Παλιάτσος και απέκλεινον από τους άλλους, τους πραγματικούς θεατάς την θέαν».<sup>753</sup> Η όποια θεατρική ψευδαίσθηση διαλυόταν, ούτως ή άλλως, από τη συνήθεια των ηθοποιών του θιάσου «όταν τελειώνουν το μέρος τους να κατέρχονται εις την πλατείαν με τα χρώματα εις το πρόσωπον», όπως συνέβη στην παράσταση της *Αγριόπαπιας*.<sup>754</sup>

Η υιοθέτηση ενός πρωτοβάθμιου εικονογραφικού ρεαλισμού που διαπερνούσε τις σκηνοθεσίες του Χρηστομάνου αντιστοιχούσε σ' έναν συνδυασμό προγενέστερων μορφών σκηνικής αληθοφάνειας που από χρόνια είχε εξοβελιστεί από τις ευρωπαϊκές θεατρικές σκηνές. Η καλλιέργεια των αρχών του εικονογραφικού ρεαλισμού και του Ιλλουζιονισμού ήταν ασύμβατα με τις απαιτήσεις των έργων του μοντέρνου δράματος, ήταν όμως απολύτως ταιριαστά με το ύφος των έργων του γαλλικού βουλεβάρτου που από το καλοκαίρι του 1902 κατέκλυσαν την καλαίσθητη μάνδρα της πλατείας της Ομόνοιας.

<sup>750</sup> «*Η Νύφη μου*», *Παναθήναια*, Γ', τχ. 73 (15 Οκτ. 1903), σ. 12 [βλ. εικόνα 39].

<sup>751</sup> Βλ. Πάνος Καλογερίκος, «Από τη Νέα Σκηνή του αείμνηστου Κωνσταντίνου Χρηστομάνου», *Ελληνικόν Θέατρον*, Β', τχ. 31 (1 Νοε. 1926), σ. 1 [βλ. εικόνα 38].

<sup>752</sup> Το λαγωνικό, «Από την ζωήν της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 13 Οκτ. 1902.

<sup>753</sup> Ο.π., *Εστία*, 15 Σεπ. 1902, «Ο κόσμος. Η κριτική επιτροπή», *Εστία*, 16 Σεπ. 1902.

<sup>754</sup> ό.π., *Νυκτερίς*, (9 Δεκ. 1901), σ. 4.

## ii. ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝΤΑΣ ΜΙΑ ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ ΠΑΡΙΣΙΝΗΣ ΖΩΗΣ

Οι συγγραφείς των έργων του γαλλικού βουλεβάρτου αξιοποιώντας τις τεχνικές του Καλοφτιαγμένου Έργου μετέφεραν στη θεατρική σκηνή μια παριζιάνικη αύρα, την οποία ο Χρηστομάνος φρόντιζε να αναδεικνύει εξαντλώντας «όλην την φιλόκαλον λεπτότητά του». <sup>755</sup> Στις παραστάσεις της *Κούνιας* και του *Αριστερού χεριού*, παρουσιάστηκαν «[...] εν διακόσμω ειλημμένω από αυτήν ταύτην την παρισινήν ζωήν, εν εσθήταις τας οποίας θα έλεγεν τις άρτι μετενεχθείσας από τας καλλιτεχνικωτάτας εκθέσεις γυναικείων εσθητών». <sup>756</sup> Η φωτογραφία από την παράσταση της *Νύφης μου* επιβεβαιώνει την παραπάνω περιγραφή. Στη φωτογραφία απεικονίζεται ένα καλαίσθητα διακοσμημένο μεγαλοαστικό σαλόνι: ένας μεγάλος καθρέπτης με περίτεχνα στολίδια και βαριές κουρτίνες διακρίνονται στο βάθος της σκηνής, ένας εντυπωσιακός πολυέλαιος κρέμεται από την οροφή, ενώ πολυθρόνες, καρέκλες και μικρά τραπεζάκια συμπληρώνουν τον σκηνικό διάκοσμο. Μέσα σ' αυτά τα πολυτελή σκηνικά περιβάλλοντα οι μύστες εμφανίζονται ντυμένοι με την τελευταία λέξη της παριζιάνικης μόδας: οι άνδρες φορώντας φράκο και ημίψηλα καπέλα και οι γυναίκες επίσημες βραδινές τουαλέτες και εντυπωσιακά πλατύγυρα καπέλα:

Ο κύριος Χρηστομάνος εις την σκηνοθεσίαν [εν. σκηνογραφίαν] του έργου αυτού εύρε πάλιν την ευκαιρίαν να παρουσιάση διάκοσμον και γούστου πρώτης τάξεως. Το σαλόνι θαυμάσια βαλμένο και οι τουαλέτται τας οποίας αδιακόπως ήλλαζαν αι γυναίκες, κομψόταται. <sup>757</sup>

<sup>755</sup> «Θέατρα», *Εστία*, 24 Απρ. 1902.

<sup>756</sup> Ίων [Χρήστος Δαραλέξης], «Από τη θεατρικήν ζωήν. Το αριστερό χέρι – Η κούνια», *Εμπρός*, 15 Μαΐου 1902.

<sup>757</sup> Ο.π., *Εστία*, 1 Αυγ. 1902. Αντίστοιχες εκδηλώσεις ενθουσιασμού για τα σκηνογραφικά και ενδυματολογικά επιτεύγματα του Χρηστομάνου συναντάμε και σε άλλες παραστάσεις: «Διάκοσμος καλαισθητότατα επιμελημένος, μια όλη αίθουσα modern style αμφιέσεις των κυριών πολυτελέσταται και χάριτος όλως αγαλμάτιον», έγραφε δημοσιογράφος μετά την παράσταση της *Κόρης του Ιερθάε* («Θέατρα», *Εμπρός*, 18 Μαρ. 1902). «Και απόψε θα συρρεύση κόσμος εκλεκτός δια να θαμάση τα πολυτελή σαλόνια και τον βαρύτιμον διάκοσμον και τας αγόγους αμφιέσεις, με τας οποίας η 'Νέα Σκηνή' παρουσίασε το έργον αυτόν [εν. *Αριστερό χέρι*]. Παρισινώτατον όντως» («Θέατρα και συναυλία», *Το Άστυ*, 28 Απρ. 1902). Τα φουστάνια και τα καπέλα των πρωταγωνιστριών της Νέας Σκηνής ήταν η καλύτερη διαφήμιση για τον θίασο. Στα θεατρικά προγράμματα του θιάσου του 1903, υπήρχαν ολόσωμες φωτογραφίες της Κυβέλης και της Ξανθάκη με τα κοστούμια των παραστάσεων. «Πολλήν προσοχήν ελκύουν αι τουαλέται της δ. Κυβέλης Αδριανού εις το θέατρον της Ομονοίας. Πρέπει να ομολογήσωμεν, ότι πρώτην φοράν εις το ελληνικόν θέατρον παρουσιάζεται τέτοιο απλούν όσο και κομψόν ντύσιμο. Τα καπέλα των κυριών τα κατασκευάζει ο ...κ. Χρηστομάνος. Μάλιστα! Πέντε λεπτά προ της άρσεως της αυλαίας. Κάνει δε κάτι καπελλάκια με τέτοιο γούστο που μια πλουτοκράτις στην *Άπιστο* χθες έλεγε ότι το καπέλλο της δ. Αδριανού εξ άπαντος είνε παρισινόν» («Εδώ κ' εκεί», *Σκριπ*, 1 Σεπ. 1902). Βλ. εικόνες 40-43.

Στις παραστάσεις των έργων του γαλλικού βουλεβάρτου κείμενο, υπόκριση και σκηνικός διάκοσμος εναρμονίζονταν και συνυπήρχαν σ' ένα ενιαίο και αρμονικό σύνολο που αντικαθρέπτιζε τέλεια τα καλλιτεχνικά ιδανικά που προσπαθούσε να καλλιεργήσει μέσα από τις παραστάσεις του ο Χρηστομάνος: «της καλαίσθητης κομψότητας και της στυλάτης διακοσμητικότητας».<sup>758</sup> Στην εικονογραφική ιταλική σκηνή της θερινής του μάνδρας, ο Χρηστομάνος 'διοργάνωνε' επί σκηνής κοσμικές παρισινές εσπερίδες και καλούσε τους Αθηναίους αστούς να συμμετάσχουν, έστω και νοερά, σ' αυτές.

### III. Αποστολή της Νέας Σκηνής: «η αναγέννησις της σκηνικής τέχνης εν Ελλάδι».

Ο Χρηστομάνος οραματιζόταν την ίδρυση ενός ιδεαλιστικού θεάτρου, με έντονες βαγκνερικές, νιτσεικές και αισθητιστικές καταβολές:

Φαντάζομαι, ότι θα έλθη ημέρα ότε η ποίησις και ιδίως η υπερτέρα και πληρεστέρα αυτής μορφή, το δράμα, θα γείνη και πάλιν σύνθεσις όλων των δημιουργικών συμβόλων, θα γείνη γενέτειρα και πάλιν κόσμων ψυχικών. [...] Φαντάζομαι κατά την ύψιστην στιγμήν δραματικής εξάρσεως, όταν προ του κοινού οι ηθοποιοί παρίστανται κρημνισμένοι εις βάθρον οδύνης, έρμια πελώριου τινός κύματος του μαινόμενου πελάγους της ψυχής, σκιάς συμβολικής αναθρώσκουσας από τα κράσπεδα της σκηνής και μέσα εις την σιγήν γεννωμένων κόσμων, ορχουμένας φρικτά γύρω των θυμάτων της Άτης μέχρι φρενετικής των θεατών εκμηδενίσεως, ενώ η αόρατη ορχήστρα σταλάζει θρόμβους αιματηρών δακρύων, χύνει πλημμύραν ηδονής και οδύνης παρασύρουσαν τους θεατάς μακράν εαυτών, μακράν της ζωής, εις το χάος της απολύτου υπάρξεως και αληθείας.<sup>759</sup>

Όλα όσα υποσχόταν παρέμειναν στα λόγια. Ο θίασος δεν έδωσε παραστάσεις σε μια μικρή σάλα αλλά αρχικά στη μεγάλη σκηνή του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών και λίγους μήνες αργότερα στη θερινή σκηνή του θεάτρου της πλατείας της Ομόνοιας· οι συμβολικές κινήσεις των ηθοποιών έδωσαν τη θέση τους σε κομψές πόζες και ο σκηνικός ασκητισμός –που τόσο επίμονα αναζήτησαν οι συμβολιστές και

<sup>758</sup> Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 459.

<sup>759</sup> [Χρηστομάνος], *Εισήγησις...* ό.π.

υπαινίχθηκε ακόμα και ο ίδιος στο εισηγητικό του κείμενο— αντικαταστάθηκε από παραφορτωμένα σκηνικά και πλούσια κοστούμια.

Στις παραστάσεις της Νέας Σκηνης Αισθητισμός και Ιλλουζιονισμός συστρατεύτηκαν προκειμένου το όραμα του σκηνοθέτη να βρει την καλλιτεχνική του έκφραση. Στόχος του Χρηστομάνου δεν ήταν να μεταφέρει τους θεατές σε έναν κόσμο εκτός της εμπειρικής πραγματικότητας, όπως επιδίωκαν οι συμβολιστές σκηνοθέτες, ούτε ακολουθώντας τις αρχές των μοντέρνων ρεαλιστών σκηνοθετών να δημιουργήσει τον περίφημο «τέταρτο τοίχο» επιδιώκοντας τη συγκινησιακή μέθεξη των θεατών. Βασική επιδίωξή του ήταν η δημιουργία μιας ατμόσφαιρας καλλιτεχνικής ψευδαίσθησης προκειμένου οι θεατές να μεταφερθούν σε έναν κόσμο ξέγνοιαστης ομορφιάς. Τα σκηνικά και τα κοστούμια «με όλον τον παλμόν της ζωής και με όλην την λάμψιν των χρωμάτων» συνέβαλαν στη δημιουργία όμορφων (ιλλουζιονιστικών) εντυπώσεων.<sup>760</sup>

Η εξαιρετικά φροντισμένη και επιμελημένη όψη των παραστάσεών του, ήταν πρωτόγνωρη για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα. Τη σκηνοθεσία της *Λοκαντιέρας* διέκρινε «το γούστο, η κομπότης μέσα στις φίνες νταντέλλες, στα βαρειά μεταξωτά, στα λεπτά σπαθάκια και τις χρυσές και φιλντισένιες λαβές τους».<sup>761</sup> Το καλοκαίρι του 1903, όταν επαναλήφθηκε το *Αριστερό χέρι*, επί σκηνης στήθηκε ένα σαλόνι «αραβικής χλιδής».<sup>762</sup> Η τάση του για χλιδή εκδηλώθηκε ακόμα και σε έργα που δεν χαρακτηρίζονταν από τέτοιου είδους απαιτήσεις: «ο διάκοσμος της σκηνης κατά τας πρώτας τρεις πράξεις κάτι τι ασύνηθες δια το πτωχόν μας θέατρον το συνειθισμένον να οικονομή τα πάντα εκ των ενόντων.. [...] όλα καινούργη και πολυτελέστατα», έγραφαν μετά την παράσταση της *Αγριόπαπιας*.<sup>763</sup> Ενταγμένη σ' αυτό το καλλιτεχνικό όραμα ήταν και η έγνοια του για την εμφάνιση των μυστών του επί σκηνης: «Έφτανε μόνον να ήταν πλουτισμένη η σκηνή του, να έβλεπε την Κυβέλη να

<sup>760</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901. Με τη φράση αυτή ο Χρηστομάνος θεωρούσε ότι έδινε τα βασικά χαρακτηριστικά των σκηνοθεσιών του Αντουάν, στην πραγματικότητα όμως προοικονομούσε τον τρόπο που ο ίδιος θα σκηνοθετούσε τις παραστάσεις του τα επόμενα χρόνια.

<sup>761</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 230, 199-201.

<sup>762</sup> «Το αραβικόν παλάτι το οποίον παρουσίασε δια πρώτην φοράν εφέτος η Ν. Σκηνή ήτο εν θαύμα πολυτελείας και καλλιτεχνίας και αξίζει να ιδή κανείς το έργον δια να θαυμάση τα αραβουργήματα του κ. Χρηστομάνου» («Θέατρα», *Αθήναι*, 21 Ιουν. 1903). Η πρόθεσή του να δημιουργεί μια καλαίσθητη σκηνική εικόνα ήταν ως ένα βαθμό προέκταση της προσωπικότητάς του. Ο Γεράσιμος Βώκος λίγο μετά το θάνατο του Χρηστομάνου, έγραφε: «Αξιοί να δίδη εις όλα τα περί αυτόν ένα τόνον περίκομψου θεάματος, εις τας αίθουσας του οίκου του, εις τον γραφείον ακόμη εις το ένδυμα του ...παρ' όλην την φυσικήν δυσμορφίαν του σώματός του. Χαρίζει ρυθμούς εις την διάταξιν των ευτελέστερων αντικειμένων, είνε ήδη ένας σκηνοθέτης της ζωής, την οποίαν θέλει να βλέπει γύρω του ωραϊσμένην» (ό.π., *Ο Καλλιτέχνης*, (1 Δεκ. 1911), σ. 312).

<sup>763</sup> Ο.π., *Ακρόπολις*, 6 Δεκ. 1901, «Εδώ και εκεί», *Σκριπ*, 3 Δεκ. 901.

εμφανίζεται στην *Κόρη του Ιεφθάε* σα Συλφίδα με το κρεπ-ντεσίν φιλοειδές φόρεμά της και αυτός ζαρωμένος σε μια γωνίτσα να λούζεται σε πέλαγος ψυχικής ηδονής». <sup>764</sup> Είχε εγκαταστήσει μάλιστα ένα μικρό «μοδιστράδικο» μέσα στο θέατρο, με «μοδιστρούλες υπό την εποπτεία του». <sup>765</sup>

Ο ιδρυτής της Νέας Σκηνης δε διεκδίκησε ποτέ τον ρόλο του πρώτου Έλληνα σκηνοθέτη. Αντίθετα, μέσα από τις προγραμματικές του δηλώσεις ήταν έκτυπη η επιθυμία του να αναλάβει τον ρόλο του γενικού αναμορφωτή της ελληνικής σκηνικής τέχνης. Και σ' αυτό το κομμάτι ήταν που τα κατάφερε καλύτερα από τα υπόλοιπα. Μέσα σ' αυτά τα πέντε χρόνια υλοποίησε αυτό που αρχικά είχε υποσχεθεί: την αναγέννηση της σκηνικής τέχνης εν Ελλάδι:

Η ιδέα του ευπροσώπου αρχίζει να λαμβάνη σάρκα και οστά και εις την Ελληνικήν σκηνήν τέλος πάντων. Με το 'Βασιλικόν Θέατρον' και με τη 'Νέα Σκηνή' ελπίζομεν να μη ιδούμε πλέον τρούπια σακάκια και παπούτσια εις το θέατρον. Αρκεί που βλέπομεν εις τους Αθηναϊκούς δρόμους τόσα. Το ευπρόσωπον δε εις το θέατρον υπερέβη και τας ελπίδας μας μάλιστα. <sup>766</sup>

Τέσσερα χρόνια αργότερα, όταν ο θιάσος πια είχε ξεστρατίσει στα έργα του βουλεβάρτου, ο Χρηστομάνος συνέχισε να σκορπά τα «αισθητικά δώρα» του, καθώς οι παραστάσεις του θιάσου εξακολουθούσαν να διατηρούν «πάντοτε την σφραγίδα της καλαισθησίας. Εις την εξέλιξιν του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου αυτό είνε μια πρόοδος. Αι *Κοραλίας* και *Σία* παρέρχονται, η πρόοδος μένει». <sup>767</sup>

Ο Χρηστομάνος κατάφερε να δημιουργήσει μια 'ωραϊσμένη' σκηνή, η οποία μπορεί να μην συνάδει με τις βασικές αρχές των Ελεύθερων Θεάτρων, εντούτοις ήταν

---

<sup>764</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, ό.π., σ. 238. Το πόση σημασία έδινε στην εμφάνιση των μυστών, και ιδιαίτερα των γυναικών του θιάσου, φαίνεται και από το γεγονός ότι στον κατάλογο παραγγελιών του θιάσου ένα σημαντικό ποσό (σχεδόν 1000 δρχ.) είχε δαπανηθεί για την αγορά γυναικείων ειδών: «λ/σμοι είδη γυναικεία, δρ. 500, λ/σμοι Μάρκου είδη γυναικεία, δρ. 200, λ/σμοι Καπελούζου είδη γυναικεία, δρ. 250» (Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Ε']: «Σχέδιον θεάτρου Νέας Σκηνης. Απρίλιος 1902». «Κατάλογοι και προϋπολογισμοί παραγγελιών»). Ένα μέρος των κερδών της πρώτης περιόδου καταναλώθηκε στην αγορά ακριβών υφασμάτων: «Ο Χρηστομάνος πλουτίζει το βεστιάριό του στην Αίγυπτο. Το καλοκαίρι θα μας παρουσιάσει πολυτελέστατα ενδύματα», «Το βεστιάριό της φέτος είναι πλουσιώτατο. Τα κέρδη της Αλεξάνδρειας μεταβλήθηκαν σε μεταξωτά και δαντέλλες» (Το λαγωνικό, «Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια», *Εστία*, 4 Απρ. 1903 και 19 Μαΐου 1903).

<sup>765</sup> Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 218-219. Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος σε άρθρο του περιέγραφε τη συνάντησή του με τον Χρηστομάνο μέσα στο «μοδιστράδικο» του θιάσου (ό.π., *Νέον Άστυ*, 13 Σεπ. 1902. Βλ. επίσης, «Καθημερινά σελίδες. Η νέα μούδιστα», *Σκριπ*, 16 Σεπ. 1902 [υπογρ. Ο Καθημερινός]).

<sup>766</sup> «Εδώ και εκεί», *Σκριπ*, 3 Δεκ. 901.

<sup>767</sup> «Η θερινή περίοδος. Τα έργα και οι τίτλοι» [υπογρ. Θεατρόφιλος], *Το Άστυ*, 20 Σεπ. 1905. «Τι θα πη σοβαρό και ελαφρό έργο;», λέγεται ότι φώναζε ο Χρηστομάνος, «Και το πιο ελαφρό, όταν σκηνοθετείται και παίζεται όπως πρέπει, γίνεται καλλιτέχνημα» (Ξενοπούλος, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Άπαντα*, τμ. ΙΑ', ό.π., σ. 219).

πολύ κοντά σ' αυτό που η ελληνική κοινωνία είχε ανάγκη τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.



## Αντιρραλιστικές υποκριτικές δοκιμές



Εικόνες 36, 37. Η Θεώνη Δρακοπούλου ως τρελή Ισαβέλλα στο *Όνειρον εαρινής πρωίας* του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο.

## Ζεύξη Αισθητισμού και Ιλλουζιονισμού



Εικόνα 38. Φωτογραφία από την παράσταση της *Άλκηστης* (1901).



Εικόνα 39. Φωτογραφία από την παράσταση της *Νύφης μου* (1902).

## Παριζιάνικη φινέτσα και κομψότητα



Εικόνες 40, 41. Η Κυβέλη Αδριανού με κοστούμια από την *Παριζιάνα* και το *Αριστερό χέρι*, αντίστοιχα.



Εικόνες 42, 43. Κυβέλη Αδριανού και η Εμαρμένη Ξανθάκη με κοστούμια από παραστάσεις.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στα πέντε χρόνια που μεσολάβησαν μεταξύ της ίδρυσης της Νέας Σκηνης, τον Φεβρουάριο του 1901, και του οριστικού κλεισίματός της, την άνοιξη του 1906, πολλά είχαν αλλάξει. Ο Χρηστομάνος στη συνείδηση των περισσότερων δεν ήταν ο Ποιητής – Προφήτης αλλά ένας ακόμα θιασάρχης και η Νέα Σκηνή δεν ήταν ο ναός των λίγων εκλεκτών αλλά ένας ακόμα θίασος της αθηναϊκής θεατρικής ρουτίνας. Παρά τις όποιες καλλιτεχνικές παρεκκλίσεις, η μεγάλη αλλαγή στο νεοελληνικό θέατρο είχε συντελεστεί και υπεύθυνη σ' ένα μεγάλο μέρος ήταν η Νέα Σκηνή.

Από την πρώτη κιόλας στιγμή, είχε καταστεί σαφές σ' όλους ότι ο εστέτ ποιητής που στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, είχε εισβάλει, σχεδόν από το πουθενά, στη θεατρική ζωή της Αθήνας, δε διεκδικούσε απλά τον τίτλο του ιδρυτή ή του σκηνοθέτη ενός καλλιτεχνικού θιάσου αλλά του γενικού αναμορφωτή της εγχώριας θεατρικής σκηνης. Η πρωτοπόρα για την εποχή ιδέα της ίδρυσης σωματείου και καλλιτεχνικών τμημάτων, τα οποία θα λειτουργούσαν επικουρικά προς το κύριο έργο του θιάσου αλλά και η σύσταση θεατρικής μετοχικής εταιρείας, δεν ευδοκίμησε. Ωστόσο, ο Χρηστομάνος κατάφερε να δημιουργήσει ένα θίασο με στέρεη οικονομική βάση. Από το 1901, οι εταιρικοί θίασοι του 19<sup>ου</sup> αιώνα σταματούν σταδιακά να υφίστανται, ενώ για πρώτη φορά προσφέρεται μηνιαίος μισθός στους ηθοποιούς. Παράλληλα, ο Χρηστομάνος έστρεψε επιδεικτικά την πλάτη στους αμόρφωτους και περιπλανώμενους θεατρίνους του 19<sup>ου</sup> αιώνα συγκροτώντας θιάσους από νέους και μορφωμένους αστούς συντελώντας αποφασιστικά στη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ της αστικής τάξης και της εγχώριας επαγγελματικής σκηνης, που μέχρι εκείνη τη στιγμή, αντιμετωπιζόταν από τους εκπροσώπους της πρώτης με έντονη καχυποψία.

Ακόμα και η ενοικίαση του παλιού και σχεδόν εγκαταλελειμμένου θεάτρου της πλατείας της Ομόνοιας για δέκα χρόνια όπως και η απόφαση να το ανακαινίσει εκ θεμελίων είναι κινήσεις που θα πρέπει να ενταχθούν μέσα στο γενικότερο όραμα του εκσυγχρονισμού της αθηναϊκής σκηνης. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι δημοσιογράφοι μετά τα 'αποκαλυπτήρια' του θεάτρου της Νέας Σκηνης έκαναν λόγο

για «κοινωνικόν γεγονός πολιτισμού και προόδου».<sup>768</sup> Οι υπόλοιποι θιασάρχες, προκειμένου να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό, άρχισαν να ανακαινίζουν, από το ίδιο κιάλας καλοκαίρι, με τη σειρά τους τις θεατρικές του μάνδρες.<sup>769</sup> Το 1904, τα πράγματα είχαν αλλάξει αισθητά: «Όλα τα θέατρα ανακαινίσθησαν. Τοποθετούνται νέα καθίσματα, μεγαλειτέρας εντάσεως ηλεκτρικοί λαμπτήρες και εν γένει καταβάλλεται πάσα προσπάθεια προς εξωραϊσμόν των».<sup>770</sup> Όμως η προσφορά της Νέας Σκηνής δεν έγκειται μόνο σε θέματα οργάνωσης ή θεατρικής αρχιτεκτονικής.

Όπως πολλές φορές έχει αναφερθεί, ο Χρηστομάνος στις αρχικές του εξαγγελίες ευαγγελίστηκε τη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού θεάτρου στη σκηνή του οποίου θα ανέβαιναν τα έργα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας αλλά και της σύγχρονης εγχώριας δραματικής παραγωγής. Οι υποσχέσεις του έμοιαζαν ως υλοποίηση δύο βασικών αιτημάτων των πνευματικών και δημοσιογραφικών κύκλων, που από τα μέσα της δεκαετίας του 1890, ζητούσαν την εισαγωγή έργων του ευρωπαϊκού μοντερνιστικού δραματολογίου στα ελληνικά εδάφη αλλά και τη συγγραφή ελληνικών θεατρικών δραμάτων που θα αντικατόπτριζαν τους προβληματισμούς της σύγχρονης εποχής. Ένα πρώτο βήμα είχε γίνει όταν κάποιοι θιασάρχες του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχαν ανεβάσει κάποια από τα ρεαλιστικά δράματα του Ίβεν και του Τολστόη. Κατά τα δύο πρώτα χρόνια της λειτουργίας της, η Νέα Σκηνή παρουσίασε θεατρικά κείμενα του ευρωπαϊκού ρεπερτορίου που για πρώτη φορά ανέβαιναν στην αθηναϊκή σκηνή από ελληνικό θίασο (*Ονειρον εαρινής πρωίας, Έντα Γκάμπλερ, Αγριόπαπια, Παριζιάνα, Ένας εχθρός του λαού*, κ.ά.) και έφερε το κοινό σε επαφή με το έργο σημαντικών ευρωπαϊών συγγραφέων, όπως ο Κατύλ Μεντές, ο Γκυννάρ Χέιμπεργκ ή ο Μαξ Χάλμπε. Επίσης, θέλοντας να φανεί συνεπής στα όσα τους πρώτους μήνες είχε υποσχεθεί, έκανε ένα σημαντικό άνοιγμα προς τη νεότερη γενιά των Ελλήνων δραματογράφων. Παρουσίασε το πρωτόλειο δράμα ενός άγνωστου μέχρι εκείνη τη

<sup>768</sup> «Ένωσις μεταρρυθμισις. Αθήνα, 31 Ιουλίου 1902», *Ακρόπολις*, 1 Αυγ. 1902.

<sup>769</sup> Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος προέτρεπε τους Αθηναίους θεατρώνες να ανακαινίσουν τα θέατρα τους: «Με την συρροήν, η οποία κατακλύζει, με την εύνοιαν του κόσμου, με την θερινομανίαν των Αθηναίων, είνε ζήτημα καλής θελήσεως και ολίγων εξόδων η μεταμόρφωσις των θεάτρων επί το ευρωπαϊκώτερον [...]» (Ν. Επ [Νικόλαος Επισκοπόπουλος], «Από ημέρας εις ημέραν. Θερινά θέατρα», *Νέον Άστν*, 19 Ιουλ. 1902). Το παράδειγμα του Χρηστομάνου ακολούθησε: «ο κ. Παναγ. Πρώϊος μη φεισθείς δαπανών και κόπων, κατάρθωσε δια της επιμονής και υπομονής του και δια της καθ' όλην την ημέραν αυτοπροσώπου επιβλέψεως του και υποδείξεως του να ανεγείρει καθ' όλα τέλειον σχεδόν το νέον ήδη θέατρον της 'Νεαπόλεως', το οποίον είνε το μεγαλείτερον των θερινών θεάτρων της ανατολής». Στο ίδιο φύλλο περιγράφονται οι αλλαγές των θεάτρων Τσόχα, Βαριετέ και Διονυσιάδου («Θερινή περίοδος. Τα θέατρα μας», *Νυκτερίς*, Α', τχ. 35, (19 Μαΐου 1902), σ. 3-4 [υπογρ. Πίκμαν]).

<sup>770</sup> «Μικραί καλλιτεχνικαί σημειώσεις», *Ωδείο*, τχ. 2 (15 Μαΐου 1904), σ. 30. Για τις αλλαγές που σημειώθηκαν στην ελληνική θεατρική αρχιτεκτονική κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, βλ. Φεσσά, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου*, τμ. Β', ό.π., σ. 52-58.

στιγμή συγγραφέα, του Μάρκου Αυγέρη, ανέβασε για πρώτη φορά έργο του Γιάννη Καμπύση και τόλμησε να πειραματιστεί με τα συμβολιστικά δράματα του Χρήστου Δαραλέξη και του Τάσσου Φραγκαντώνη. Η έστω και περιστασιακή παρουσίαση ελληνικών έργων από τον θίασο, άνοιξε τον δρόμο για την αθρόα εισαγωγή νεοελληνικών έργων στην αθηναϊκή σκηνή μετά το 1907, που κορυφώθηκε στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>771</sup>

Το δραματολόγιο όμως του θιάσου συνδέθηκε όχι τόσο με την παράσταση των έργων της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας όσο με την εισαγωγή έργων του γαλλικού βουλεβάρτου. Τα έργα των επιγόνων του Σαρντού και του Λαμπίς, τους οποίους πρώτος είχε εισάγει στην ελληνική σκηνή ο Άγγελος Βλάχος, προσαρμόζοντας τις κωμωδίες τους «εις τα καθ' ημάς ήθη», κατέκλυσαν τη σκηνή του θεάτρου της Νέας Σκηνης, αποτελώντας, από το πρώτο κιόλας καλοκαίρι, τον βασικό πυλώνα του ρεπερτορίου της.<sup>772</sup> Το κοινό, που είχε αντιμετωπίσει με επιφύλαξη και σκεπτικισμό τα έργα του μοντέρνου δραματολογίου, έσπευδε να παρακολουθήσει τις περιπέτειες των σύγχρονων Ευρωπαίων αστών, τους οποίους υποδύονταν κάποιοι από τους εγχώριους εκπροσώπους της αστικής τάξης.

Οι πρωτόπειροι θεατρικά ηθοποιοί κλήθηκαν να υλοποιήσουν τα καλλιτεχνικά όνειρα του σκηνοθέτη τους. Αν και, όπως είδαμε, ο Χρηστομάνος δεν ακολούθησε κάποια οργανωμένη υποκριτική θεωρία, εντούτοις, κατόρθωσε να συμβάλει στην περαιτέρω απομάκρυνση της υπόκρισης από το εξεζητημένο ύφος της καθαρευουσιάνικης τραγωδίας αποδεσμεύοντας τον θεατρικό λόγο από τον στόμφο, τη μελοδραματικότητα και την εκζήτηση: «Μόνον εις την Νέαν Σκηνήν θα ακούση κανείς να προφέρωνται τα λόγια ανθρωπινά. Και αυτό είναι μέγα!», έγραφε ο Ξενόπουλος.<sup>773</sup> Ο Χρηστομάνος μέσα από τη διδασκαλία του συνέβαλε στην αποκρυστάλλωση ενός ρεαλιστικότερου/φυσικότερου υποκριτικού ύφους που είχε αρχίσει να καλλιεργείται από ηθοποιούς της παλιότερης γενιάς, όπως ο Ευάγγελος Παντόπουλος (τον οποίο όπως είδαμε, τον χρησιμοποιούσε ως παράδειγμα για τους ηθοποιούς του) και ο Νικόλαος Λεκατσάς.

Στη μικρή σκηνή της ‘ηυπρεπισμένης’ θεατρικής μάνδρας της Νέας Σκηνης ο Χρηστομάνος έστηνε καλαίσθητα και κομψά σκηνικά, σύμφωνα με το προσωπικό

<sup>771</sup> Για την αύξηση των νεοελληνικών έργων στις αθηναϊκές σκηνές τα χρόνια 1907-1920, βλ. Delveroudi, *Le répertoire original présenté sur la scène Athénienne*, ό.π., σ. 367-393.

<sup>772</sup> Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, *Η συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη της δεκαετίας του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2006, σ. 146-166.

<sup>773</sup> Ό.π., *Παναθήναια*, (31 Ιουλ. – 15 Αυγ. 1902), σ. 280.

του γούστου μέσα στα οποία οι ηθοποιοί συμπεριφέρονταν με φυσικότητα, σκηνική ευγένεια και παριζιάνικη χάρη:

Και όταν παραμερίζη το βύσσινο χρώμα δια να ξεσκεπαστή φορτωμένο από μετάξιν και χλιδήν ένα σαλονάκι, το οποίον δίδει την εντύπωσιν κομψοτεχνήματος επάνω εις όλας τας λεπτότητας και όλας τας αρμονίας του οποίου έχει περάσει το ακούραστο χέρι ενός εμπνευσμένου καλλιτέχνου και όταν το σαλονάκι αυτό αρχίζει να εμψυχώνεται και να κινείται ως μηχανή ωρολόγιου και αρχίζει να περιφέρεται εκεί μέσα με τας μαλακάς και τας οφιοειδείς κινήσεις της η γόησσα Κυβέλη και να το γεμίζει με έναν αέρα καλοσύνης και καλαισθησίας και έναν αέρα μεταξωτής ευθυμίας ο Χρυσομάλλης κάποια ζωηρά ακτινοβολίας καλαισθησίας σαν να φεύγη από όλα τα πρόσωπα και όλα τα πράγματα της σκηνής.<sup>774</sup>

Η παραπάνω περιγραφή αποδίδει με τον καλύτερο τρόπο την καλλιτεχνική ατμόσφαιρα που επικρατούσε στο θέατρο της Νέας Σκηνής. Η μέριμνα ορισμένων θιασαρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα για μια όσο το δυνατόν πιο επιμελημένη και ευπρεπισμένη σκηνική εικόνα στις παραστάσεις της Νέας Σκηνής αναδείχθηκε σε αξίωμα. Οι σκηνικές συνθήκες μέσα στις οποίες δίνονταν οι παραστάσεις στο ανακαινισμένο υπαίθριο θέατρο δεν διέφεραν από αυτές των υπόλοιπων αθηναϊκών θιάσων. Οι ατέλειες όμως περνούσαν απαρατήρητες, καθώς το ενδιαφέρον του κοινού εστιαζόταν στα ‘πλουσίως’ διακοσμημένα σκηνικά και στα καλοραμμένα μεταξωτά φουστάνια των πρωταγωνιστριών του θιάσου. Μέσα από τις σκηνοθεσίες του ο Χρηστομάνος καλλιέργησε έναν ιδιότυπο Αισθητισμό κύρια χαρακτηριστικά του οποίου ήταν η καλαισθησία και η διακοσμητικότητα. Χαρακτηριστικά που στα κατοπινά χρόνια βρήκαν την πλήρη ολοκλήρωσή τους μέσα από τις σκηνοθετικές δοκιμές του Μιλτιάδη Λιδωρίκη και του Σπύρου Μελά.<sup>775</sup>

Ως μέρος του Αισθητισμού του θα πρέπει να ερμηνευθεί και η υπόθαλψη και καλλιέργεια του φαινομένου του βεντετισμού. Μέσα από τις παραστάσεις της Νέας Σκηνής ακυρώθηκε ένα από τα βασικότερα αιτήματα ίδρυσης των Ελεύθερων Θεάτρων: η απελευθέρωση του ευρωπαϊκού θεάτρου από την παντοκρατορία του πρωταγωνιστή-αστέρα. Η προώθηση συγκεκριμένων ηθοποιών και ιδίως η λατρεία του προς την πρωταγωνιστριά του ματαίωνε κάθε προσπάθεια να δημιουργηθεί ένας

<sup>774</sup> «Πρωϊναί γραμμαί. Εις την Νέαν Σκηνήν», *Καιροί*, 23 Ιουν. 1904 [υπογρ. φ.]. «Κομψόν αμφιθέατρον πρωτοφανές, σκηνή αρ-νουβώ, αυλαία βελούδινη, στολίδια, ανάγλυφα άστρα, σαλόνια, τουαλέτται, πολυτέλεια όση θέλετε», έγραφε ο Ξενοπούλος, νοσταλγώντας τις θεατρικές συνθήκες μέσα στις οποίες δίνονταν οι παραστάσεις του θιάσου (ό.π., *Αθήναι*, 19 Σεπ. 1910).

<sup>775</sup> Για το θέμα βλ. Γλυτζουρή, *Η ανάδυση της σκηνοθετικής τέχνης*, ό.π., σ. 464-466.

θίασος συνόλου και κατ' επέκταση ένα θέατρο στο οποίο τον ηγετικό ρόλο θα έπαιζε η μορφή ενός και μόνου προσώπου, του σκηνοθέτη. Η κρίση δημοσιογράφου, που ήδη από το καλοκαίρι του 1902, αποφαινόταν με σιγουριά ότι: «οι μύσται αυτής [...] δύνανται ασφαλώς από τούδε να θεωρήσουν ότι συν τω χρόνω θα καταστώσιν καλλιτεχνικώς αστέρες πρώτου μεγέθους», επιβεβαιώθηκε όταν μετά το 1906, από τη Νέα Σκηνή δημιουργήθηκαν οι πρώτες βεντετοκρατούμενες επιχειρήσεις. Ο βεντετισμός, που στο ελληνικό θέατρο εισήχθη μέσα από τον ανταγωνισμό της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου και της Αικατερίνης Βερώνη, έφθασε στην κορύφωσή του στα χρόνια του μεσοπολέμου μέσα από τις 'θεατρικές αναμετρήσεις' της παλιάς μύστριας του Χρηστομάνου, της Κυβέλης, και της μαθήτριας του Θωμά Οικονόμου, της Μαρίκας Κοτοπούλη. Οι θίασοι των δύο πρωταγωνιστριών, όπως και του Μήτσου Μυράτ ή του Τηλέμαχου Λεπενιώτη που ιδρύθηκαν μετά το 1908, οργανώθηκαν πάνω στα πρότυπα του συστήματος του βεντετισμού: πλήρης εξοβελισμός της έννοιας του θιάσου συνόλου, επιλογή ρεπερτορίου με γνώμονα τον κεντρικό ρόλο, προκειμένου οι πρωταγωνιστές και οι πρωταγωνίστριες να επιδείξουν τα υποκριτικά τους ταλέντα.

Η νέα γενιά αστών ηθοποιών-θιασαρχών εμπλούτισε το ρεπερτόριο των θιάσων τους με το νέο δραματολόγιο του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, αφήνοντας για τις τιμητικές τους παραστάσεις το φιλολογικό θέατρο των αμιγώς καλλιτεχνικών αξιώσεων. Την ίδια στιγμή, έστω και ασυνείδητα, προσπάθησαν να κάνουν πράξη τον όρο που το 1906 ο Χρηστομάνος είχε θέσει στον Μυράτ, όταν του παραχωρούσε τον θίασο: «[να τηρή] τας καλλιτεχνικάς παραδόσεις ας ο Κ. Χρηστομάνος επί του δραματολογίου, της εκλογής προσώπων και διανομής μερών επί της σκηνοθεσίας και των περι θεατρικής γλώσσης αρχών εδημιούργησεν».<sup>776</sup>

---

<sup>776</sup> Αρχείο Κ. Χρηστομάνου, [Μέρος Στ']: «Τρέχουσες Υποθέσεις», φάκελος «Κ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ [αριθμ. 16], Παράρτημα Γ'. «Φαίνεται ότι ο κ. Λεπενιώτης είχε καμωμένους δια θιασάρχης. Και υπ' αυτήν την έποψιν είχε ο μόνος ίσως που ωφελήθη από τα μαθήματα του μόνου θιασάρχου, τον οποίον είδομεν εις τας ημέρας μας, του μεγάλου Χρηστομάνου [...] επρόσεχε, φαίνεται, και την διδασκαλίαν αυτήν καθ' αυτήν. Και φύσει προικισμένος δια τούτο, συνέλαβεν ευκόλως το μυστήριον δια του οποίου ο μέγας διδάσκαλος του κατώρθωσε να εμψύσῃ την ιδικήν του πνοήν και από τα πλέον ανόμοια, και πολλάκις ατελή στοιχεία, να παρτίξῃ σύνολον οργανικόν, ομοιομερές, αρμονικόν» (Ελλάς, τχ. 550 (1 Ιουν. 1914), πρβλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 91, σημ. 190). Ο Μήτσος Μυράτ στο δεύτερο μέρος της αυτοβιογραφίας του θυμάται ότι «η Μαρίκα και η Φωτεινή [Κοτοπούλη] συναγωνίζονταν στην επίδειξη της μόδας. Όλα τα καλλίτερα μοντέλλα των μανκεν έκαναν την εμφάνισή τους επί σκηνής». (Μυράτ, *Ο Μυράτ κ' εγώ*, ό.π., σ. 76). Περιγράφοντας τα κοστούμια της παράστασης του *Συρανό ντε Μπερζεράκ* έγραφε: «Τα κοστούμια πολυτελέστατα! Εστοίχησαν εις το 'Ερμείον' του Τσάτσου 5 χιλιάδες δραχμές. Χώρια οι τουαλέττες της Μαρίκας εις την τότε φημισμένη μοδίστα Jeanne που εστοίχισαν σχεδόν όσον όλη η άλλη αμφίση του θιάσου» (ό.π., σ. 97).



Ο Χρηστομάνος δεν έκανε άλλο από το να συνεχίσει στο δρόμο που είχαν χαράξει άλλοι πριν από αυτόν, να προεκτείνει τη γραμμή και την ίδια στιγμή να ανοίγει νέους κύκλους, οι οποίοι θα έβρισκαν την πλήρη ολοκλήρωσή τους στις επόμενες δεκαετίες.

Ο Παύλος Νιρβάνας κάνοντας έναν απολογισμό των καλλιτεχνικών πεπραγμένων του Χρηστομάνου και της προσφοράς της Νέας Σκηνης, έγραφε:

Ποιος είπεν ότι απέτυχε ο κ. Χρηστομάνος; Εάν ήρχισε με την *Άλκηστιν* και ετελείωσε με την *Κοραλίαν και Σα*, αυτό δεν έχει καμμίαν σημασίαν. Η πρόοδος δεν γίνεται με άλματα. Ο κ. Χρηστομάνος μας έδωκεν ένα θέατρον ευπρεπές, καθαρόν και κόσμιον. Μας έδωκεν ηθοποιούς γνωρίζοντας πώς να κινηθούν εις την σκηνήν. [...] Και με το να μας δώση θέατρον και ηθοποιούς έστω και δύο βαθμίδων υψηλότερα από το παλαιόν, μας εγενήθη σήμερον η όρεξις να ζητούμεν τα καλλίτερα και τα τελειότερα και να επανερχώμεθα εις την πραγματοποίησιν του παλιού ονείρου, του συλληφθέντος εις την κόγχην του Διονυσιακού Θεάτρου.<sup>777</sup>

Το παλιό όνειρο που ζητούσε ο Νιρβάνας να πραγματοποιηθεί ήταν η δημιουργία ενός καλλιτεχνικού θιάσου που θα λειτουργούσε στον αντίποδα των εμπορικών βεντετοκρατούμενων επιχειρήσεων που είχαν κατακλύσει το εγχώριο θέατρο στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο αισθητιστής λογοτέχνης, από τους πρώτους που είχαν στηρίξει την ιδέα της ίδρυσης της Νέας Σκηνης, με άρθρα του το φθινόπωρο του 1910, ζητούσε να δημιουργηθεί ένας...

[ευπρεπής ξενώνας] όλων των αλλοπαδών αριστουργημάτων αφ' ενός, τα οποία προστρίβονται σήμερον τόσον απρεπώς εις τα θεάτρα μας, και αφ' ετέρου των ολίγων ελληνικών έργων, που θα είχαν τυχόν, αν όχι τα δικαιώματα της μεγαλοφυΐας, τουλάχιστον τα αυστηρά προσόντα της απλής παραστάσεως.<sup>778</sup>

Ο Νιρβάνας θα έπρεπε να περιμένει τέσσερα χρόνια για να δει την ευχή του να εκπληρώνεται. Στα τέλη του 1914, μέσω των δημοσιευμάτων του Τύπου κυκλοφόρησε η φήμη ότι ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο Φώτος Πολίτης και ο Παντελής Χορν προτίθενται να ιδρύσουν ένα θέατρο με αυστηρά καλλιτεχνικό

<sup>777</sup> Παύλος Νιρβάνας, «Πρόσωπα και πράγματα. Η σημασία της ματαιοπονίας», *Αθήναι*, 21 Σεπ. 1910.

<sup>778</sup> Ο.π.. Ως παράδειγμα ενός τέτοιου θιάσου πρόβαλε το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας: «Εις την Μόσχαν εμαζεύτηκαν μερικοί φιλόκαλοι άνθρωποι και ίδρυσαν εν θέατρον, το οποίον ωνόμασαν 'Καλλιτεχνικόν Θέατρον'. Ευρήκαν κεφάλαια, ηθοποιούς, έργα. Εχαρακτήρισαν το θέατρον τους, όπως και ήτο πράγματι, αριστοκρατικόν. [...] Όσοι εννοούσαν από τέχνην έτρεχαν ν' απολαύσουν. Όσοι δεν εννοούσαν εφίλοτιμήθησαν να φανούν ότι εννοούν και αυτοί. [...] Κάτι ανάλογο δεν ημπορούσε να γίνη και εις τας Αθήνας; Θέατρον που θα συγκέντρωνε την αριστοκρατία του πνεύματος, του αισθήματος και της κοινωνικής αναπτύξεως;», Παύλος Νιρβάνας, «Πρόσωπα και πράγματα. Καλλιτεχνικόν θέατρον», *Αθήναι*, 16 Σεπ. 1910.

προσανατολισμό, με την επωνυμία Θέατρο της Τέχνης. Ο Νιρβάνας από την πρώτη στιγμή συνέδεσε τη θεατρική απόπειρα των τριών λογοτεχνών με την αποτυχημένη προσπάθεια της Νέας Σκηνης:

Η ωραία απόπειρα του Χρηστομάνου, η οποία με την Νέαν Σκηνην εσημείωσεν ένα σημαντικό βήμα εις την θεατρικήν εξέλιξιν, επαναλαμβάνεται επί νέων και στερεοτάτων βάσεων.<sup>779</sup>

Πρωταρχική μέριμνα του νέου καλλιτεχνικού θιάσου θα ήταν, σύμφωνα με τον Χατζόπουλο, να τεθούν οι βάσεις «μιας καθαρώς καλλιτεχνικής εργασίας, γύρω από την οποίαν να συγκεντρωθούν βαθμηδόν αι καλλίτεροι ηθικοί δυνάμεις του τόπου, έξω από κόμματα, κλίκες, ατομικές συμπαθείας και αδιακρίτως προηγουμένων περγαμηνών ή εντίμου αφανείας».<sup>780</sup> Τόνιζε μάλιστα ότι η κίνηση θα ήταν απολύτως συντονισμένη με την ευρωπαϊκή κίνηση και ότι με τον θίασο θα συνεργάζονταν πρόσωπα «τα οποία ηκολούθησαν συστηματικώς Ευρωπαϊκώς σπουδὰς εις την δύσκολην τέχνην του Θεάτρου. Επιπλέον έχω δηλώσει ανθρώπων των γραμμάτων, κυριών της καλλιτέρας μας κοινωνίας, που, χάριν του σκοπού, θα δοκιμάσουν το τάλαντόν τους».<sup>781</sup> Η ιδέα δεν προχώρησε παραπάνω από τις ελπιδοφόρες αναγγελίες.

Το 1918 η Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων ίδρυσε την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου με στόχο την ανανέωση της αθηναϊκής σκηνης. Πρόκειται για τον πρώτο θίασο «όπου δεν υπάρχουν πρωταγωνιστές και δευτεραγωνιστές αλλά νέοι και παλιότεροι ηθοποιοί μαζί, χωρίς διακρίσεις μοιράζονται τα κέρδη και τη δόξα».<sup>782</sup>

Η πιο οργανωμένη προσπάθεια για την ίδρυση ενός θεάτρου της τέχνης έγινε μια δεκαετία αργότερα. Ο Σπύρος Μελάς με τη σύμπραξη λογίων και φιλότεχνων κεφαλαιούχων ίδρυσε το Θέατρο Τέχνης. Στην ομιλία του πριν την πρώτη παράσταση του θιάσου, τον Μάιο του 1925, διευκρίνιζε ότι σκοπός της ιδρύσεως του θεάτρου ήταν να κηρύξει τον πόλεμο κατά του «θεατρικού καθεστώτος των πρωταγωνιστών και των πρωταγωνιστριών της ρουτίνας, δια επιμελημένης εκλογής έργων, δι' αρτίας εμφανίσεως συνόλου και δια ευσυνειδήτου εργασίας».<sup>783</sup> Τους λίγους μήνες που διήρκησε το όλο εγχείρημα (Μάιος – Οκτώβριος 1925), στη σκηνή του υπαίθριου Αθήναιον της οδού Πατησίων, παραστάθηκε ό,τι πιο επαναστατικό παιζόταν εκείνη την εποχή στην ευρωπαϊκή σκηνή (Λουίτζι Πιραντέλλο, Χένρι Λένορμαν, Μπέρνα

<sup>779</sup> Παύλος Νιρβάνας, «Από την ζωήν. Νέον θέατρον», *Εστία*, 12 Δεκ. 1914.

<sup>780</sup> Ο.π.

<sup>781</sup> Ο.π.

<sup>782</sup> Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση;*, ό.π., σ. 38-39.

<sup>783</sup> «Το Θέατρον Τέχνης», *Έθνος*, 25 Μαΐου 1925.

Σω, Καρέλ Τσάπεκ, κ.ά). Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης του Μελά ήταν το πρώτο καλλιτεχνικό θέατρο της χώρας, μετά την αποτυχημένη προσπάθεια της Νέας Σκηνής αλλά και το ουσιαστικότερο βήμα που έγινε για την εισαγωγή της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στα εγχώρια θεατρικά πράγματα.<sup>784</sup>

Μέσα στην εικοσαετία 1920 – 1940 καλλιτέχνες, ηθοποιοί και θεατρικοί παράγοντες αποπειράθηκαν να ιδρύσουν θέατρα τέχνης ως το καλλιτεχνικό αντιστάθμισμα στο εμπορικό θέατρο της εποχής, όμως «δεν εντοπίζουμε πουθενά συγκροτημένο, ολοκληρωμένο και πλήρες πρόγραμμα δημιουργίας καλλιτεχνικού θεάτρου, αλλά ορισμένες πτυχές, μεμονωμένα αιτήματα, ξεχωριστές επιδιώξεις, που παραπέμπουν στο πρότυπο και στον σχεδιασμό ενός παρόμοιο θεάτρου».<sup>785</sup> Το ελληνικό θέατρο θα έπρεπε να περιμένει αρκετές δεκαετίες μέχρι να ιδρυθεί το πρώτο εγχώριο Ελεύθερο Θέατρο, το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν.<sup>786</sup>

Ο Χρηστομάνος ξεκίνησε με το όραμα να εισάγει τον μοντερνισμό στην Ελλάδα ανεβάζοντας έργα του μοντέρνου δραματολογίου ακολουθώντας τις σύγχρονες σκηνοθετικές και υποκριτικές πρακτικές. Πολύ γρήγορα όμως συνειδητοποίησε ότι τα πράγματα στην Ελλάδα «έχουσιν άλλως». Δεν ήταν μόνο ότι στην Ελλάδα δεν υπήρχε ένα ισχυρό θεατρικό δέος, το οποίο η Νέα Σκηνή θα ανταγωνιζόταν. Κατά κύριο λόγο ήταν οι ανάγκες της ελληνικής κοινωνίας που τον οδηγούσαν προς άλλους τελειώς διαφορετικούς θεατρικούς δρόμους. Οι Αθηναίοι αστοί αναζητούσαν διακαώς νέες αξίες και πρότυπα επιδιώκοντας να αποποιηθούν τη βαλκανική τους ταυτότητα. Αυτό που δεν μπορούσαν να τους δώσουν οι ήρωες του Ίψεν και του Χάουπτμαν ή οι συμβολιστικές φιγούρες των μιμητών του Μάτερλινκ μπορούσαν να τους προσφέρουν οι ήρωες των έργων του γαλλικού βουλεβάρτου. Το κοινό πήγαινε στο θέατρο επιζητώντας να πάρει μαθήματα συμπεριφοράς, να ενημερωθεί για τις τελευταίες τάσεις της παριζιάνικης μόδας και γενικότερα να ‘μυηθεί’ σ’ ένα νέο ευρωπαϊκό τρόπο ζωής. Την αύρα κοσμοπολιτισμού που κάποτε τους ερχόταν από τις παραστάσεις των περιοδευόντων ευρωπαϊκών θιάσων, από το 1901 τους την πρόσφερε σε γενναίες ποσότητες ένας εγχώριος θιάσος. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η νεοελληνική κοινωνία βρισκόταν, έστω και καθυστερημένα, σε φάση

<sup>784</sup> Για το Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά, βλ. Τερέζα Μυλωνά, «Το ‘Θέατρο Τέχνης’ του Σπύρου Μελά», *Εκκρόκλημα*, τχ. 12 (1990), σ. 29-26, Βασιλείου, *Παράδοση και εκσυγχρονισμός*; ό.π., σ. 41-42.

<sup>785</sup> Δημήτρης Σπάθης, «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα Ιστορικά*, τμ. 20, τχ. 39 (Δεκ. 2003), σ. 455.

<sup>786</sup> Ό.π., 464-4778.

αστικοποίησης και οι παραστάσεις της Νέας Σκηνης ήταν το ιδανικότερο μέσο για τον εξευρωπαϊσμό των βαλκανικών της ηθών.

Η Νέα Σκηνη κατάφερε, όντως, να καλλιεργήσει μια νέα «καλλιτεχνική γλώσσα», η οποία όμως ήταν σύμφωνη όχι με τους κανόνες του ευρωπαϊκού μοντερνισμού αλλά με τις ανάγκες του νεοελληνικού αστικού εκσυγχρονισμού.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄

### Ημερολόγιο Παραστάσεων

Στο παράρτημα καταγράφονται, σε μορφή ημερολογιακών πινάκων, όλες οι παραστάσεις της Νέας Σκηνης, κατά το διάστημα 1901 – 1906, σε Αθήνα και Πειραιά, όπως επίσης και οι παραστάσεις που έδωσε ο θίασος σε πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού.

Οι παραστάσεις καταχωρούνται ανά πόλη και θεατρική περίοδο. Η ταξινόμηση γίνεται χρονολογικά. Αναφέρονται η πόλη, το θέατρο, το έργο, ο συγγραφέας, ο μεταφραστής και οι διανομές (όπου αυτό είναι εφικτό). Όσα στοιχεία σημειώνονται σε αγκύλες (τίτλοι έργων, συγγραφείς ή μεταφραστές) σημαίνει ότι παραθέτονται με επιφύλαξη. Ο τίτλος του άρθρου στις Πηγές αναφέρεται μόνο όταν στο έντυπο υπάρχουν περισσότερα από ένα δημοσιεύματα που αφορούν το θίασο.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
15 Αυγ. 1901 Αθήνα	Max Nordau, <i>Δικαίωμα ο Έρωτος</i> ; (απόσπ.), William Shakespeare, <i>Ρωμαίος και Ιουλιέττα</i> (σκηνή μπαλκονιού), [Δ. Βερναρδάκης] <i>Μερόπη</i> (απόσπ.), Σκηνές από δράματα, απαγγελίες ποιημάτων και μονολόγων, μια σκηνή από τον <i>Οιδίποδα</i> στα αρχαία, Δ. Κορομηλάς, <i>Ο θάνατος του Περικλέους</i> , Schiller, <i>Μάρια Στιούαρτ</i> (απόσπ.)		Μήτσος Μυράτ, Αλεξάνδρα Βρατσάνου, Δήμος Βρατσάνος, Κυβέλη Αδριανού, Θεοδώρα Μελά, Σωτήρης Σκίπης, Πάνος Καλογερίκος, Αριστείδης Ζήνων, Γεώργιος Ροδάκης, Ευάγγελος Δαμάσκος, Άγγελος Χρυσομάλλης, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Σοφία Καββαδία, Αναστασία Μαρινάκη	<i>Ακρόπολις</i> , 16.8.1901, Σιδέρης, "Η 'Νέα Σκηνή', έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά", <i>Νέα Εστία</i> , (1.12.1961), ό.π., σ. 1628.  Καλλιτεχνική εσπερίδα που δόθηκε στα γραφεία της εφημερίδας <i>Ακρόπολις</i> .
5 Σεπ. 1901 A Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ρωμαίος και Ιουλιέττα</i> (σκηνή κήπου)  <i>Romeo and Juliet</i>	William Shakespeare	Κυβέλη Αδριανού (Ιουλιέττα), Μήτσος Μυράτ (Ρωμαίος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.9.1901, "Αθήνα - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 5.9.1901, <i>Εμπρός</i> , 5, 6.9.1901, <i>Καιροί</i> , 6.9.1901.  Έκτακτη παράσταση υπέρ των Ρουμάνων φοιτητών.
5 Σεπ. 1901 B Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Όνειρον εαρινής πρωίας</i> (σκηνή της τρελής)  <i>Sogno d' un mattino di primavera</i>	Gabrielle D' Annunzio Γεώργιος Λαμπελέτ	Θεώνη Δρακοπούλου (Τρελή), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ιατρός), Γεώργιος Ροδάκης (Πάμφιλος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.9.1901, "Αθήνα - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 5.9.1901, <i>Εμπρός</i> , 5, 6.9.1901, <i>Καιροί</i> , 6.9.1901.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
5 Σεπ. 1901 Γ Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ευγενής επαίτης</i> (ή <i>Η τρυφερά χήρα</i> )	Vasile Alecsandri	Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Αδελίνα Δοριάννα), Κυβέλη Αδριανού (Μαρίτσα), Νικόλαος Ραυτόπουλος (Ζαφείρης Μπαλάουρ), Γεώργιος Ροδάκης (Στέφανος), Σωτήρης Σκίπης (Νίκος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.9.1901, "Αθήνα - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 5.9.1901, <i>Εμπρός</i> , 5, 6.9.1901, <i>Καιροί</i> , 6.9.1901.  Σύμφωνα με το <i>Σκριπ</i> (8.9.1901) η ρουμανική κωμωδία μεταφράστηκε από κάποια κυρία Σερεμέτη. Η πληροφορία δεν επιβεβαιώνεται από κάποια άλλη πηγή.  Σύμφωνα με το θεατρικό πρόγραμμα κατά τα διαλείμματα απαγγέλθηκαν μονόλογοι από τους Ρουμάνους φοιτητές και φοιτήτριες αλλά και τους μύστες.
6 Σεπ. 1901 Α Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ρωμαίος και Ιουλιέττα</i> (σκηνή κήπου) <i>Romeo and Juliet</i>	William Shakespeare		"Θέατρον και μουσική. Τι παίζουν αποψε", <i>Εστία</i> , 6.9.1901.
6 Σεπ. 1901 Β Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Όνειρον εαρινής πρωίας</i> (σκηνή της τρελής) <i>Sogne d' un mattino di primavera</i>	Gabrielle D' Annunzio Γεώργιος Λαμπελέτ		"Θέατρον και μουσική. Τι παίζουν αποψε", <i>Εστία</i> , 6.9.1901.
6 Σεπ. 1901 Γ Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ευγενής επαίτης</i> (ή <i>Η τρυφερά χήρα</i> )	Vasile Alecsandri		"Θέατρον και μουσική. Τι παίζουν απόψε", <i>Εστία</i> , 6.9.1901.
8 Σεπ. 1901 Α Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ρωμαίος και Ιουλιέττα</i> (σκηνή κήπου) <i>Romeo and Juliet</i>	William Shakespeare		<i>Ακρόπολις</i> , 8.9.1901, <i>Σκριπ</i> , 8.9.1901.
8 Σεπ. 1901 Β Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Όνειρον εαρινής πρωίας</i> (σκηνή της τρελής) <i>Sogne d' un mattino di primavera</i>	Gabrielle D' Annunzio Γεώργιος Λαμπελέτ		<i>Ακρόπολις</i> , 8.9.1901, <i>Σκριπ</i> , 8.9.1901.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Σεπ. 1901 Γ Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ευγενής επαίτης (ή Η τρυφερά χήρα)</i>	Vasile Alecsandri		<i>Ακρόπολις</i> , 8.9.1901, <i>Σκριπ</i> , 8.9.1901.
8 Σεπ. 1901 Δ Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ο θάνατος του Περικλέους</i>	Δημήτριος Κορομηλάς	Αλεξάνδρα Βρατσάνου, Θεοδώρα Μελά, Κυβέλη Αδριανού, Νικόλαος Ραντόπουλος, Άγγελος Χρυσομάλλης, Ιωάννης Επιμενίδης, Μάριος Ρωμανός	<i>Ακρόπολις</i> , 8.9.1901, <i>Σκριπ</i> , 8.9.1901.
22 Νοε. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]	Σωτήρης Σκίπης (Απόλλων), Μάριος Ρωμανός (Θάνατος), Ελένη Πασαγιάννη (Θεράπαινα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Άλκηστις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Άδμητος), (***) (Εύμηλος), Πέτρος Λέων (Ηρακλής), Αριστείδης Ζήνων (Φέρης), Μήτσος Μυράτ (Θεράπων), Χορός εκ των πρεσβυτέρων και γυναικών Φεραίων	Θεατρικό πρόγραμμα, 22.11.1901, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θεατρικά", <i>Ακρόπολις</i> , 22, 23.11.1901, "Από χθες έως σήμερα. Η α΄ της Νέας Σκηνης", <i>Το Αστρ</i> , 22.11.1901, "Θέατρα. Η πρώτη της Νέας Σκηνης", <i>Εστία</i> , 22, 23.11.1901. <b>Επίσημη έναρξη των παραστάσεων της Νέας Σκηνης.</b> Μουσική: Κρίστοφ Γκλουκ. Διεύθυνση Ορχήστρας: Ιωσήφ Γουίδα. Κορυφαίοι του χορού των γερόντων: Γεώργιος Ροδάκης και Νικόλαος Ραντόπουλος. Μέλη: Ελπίδα Ξανθάκη, Κυβέλη Αδριανού, Νέλλη Δανασού, Αναστασία Μαρινάκη, Τέγας Χρίστοβιτς, Άγγελος Σικελιανός, Σπήλιος Πασαγιάννης, Θεογ. Σαραντινός, Άγγελος Χρυσομάλλης ([Πίκμαν], "Χειμερινή περίοδος. Τα θέατρα μας. 'Θεατρον Βαριετέ'. Νέα Σκηνή", <i>Νυκτερίς</i> , Α΄, τχ. 25, (18.11.1901), σ. 3). Σύμφωνα με τον Σιδέρη τον ρόλο του Εύμηλου υποδύθηκε ο Βίκτωρ Ζήνων (Σιδέρης, <i>Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στην ελληνική σκηνή</i> , ό π. σ.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
23 Νοε. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]		"Αθήναι - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 23, 24.11.1901, "Θεατρικά", <i>Καιροί</i> , 23.11.1901.
25 Νοε. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]	Σωτήρης Σκίπης (Απόλλων), Μάριος Ρωμανός (Θάνατος), Ελένη Πασαγιάννη (Θεράπαινα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Άλκηστις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αδμητος), (***) (Εύμηλος), Πέτρος Λέων (Ηρακλής), Αριστείδης Ζήνων (Φέρης), Μήτσος Μυράτ (Θεράπων), Χορός εκ των πρεσβυτέρων και γυναικών Φεραίων	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.11.1901, "Αθήναι - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 25, 26.11.1901, <i>Εστία</i> , 25.11.1901, <i>Το Άστυ</i> , 25.11.1901.  24.11.1901: ενακτήρια παράσταση Βασιλικού Θεάτρου. Η Νέα Σκηνή δεν έδωσε παράσταση, [Η Τσιμπίδα], "Από τα παρασκήνια", <i>Νυκτερίς</i> , Α', τχ. 27 (2.12.1901), σ. 4.
29 Νοε. 1901 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]	Σωτήρης Σκίπης (Απόλλων), Μάριος Ρωμανός (Θάνατος), Ελένη Πασαγιάννη (Θεράπαινα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Άλκηστις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αδμητος), (***) (Εύμηλος), Πέτρος Λέων (Ηρακλής), Αριστείδης Ζήνων (Φέρης), Μήτσος Μυράτ (Θεράπων), Χορός εκ των πρεσβυτέρων και γυναικών Φεραίων	Θεατρικό πρόγραμμα, 29.11.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 29.11.1901, <i>Εστία</i> , 29.11.1901, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 29.11.1901, <i>Πρόνοια</i> (Πειραιά), 1.12.1901. 26.11-3.12.1901: διακοπή των παραστάσεων στην Αθήνα εξαιτίας των εμφανίσεων της Γαβριέλλας Ρεζάν στο Βασιλικό Θέατρο, [Η Τσιμπίδα], "Από τα παρασκήνια", <i>Νυκτερίς</i> , Α', τχ. 27 (2.12.1901), σ. 4.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
4 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βέρλε), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γρηγόριος Βέρλε), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο γέρος Έκδαλ), Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκδαλ), Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκδαλ), Κυβέλη Αδριανού (Εδβίγη Έκδαλ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία Σερβύ), Μάριος Ρωμανός (Ρέλλιγκ), Θ. Παναγιωτόπουλος (Μόλβιγ), Γεώργιος Ροδάκης (Γκρόμπργκ), Αριστείδης Ζήνων (Πέτερσεν), Σωτήρης Σκίπης (Γένσεν), Πέτρος Λέων (Ένας χονδρός κύριος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ένας μύωψ κύριος), Δήμος Βρατσάνος (Ένας φαλακρός κύριος), Άγγελος Σικελιανός (Ένας άλλος κύριος), (***) Διάφοροι υπηρέται	Θεατρικό πρόγραμμα, 4.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 4, 5.12.1901, <i>Εμπρός</i> , 4.12.1901, <i>Εστία</i> , 4.12.1901, <i>Καιροί</i> , 4.12.1901.  Κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων η ορχήστρα έπαιζε μελωδίες του Έντβαρντ Γκρήγκ υπό τη διεύθυνση του Ιωσήφ Γουίδα. Η παράσταση αρχικά είχε αναγγελθεί για την 1η Δεκεμβρίου (βλ. θεατρικό πρόγραμμα, 1.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , <i>Καιροί</i> , <i>Το</i> <i>Άστυ</i> , 1.12.1901). Στο θεατρικό πρόγραμμα της 4ης Δεκεμβρίου, η παράσταση αναγγελλόταν ως η πρώτη του έργου.
5 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βέρλε), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γρηγόριος Βέρλε), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο γέρος Έκδαλ), Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκδαλ), Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκδαλ), Κυβέλη Αδριανού (Εδβίγη Έκδαλ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία Σερβύ), Μάριος Ρωμανός (Ρέλλιγκ), Θ. Παναγιωτόπουλος (Μόλβιγ), Γεώργιος Ροδάκης (Γκρόμπργκ), Αριστείδης Ζήνων (Πέτερσεν), Σωτήρης Σκίπης (Γένσεν), Πέτρος Λέων (Ένας χονδρός κύριος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ένας μύωψ κύριος), Δήμος Βρατσάνος (Ένας φαλακρός κύριος), Άγγελος Σικελιανός (Ένας άλλος κύριος), (***) Διάφοροι υπηρέται	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.12.1901, "Αθήναι - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 5.12.1901, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 5.12.1901, "Δημόσια θεάματα. Θέατρα", <i>Το Άστυ</i> , 5.12.1901.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
6 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βέρλε), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γρηγόριος Βέρλε), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο γέρος Έκδαλ), Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκδαλ), Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκδαλ), Κυβέλη Αδριανού (Εδβίγη Έκδαλ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία Σερβύ), Μάριος Ρωμανός (Ρέλλιγκ), Θ. Παναγιωτόπουλος (Μόλβιγ), Γεώργιος Ροδάκης (Γκρόμπργκ), Αριστείδης Ζήνων (Πέτερσεν), Σωτήρης Σκίπης (Γένσεν), Πέτρος Λέων (Ένας χονδρός κύριος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ένας μύωψ κύριος), Δήμος Βρατσάνος (Ένας φαλακρός κύριος), Άγγελος Σικελιανός (Ένας άλλος κύριος), (***) Διάφοροι υπηρέται	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.12.1901, "Αθήνα - Πειραιεύς. Θεατρικά", <i>Ακρόπολις</i> , 6.12.1901, <i>Εστία</i> , 6.12.1901, "Δημόσια θεάματα. Θέατρα", <i>Το Άστυ</i> , 6.12.1901.
7 Δεκ. 1901 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτερίδης]		<i>Ακρόπολις</i> , 7.12.1901, "Δημόσια θεάματα", <i>Το Άστυ</i> , 7.12.1901, <i>Εστία</i> , 7.12.1901, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά) 7.12.1901.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βέρλε), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γρηγόριος Βέρλε), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο γέρος Έκδαλ), Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκδαλ), Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκδαλ), Κυβέλη Αδριανού (Εδβίγη Έκδαλ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία Σερβύ), Μάριος Ρωμανός (Ρέλλιγκ), Θ. Παναγιωτόπουλος (Μόλβιγ), Γεώργιος Ροδάκης (Γκρόμπργκ), Αριστείδης Ζήνων (Πέτερσεν), Σωτήρης Σκίπης (Γένσεν), Πέτρος Λέων (Ένας χονδρός κύριος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ένας μύωψ κύριος), Δήμος Βρατσάνος (Ένας φαλακρός κύριος), Άγγελος Σικελιανός (Ένας άλλος κύριος), (***) Διάφοροι υπηρέται	Θεατρικό πρόγραμμα 8.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 8.12.1901, <i>Το Άστυ</i> , 8.12.1901, <i>Εστία</i> , 8.12.1901.
9 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]	Σωτήρης Σκίπης (Απόλλων), Μάριος Ρωμανός (Θάνατος), Ελένη Πασαγιάννη (Θεράπαινα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Άλκηστις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αδμητος), (***) (Εύμηλος), Πέτρος Λέων (Ηρακλής), Αριστείδης Ζήνων (Φέρης), Μήτσος Μυράτ (Θεράπων), Χορός εκ των πρεσβυτέρων και γυναικών Φεραίων	Θεατρικό πρόγραμμα 9.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 9.12.1901, <i>Το Άστυ</i> , 9.12.1901, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 9.12.1901.
10 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]		<i>Καιροί</i> , 10.12.1901.
11 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]		"Θέατρα", <i>Εστία</i> , 11.12.1901.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
16 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτερίδης]	Σωτήρης Σκίπης (Απόλλων), Μάριος Ρωμανός (Θάνατος), Ελένη Πασαγιάννη (Θεράπαινα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Άλκηστις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Άδμητος), (***) (Εύμηλος), Πέτρος Λέων (Ηρακλής), Αριστείδης Ζήνων (Φέρης), Μήτσος Μυράτ (Θεράπων), Χορός εκ των πρεσβυτέρων και γυναικών Φεραίων	Θεατρικό πρόγραμμα 16.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 16.12.1901, <i>Εστία</i> , 16.12.1901, <i>Καιροί</i> , 16.12.1901.
20 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνειρα), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιπότη)	"Αθήνα - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 13, 20.12.1901, " <i>Λοκαντιέρα</i> ", <i>Εστία</i> , 20.12.1901, "Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Η "Νέα Σκηνή", <i>Νέον Αστυ</i> , 20.12.1901. Αρχικά αναγγελλόταν ότι τον ρόλο του Ιπότη Νερολίθαρου θα υποδύοταν ο Παν. Καλογερίκος. Τελευταία στιγμή τον ρόλο ανέλαβε ο Μ. Μυράτ. Ν. Λάσκαρης, " <i>Η Λοκαντιέρα</i> ", <i>Εστία</i> , 21.12.1901, Μυράτ, <i>Η ζωή μου</i> , ό.π., σ. 201-202.
21 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνειρα), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιπότη)	Θεατρικό πρόγραμμα 21.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 21.12.1901, "Από τη Ν. Σκηνή", <i>Εμπρός</i> , 22.11.1901, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 21.12.1901. Και στην δεύτερη παράσταση τον ρόλο του Ιπότη υποδύθηκε ο Μ. Μυράτ ( <i>Εμπρός</i> , 22.12.1901). Το θεατρικό πρόγραμμα συνέχισε ν' αναγγέλλει τον Καλογερίκο στον συγκεκριμένο ρόλο.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
22 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνειρα), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιπότη)	Θεατρικό πρόγραμμα 22.12.1901, "Αθήνα - Πειραιεύς", <i>Ακρόπολις</i> , 22.12.1901, "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> , 22.12.1901, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 22.12.1901.
23 Δεκ. 1901 Αθήνα Βαριετέ	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα)	<i>Ακρόπολις</i> , 23.12.1901, <i>Εμπρός</i> , 23.12.1901, <i>Εστία</i> , 23.12.1901, <i>Καιροί</i> , 23.12.1901.
26 Δεκ. 1901 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]		Το λαγωνικό, "Από την ζωή της πόλεως. Με λίγα λόγια", <i>Εστία</i> , 24.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 25, 27.12.1901, <i>Νέον Άστυ</i> , 25.12.1901, <i>Εστία</i> , 26.12.1901.
27 Δεκ. 1901 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνειρα), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιπότη)	Θεατρικό πρόγραμμα 27.12.1901, <i>Ακρόπολις</i> , 27.12.1901, <i>Καιροί</i> , 27.12.1901, <i>Σκριπ</i> , 27.12.1901.  Η <i>Εστία</i> (27.12.1901) ανακοινώσε ότι η παράσταση αναβαλόταν εξαιτίας της ξαφνικής αδιαθεσίας της Ελ. Πασαγιάννη. Η πληροφορία δεν επιβεβαιώνεται από άλλη πηγή.
30 Δεκ. 1901 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		<i>Εστία</i> , 30.12.1901, <i>Καιροί</i> , 30.12.1901, <i>Νέον Άστυ</i> , 30.12.1901.
31 Δεκ. 1901 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		<i>Εμπρός</i> , 31.12.1901.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
14 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Πέτρος Ιγνάτις), Ελένη Πασαγιάννη (Ανύσια), Μαρία Μαλτέζου (Ακουλίνα), Κυβέλη Αδριανού (Ανιούτκα), Σωτήρης Σκίπης (Νικήτας), Αριστείδης Ζήνων (Ακείμ), Νέλλη Δαναού (Ματρώνα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Μαρίνα), Αναστασία Μαρινάκη (Μάρθα), Ελένη Σβορώνου (Κουμπάρα), Πέτρος Λέων (Μήτρις), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Γειτόνισσα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Προξενητής), Δήμος Βρατσάνος (Ο σύζυγος της Μαρίνας), Πάνος Καλογερίκος (Αγροτικός αστυνόμος), Γεώργιος Ροδάκης (Αμαξηλάτης), Μητσος Μυράτ (Παράνυμφος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γαμβρός της Ακουλίνας), Σπήλιος Πασαγιάννης (Δικαστής)	"Αθήνα - Πειραιεύς. Θεατρικά", <i>Ακρόπολις</i> , 14.1.1902, "Θέατρα. Η Νέα Σκηνή", <i>Εστία</i> , 14.1.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 14.1.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
15 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Πέτρος Ιγνάτης), Ελένη Πασαγιάννη (Ανύσια), Μαρία Μαλτέζου (Ανιούτκα), Κυβέλη Αδριανού (Ακουλίνα), Σωτήρης Σκίπης (Νικήτας), Αριστείδης Ζήνων (Ακείμ), Νέλλη Δαναού (Ματρώνα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Μαρίνα), Αναστασία Μαρινάκη (Μάρθα), Ελένη Σβορώνου (Κουμπάρα), Πέτρος Λέων (Μήτριτς), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Γειτόνισσα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Προξενητής), Δήμος Βρατσάνος (Ο σύζυγος της Μαρίνας), Πάνος Καλογερίκος (Αγροτικός αστυνόμος), Γεώργιος Ροδάκης (Αμαξηλάτης), Μήτσος Μυράτ (Παράνυμφος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γαμβρός της Ακουλίνας), Σπήλιος Πασαγιάννης (Δικαστής)	Θεατρικό πρόγραμμα, 15.1.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 15.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 15.1.1902, <i>Καιροί</i> , 15.1.1902.
16 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Πέτρος Ιγνάτης), Ελένη Πασαγιάννη (Ανύσια), Μαρία Μαλτέζου (Ακουλίνα), Κυβέλη Αδριανού (Ανιούτκα), Σωτήρης Σκίπης (Νικήτας), Αριστείδης Ζήνων (Ακείμ), Νέλλη Δαναού (Ματρώνα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Μαρίνα), Αναστασία Μαρινάκη (Μάρθα), Ελένη Σβορώνου (Κουμπάρα), Πέτρος Λέων (Μήτριτς), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Γειτόνισσα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Προξενητής), Δήμος Βρατσάνος (Ο σύζυγος της Μαρίνας), Πάνος Καλογερίκος (Αγροτικός αστυνόμος), Γεώργιος Ροδάκης (Αμαξηλάτης), Μήτσος Μυράτ (Παράνυμφος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γαμβρός της Ακουλίνας)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.1.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 16.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 16.1.1902, <i>Νέον Αστυ</i> 16.1.1902.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
17 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριιώτης	Πάνος Καλογερίκος (Ιππότης Νερολίθαρς), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνειρα), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιππότη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 17.1.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς, Θεατρικά", <i>Ακρόπολις</i> , 17.1.1902, <i>Εστία</i> , 17.1.1902, <i>Καιροί</i> , 17.1.1902.
19 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Πέτρος Ιγνάτης), Ελένη Πασαγιάννη (Ανύσια), Μαρία Μαλτέζου (Ακουλίνα), Κυβέλη Αδριανού (Ανιούτκα), Σωτήρης Σκίπης (Νικήτας), Αριστείδης Ζήνων (Ακείμ), Νέλλη Δαναού (Ματρώνα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Μαρίνα), Αναστασία Μαρινάκη (Μάρθα), Ελένη Σβορώνου (Κουμπάρα), Πέτρος Λέων (Μήτρις), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Γειτόνισσα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Προξενητής), Δήμος Βρατσάνος (Ο σύζυγος της Μαρίνας), Πάνος Καλογερίκος (Αγροτικός αστυνόμος), Γεώργιος Ροδάκης (Αμαξηλάτης), Μήτσος Μυράτ (Παράνυμφος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γαμβρός της Ακουλίνας)	Θεατρικό πρόγραμμα, 19.1.1902, <i>Εμπρός</i> , 19.1.1902, <i>Εστία</i> , 19.1.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> 19.1.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
20 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Πέτρος Ιγνάτης), Ελένη Πασαγιάννη (Ανύσια), Μαρία Μαλτέζου (Ακουλίνα), Κυβέλη Αδριανού (Ανιούτκα), Σωτήρης Σκίπης (Νικήτας), Αριστείδης Ζήνων (Ακείμ), Νέλλη Δαναού (Ματρώνα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Μαρίνα), Αναστασία Μαρινάκη (Μάρθα), Ελένη Σβορώνου (Κουμπάρα), Πέτρος Λέων (Μήτρις), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Γειτόνισσα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Προξενητής), Δήμος Βρατσάνος (Ο σύζυγος της Μαρίνας), Πάνος Καλογερίκος (Αγροτικός αστυνόμος), Γεώργιος Ροδάκης (Αμαξηλάτης), Μήτσος Μυράτ (Παράνυμφος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γαμβρός της Ακουλίνας)	Θεατρικό πρόγραμμα, 20.1.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς, Θεατρικά", <i>Ακρόπολις</i> , 20.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 20.1.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 20.1.1902.
24 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>En folkefjende</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Όθων Στόκμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Ιωάννα Στόκμαν), Ελπίδα Ξανθάκη (Πέτρα), Θεογ. Σαραντινός (Φρέδρικ), (***) (Βάλτερ), Πάνος Καλογερίκος (Χάνς Στόκμαν), Δήμος Βρατσάνος (Χάουσταδ), Μήτσος Μυράτ (Βίλλιγκ), Αριστείδης Ζήνων (Θόμψων), Άγγελος Χρυσομάλλης (Νίλς Βόρζε), Γεώργιος Ροδάκης (Χόλστερ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 24.1.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς, Θεατρικά", <i>Ακρόπολις</i> , 24.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 24.1.1902, "Από χθες έως σήμερα. Η Νέα Σκηνή" & "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 24.1.1902. 21-23.1.1902: αργεί. Προετοιμασία για την παράσταση <i>Ένας εχθρός του λαού</i> ( <i>Καιροί, Εμπρός</i> , 22.1.1902, <i>Καιροί, Εστία</i> , 23.1.1902).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
25 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>En folkfejende</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Όθων Στόκμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Ιωάννα Στόκμαν), Ελπίδα Ξανθάκη (Πέτρα), Θεογ. Σαραντινός (Φρέδρικ), (***) (Βάλτερ), Πάνος Καλογερίκος (Χάνς Στόκμαν), Δήμος Βρατσάνος (Χάουσταδ), Μήτσος Μυράτ (Βίλλικ), Αριστείδης Ζήνων (Θόμμων), Άγγελος Χρυσομάλλης (Νιλς Βόρζε), Γεώργιος Ροδάκης (Χόλστερ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.1.1902, <i>Εμπρός</i> , 25.1.1902, <i>Καιροί</i> , 25.1.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 25.1.1902.  Η παράσταση διεκόπη εξαιτίας της λιποθυμίας του Νικ. Ραυτόπουλου επί σκηνής ( <i>Σκρίπ, Καιροί</i> , 26.1.1902, <i>Εστία</i> , 2.2.1902).
26 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνεια), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιπότη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 26.1.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 26.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 26.1.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 26.1.1902.  Στο αρχείο του Θ. Μ. υπάρχει ακόμα ένα πρόγραμμα με ημερομηνία 26 Ιανουαρίου 1902, για την τρίτη παράσταση του έργου <i>Ένας εχθρός του λαού</i> . Η παραπάνω πληροφορία δεν επαληθεύεται από κάποια άλλη πηγή, οι εφημερίδες ανήγγειλαν την <i>Λοκαντιέρα</i> και όχι το έργο του Ίψεν.
27 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνεια), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιπότη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 27.1.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 27.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 27.1.1902, <i>Καιροί</i> , 27.1.1902, <i>Νέον Άστυ</i> 27.1.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
29 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης		<i>Ακρόπολις</i> , 29.1.1902, <i>Εμπρός</i> , 29.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 29.1.1902, <i>Το Άστυ</i> , 29.1.1902.  Σύμφωνα με την <i>Εστία</i> , ο Σπ. Πασαγιάννης θα αντικαθιστούσε τον Ραυτόπουλο στο ρόλο του Πέτρου Ιγνάτη, εξαιτίας της αδιαθεσίας του τελευταίου. Όπως επίσης και ότι η Αλ. Βρατσάνου θα αναλάμβανε τον ρόλο της Μαρίνας στη θέση της Ειμ. Ξανθάκη.
30 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης		"Αθήναι", <i>Νέον Άστυ</i> , 30.1.1902.
31 Ιαν. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνεια), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιπότη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 31.1.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θεατρικά", <i>Ακρόπολις</i> , 31.1.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 31.1.1902, "Αθήναι" & "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 31.1.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
2 Φεβ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>En folkefjende</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Όθων Στόκμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Ιωάννα Στόκμαν), Ελπίδα Ξανθάκη (Πέτρα), Θεογ. Σαραντινός (Φρέδρικ), (***) (Βάλτερ), Πέτρος Λέων (Χάνς Στόκμαν), Δήμος Βρατσάνος (Χάουσταδ), Μήτσος Μυράτ (Βίλλιγκ), Αριστείδης Ζήνων (Θόμμων), Άγγελος Χρυσομάλλης (Νιλς Βόρζε), Γεώργιος Ροδάκης (Χόλστερ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 2.2.1902, <i>Εμπρός</i> , 2.2.21902, <i>Εστία</i> , 2.2.1902, <i>Καιροί</i> , 2.2.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 2.2.1902.  Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, ο Νικ. Παπαγεωργίου αντικατέστησε τον Νικ. Ραυτόπουλο στον ρόλο του Όθωνα Στόκμαν ( <i>Νέον Άστυ</i> , 2.2.1902, <i>Εστία</i> , <i>Νέον Άστυ</i> , 5.2.1902). Ο Π. Λέων ανέλαβε τον ρόλο του Χάνς Στόκμαν στη θέση του Παν. Καλογερίκου ( <i>Νέον Άστυ</i> , 2.2.1902). Η υπόλοιπη διανομή, ενδοχόμεως, παρέμεινε η ίδια.
3 Φεβ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		<i>Εστία</i> , 3.2.1902.
4 Φεβ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>En folkefjende</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Εστία</i> , 4.2.1902.
5 Φεβ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ένας εχθρός του λαού</i> <i>En folkefjende</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Όθων Στόκμαν)	<i>Το Άστυ</i> , 5.2.1902, <i>Εμπρός</i> , 5.2.1902, <i>Εστία</i> , 5.2.1902, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 5.2.1902.
7 Φεβ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κράτος του ζόφου</i>	Lev Tolstoi Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης		<i>Εστία</i> , 7.2.1902, <i>Το Άστυ</i> , 7.2.1902.  6.2.1902: αργεί ( <i>Εμπρός</i> , <i>Εστία</i> , <i>Νέον Άστυ</i> , 6.2.1902).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Φεβ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτερίδης]		<i>Ακρόπολις</i> , 8.2.1902, <i>Εμπρός</i> , 8.2.1902, <i>Εστία</i> , 8.2.1902, <i>Σκριπ</i> , 8.2.1902.  Με την παράσταση της <i>Άλκηστις</i> , ολοκληρωνόταν η πρώτη περίοδος των παραστάσεων της Νέας Σκηνης. Ο θίασος διέκοψε τις παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο για έναν μήνα εξαιτίας των εργασιών που γίνονταν στο θέατρο για τον αποκριάτικο χορό αλλά και για τις παραστάσεις της Γαλλίδας ηθοποιού Ζαν Αδίγκ. Βλ. Το <i>Άστυ</i> , <i>Νέον Άστυ</i> , 6.2.1902, <i>Ακρόπολις</i> , <i>Εστία</i> , 8.2.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 16, 27.2.1902, [Η Τσιμπίδα], "Από τα παρασκήνια", <i>Νυκτερίς</i> , Α', τχ. 34 (12.5.1902), σ. 3.
13 Μαρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η λοκαντιέρα</i> (Β' πράξη) <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		"Εσπερίδες και θεάματα. Η ευεργετική του Π. Ρούσσου", <i>Ακρόπολις</i> , 12.3.1902, <i>Το Άστυ</i> , 13.3.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 12.3.1902, <i>Εστία</i> , 13.2.1902. Έκτακτη καλλιτεχνική εσπερίδα αφιερωμένη στη μνήμη της Ευαγγελίας Νίκα. Εκτός από τη Νέα Σκηνή έλαβαν μέρος και άλλοι θίασοι. Πρόγραμμα: Francois Corrée, <i>Διαβάτης</i> : Μελπομένη Κωνσταντοπούλου και Ρόζα Αρνωτάκη. <i>Μικροπαντρεμμένη</i> : Ελένη Τασσόγλου, Ρόζα Αρνωτάκη, Κωνσταντίνος Σαγιώρ.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
16 Μαρ. 1902 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Πάνος Καλογερίκος (Ιππότης Νερολίθαρως), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Άγγελος Σικελιανός (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνειρα), Γεώργιος Ροδάκης (Νικηφόρος), Αριστείδης Ζήνων (Υπηρέτης του Ιππότη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.3.1902, <i>Εστία</i> , 15, 16.3.1902, <i>Πρόνοια</i> (Πειραιά), 16.3.1902), <i>Σκριπ</i> , 16.3.1902, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 16.3.1902.  Το θεατρικό πρόγραμμα ανήγγειλε ότι η παράσταση θα δινόταν στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών.
17 Μαρ. 1902 A Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Βαρόνη Αρσενία δε Βιλάλβα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Δήμος Βρατσάνος (Δόκτωρ Σάρχη)	<i>Εστία</i> , 15, 16, 17.3.1902, <i>Καιροί</i> , 17.3.1902, "Αθήναι", <i>Νέον Αστν</i> , 17.3.1902.
17 Μαρ. 1902 B Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το τέρας (Η αρκούδα)</i> <i>Medved</i>	Anton Pavlovich Chekhov Κωνσταντίνος Λαδόπουλος	Πάνος Καλογερίκος (Γρηγόριος Στεπάνοβιτς Σμυρνώφ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Χήρα Ποπόφ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Λουκάς)	<i>Εστία</i> , 15, 16, 17.3.1902, <i>Καιροί</i> , 17.3.1902, "Αθήναι", <i>Νέον Αστν</i> , 17.3.1902.
19 Μαρ. 1902 A Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Βαρόνη Αρσενία δε Βιλάλβα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Δήμος Βρατσάνος (Δόκτωρ Σάρχη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 19.3.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 19.3.1902, <i>Εστία</i> , 19.3.1902, "Αθήναι", <i>Νέον Αστν</i> , 19.3.1902.
19 Μαρ. 1902 B Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το τέρας (Η αρκούδα)</i>	Anton Pavlovich Chekhov Κωνσταντίνος Λαδόπουλος	Πάνος Καλογερίκος (Γρηγόριος Στεπάνοβιτς Σμυρνώφ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Χήρα Ποπόφ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Λουκάς)	Θεατρικό πρόγραμμα, 19.3.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 19.3.1902, <i>Εστία</i> , 19.3.1902, "Αθήναι", <i>Νέον Αστν</i> , 19.3.1902.
20 Μαρ. 1902 A Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		<i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 20.3.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
20 Μαρ. 1902 B Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Το τέρας (Η αρκούδα)</i>	Anton Pavlovich Chekhov Κωνσταντίνος Λαδόπουλος		<i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 20.3.1902.
21 Μαρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]	Σωτήρης Σκίπης (Απόλλων), Πάνος Καλογερίκος (Θάνατος), Ελένη Πασαγιάννη (Θεράπαινα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Άλκηστις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Άδμητος), (***) (Εύμηλος), Πέτρος Λέων (Ηρακλής), Αριστείδης Ζήνων (Φέρης), Μήτσος Μυράτ (Θεράπων), Χορός εκ των πρεσβυτέρων και γυναικών Φεραίων	Θεατρικό πρόγραμμα, 21.3.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 21.3.1902, <i>Εμπρός</i> , 21.3.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 21.3.1902, <i>Καιροί</i> , 21.3.1902, "Η τιμητική", <i>Εστία</i> , 23.3.1902. Έκτακτη παράσταση υπέρ των Γάλλων περιηγητών. Η παράσταση συνοδευόταν από "την εξόχως επιβαλλούσαν μουσικήν του γερμανού Γκλουκ, υποκροούντος του αρμονίου του κ. Τιμ. Ξανθοπούλου, οργανοποαίκτη της Α.Μ. του Βασιλέως" ( <i>Καιροι</i> , <i>Νέον Άστυ</i> , 21.3.1902).
24 Μαρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς	Αριστείδης Ζήνων (Φαβρίκιος), Κυβέλη Αδριανού (Ευγενία), Ελένη Πασαγιάννη (Φλαμίνια), Άγγελος Σικελιανός (Φουλτζέντσιος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κλορίνδα), Πάνος Καλογερίκος (Κόμης Ροβέρτος Αρτίκολος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ριδόλφος), Νέλλη Δαναού (Λιζέττα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Σουζανέσκολος), Διονύσιος Δεβάρης (Τονίνος)	"Θέατρα", <i>Εστία</i> , 23, 24.3.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 24.3.192, <i>Εμπρός</i> , 24.3.1902.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
26 Μαρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς	Αριστείδης Ζήνων (Φαβρίκιος), Κυβέλη Αδριανού (Ευγενία), Ελένη Πασαγιάννη (Φλαμίνια), Σωτήρης Σκίπης (Φουλτζέντσιος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κλορίνδα), Πάνος Καλογερίκος (Κόμης Ροβέρτος Αρτίκολος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ριδόλφος), Νέλλη Δαναού (Λιζέττα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Σουζανέσκολος), Διονύσιος Δεβάρης (Τονίνος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 26.3.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 26.3.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 26.3.1902, <i>Νέον Άστρ</i> , 26.3.1902.  Το <i>Εμπρός</i> (25.3.1902) ανήγγειλε τη δεύτερη παράσταση των <i>Ερωτευμένων</i> στις 25.3.1902. Δεν υπάρχει καμιά άλλη αναγγελία για παράσταση του θιάσου τη συγκεκριμένη μέρα. Στο θεατρικό πρόγραμμα (26.3.1902) η παράσταση των <i>Ερωτευμένων</i> αναγραφόταν ως η δεύτερη παράσταση του έργου. Πιθανότατα, πρόκειται για λάθος της εφημερίδας και στις 25.3.1902 ο θίασος δεν έδωσε παράσταση.
30 Μαρ. 1902 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		<i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 27, 30.3.1902, <i>Πρόνοια</i> (Πειραιά), 27, 30.3.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
31 Μαρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος (εκ του γερμανικού)	Νικόλαος Ραυτόπουλος (Βέρλε), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γρηγόριος Βέρλε), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο γέρος Έκδαλ), Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκδαλ), Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκδαλ), Κυβέλη Αδριανού (Εδβίγη Έκδαλ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία Σέρβυ), Πάνος Καλογερίκος (Ρέλλιγκ), Θ. Παναγιωτόπουλος (Μόλβιγ), Γεώργιος Ροδάκης (Γκρόμπργκ), Αριστείδης Ζήνων (Πέτερσεν), Ιωάννης Παπαδόπουλος (Γένσεν), Πέτρος Λέων (Ένας χονδρός κύριος), Διονύσιος Δεβάρης (Ένας μύωψ κύριος), Δήμος Βρατσάνος (Ένας φαλακρός κύριος), Άγγελος Σικελιανός (Ένας άλλος κύριος), (***) (Διάφοροι υπηρέται)	Θεατρικό πρόγραμμα, 31.3.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 31.3.1902, <i>Εμπρός</i> , 31.3.1902, <i>Εστία</i> , 31.3.1902.
5 Απρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		<i>Ακρόπολις</i> , 5.4.1902, <i>Σκριπ</i> , 5.4.1902.
6 Απρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς	Αριστείδης Ζήνων (Φαβρίκιος), Κυβέλη Αδριανού (Ευγενία), Ελένη Πασαγιάννη (Φλαμήνια), Σωτήρης Σκίπης (Φουλτζέντσιος), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κλορίνδα), Πάνος Καλογερίκος (Κόμης Ροβέρτος Αρτίκολος), Μήτσος Μυράτ (ΡΙδόλφος), Νέλλη Δαναού (Λιζέττα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Σουζανέσκολος), Διονύσιος Δεβάρης (Τονίνος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.4.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 6.4.1902, <i>Το Άστυ</i> 6.4.1902, <i>Εστία</i> , 6.4.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
23 Απρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>To αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Σωτήρης Σκίπης (Ριμπούης), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 23.4.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 23.4.1902, <i>Το Άστυ</i> , 23.4.1902, <i>Εμπρός</i> , 23.4.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 23.4.1902.  Σύμφωνα με το <i>Άστυ</i> (23.4.1902) η παράσταση δόθηκε "επί τη επετείο της ονομαστικής εορτής του Βασιλέως".
25 Απρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>To αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Σωτήρης Σκίπης (Ριμπούης), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.4.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 25.4.1902, <i>Εμπρός</i> , 25.4.1902, <i>Εστία</i> , 25.4.1902.
27 Απρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>To αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Σωτήρης Σκίπης (Ριμπούης), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 27.4.1902, <i>Εστία</i> , 27.4.1902, <i>Σκριπ</i> , 27.4.1902.
28 Απρ. 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>To αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Σωτήρης Σκίπης (Ριμπούης), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.4.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 28.4.1902, <i>Εμπρός</i> , 28.4.1902, <i>Εστία</i> , 28.4.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Άλκηστις</i> (Β' Πράξη)	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτερίδης]		<i>Ακρόπολις</i> , 8.5.1902, <i>Το Άστυ</i> , 8.5.1902, <i>Εμπρός</i> , 8.5.1902, <i>Εστία</i> , 8.5.1902.  Πανηγυρική παράσταση υπέρ των αθλητών του Πανελλήνιου Γυμναστικού Συλλόγου.  Κατά τη διάρκεια του διαλείμματος η ορχήστρα του ναυτικού υπό τη διεύθυνση του Άγγελου Καλαμάν έπαιξε μουσικά κομμάτια ( <i>Ακρόπολις</i> , <i>Το Άστυ</i> , 8.5.1902).
8 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		<i>Ακρόπολις</i> , 8.5.1902, <i>Το Άστυ</i> , 8.5.1902, <i>Εμπρός</i> , 8.5.1902, <i>Εστία</i> , 8.5.1902.
12 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η κούνια</i> (ή <i>Το λίκνον</i> ) <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Πάνος Καλογερίκος (Ραϋμόνδος Σαντρέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανδρέας δε Ζιριέ), Δήμος Βρατσάνος (Κύριος Μόσακ), Ελένη Πασαγιάννη (Κυρία Μαρσάν), Αριστείδης Ζήνων (Κύριος Μαρσάν), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Αδελφή του Ελέους), Νέλλη Δαναού (Λουΐζα)	<i>Εμπρός</i> , 12.5.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 12.5.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 12.5.1902, "Σημερινά παραστάσεις", <i>Νυκτερίς</i> , Α', τχ. 34 (12.5.1902), σ. 4.
14 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η κούνια</i> (ή <i>Το λίκνον</i> ) <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Πάνος Καλογερίκος (Ραϋμόνδος Σαντρέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανδρέας δε Ζιριέ), Δήμος Βρατσάνος (Κύριος Μόσακ), Ελένη Πασαγιάννη (Κυρία Μαρσάν), Αριστείδης Ζήνων (Κύριος Μαρσάν), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Αδελφή του Ελέους), Νέλλη Δαναού (Λουΐζα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 14.5.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 14.5.1902, "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> , 14.5.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 14.5.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
18 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η κούνια</i> (ή <i>Το λίκνον</i> ) <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Πάνος Καλογερίκος (Ραϋμόνδος Σαντρέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανδρέας δε Ζιριέ), Δήμος Βρατσάνος (Κύριος Μόσακ), Ελένη Πασαγιάννη (Κυρία Μαρσάν), Αριστείδης Ζήνων (Κύριος Μαρσάν), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Αδελφή του Ελέους), Νέλλη Δαναού (Λουΐζα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 18.5.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 18.5.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 18.5.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 18.5.1902.  Το <i>Νέον Άστυ</i> (15.5.1902) ανήγγειλε την τρίτη παράσταση της <i>Κούνιας</i> . Δεν υπάρχει καμιά άλλη αναφορά στον Τύπο για παράσταση του θιάσου τη συγκεκριμένη μέρα. Στο θεατρικό πρόγραμμα (18.5.1902) η παράσταση της <i>Κούνιας</i> αναγγελλόταν ως η τρίτη παράσταση του έργου. Πιθανότατα, πρόκειται για λάθος της εφημερίδας.
19 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	A <i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Βαρόνη Αρσενία δε Βιλλάλβα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Δήμος Βρατσάνος (Δόκτωρ Σάρχη)	<i>Ακρόπολις</i> , 19.5.1902, <i>Εμπρός</i> , 19.5.1902, <i>Εστία</i> , 12.5.1902, <i>Καιροί</i> , 19.5.1902.
19 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	B <i>Η σαΐτα</i> <i>La navette</i>	Henri Becque Μήτσος Μυράτ	Δήμος Βρατσάνος (Αλφρέδος), Άγγελος Σικελιανός (Αρμάνδος), Μήτσος Μυράτ (Αρθούρος), Ελένη Πασαγιάννη (Αντωνία), Νέλλη Δαναού (Αδέλα)	<i>Ακρόπολις</i> , 19.5.1902, <i>Εμπρός</i> , 19.5.1902, <i>Εστία</i> , 12.5.1902, <i>Καιροί</i> , 19.5.1902.
21 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	A <i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Σωτήρης Σκίπης (Ριμπουής), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 21.5.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 21.5.1902, <i>Καιροί</i> , 21.5.1902, "Από χθες έως σήμερα. Η αποψινή της "Νέας Σκηνης", <i>Νέον Άστυ</i> , 21.5.1902. Παράσταση υπέρ των θυμάτων της Μαρτινίκας υπό την προστασίαν της Α. Ε. του Κόμητος δ' Ορμεσσών.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Μαΐου 1902 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Le rendez-vous</i> <i>Le rendez-vous</i>	François Coppée	Μήτσος Μυράτ (Raymond), Ειμαρμένη Ξανθάκη (La Contesse)	Θεατρικό πρόγραμμα, 21.5.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 21.5.1902, <i>Καιροί</i> , 21.5.1902, "Από χθές έως σήμερα. Η αποψινή της "Νέας Σκηνης", <i>Νέον Άστυ</i> , 21.5.1902.
<b>Λήξη χειμερινής περιόδου, 1901-1902.</b>				
28 Ιουλ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>H Arleziána</i> <i>L'Arlésienne</i>	Alphonse Daudet Γεώργιος Αυκέριος	Μήτσος Μυράτ (Φρεντερή), Αριστείδης Ζήνων (Φραγκέτος), Πέτρος Λέων (Βαλτάσαρ), Πάνος Καλογερίκος (Μιτίφιο), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κυρ-Μάρκος), Διονύσιος Δεβάρης (Ενας ναύτης), Στέλλα Γαλάτη (Ρόζα), Κυβέλη Αδριανού (Κακόμοιρο), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Βιβέτα), Νέλλη Δαναού (Γριά Ρενώ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.7.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 28.7.1902, <i>Εστία</i> , 27, 28.7.1902, <i>Καιροί</i> , 28.7.1902, "Από χθες έως σήμερα. Σημειώσεις Αθηναίου. Η Νέα Σκηνή", <i>Νέον Άστυ</i> , 28.7.1902. <b>Έναρξη παραστάσεων πρώτης θερινής περιόδου.</b> Μουσική: Ζορζ Μπιζέ ( <i>Εστία</i> , 20.7.1902).
29 Ιουλ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>H Arleziána</i> <i>L'Arlésienne</i>	Alphonse Daudet Γεώργιος Αυκέριος		<i>Εμπρός</i> , 29.7.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 29.7.1902, <i>Καιροί</i> , 29.7.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 29.7.1902.
30 Ιουλ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>H Arleziána</i> <i>L'Arlésienne</i>	Alphonse Daudet Γεώργιος Αυκέριος	Μήτσος Μυράτ (Φρεντερή), Αριστείδης Ζήνων (Φραγκέτος), Πέτρος Λέων (Βαλτάσαρ), Πάνος Καλογερίκος (Μιτίφιο), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κυρ-Μάρκος), Διονύσιος Δεβάρης (Ενας ναύτης), Στέλλα Γαλάτη (Ρόζα), Κυβέλη Αδριανού (Κακόμοιρο), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Βιβέτα), Νέλλη Δαναού (Γριά Ρενώ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.7.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 30.7.1902, <i>Εμπρός</i> , 30.7.1902, <i>Καιροί</i> , 30.7.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 30.7.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
31 Ιουλ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Αριστείδης Ζήνων (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Δήμος Βρατσάνος (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Ελβίρα Γουίδα (Κόμησσα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Νέλλη Δαναου (Κυρία Λεβερδιέ), (***) (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 31.7.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 31.7.1902, "Αθήναι", <i>Νέον Άστυ</i> , 31.7.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 31.7.1902.
1 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		"Αθήναι - Πειραιεύς. Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 1.8.1902, "Θέατρα", <i>Νέον Άστυ</i> , 1.8.1902, <i>Καιροί</i> , 1.8.1902. Η Ελ. Γουίδα τραγούδησε αποσπάσματα από τον <i>Φάουστ</i> ( <i>Εστία</i> , <i>Το Άστυ</i> , 2.8.1902).
2 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Δήμος Βρατσάνος (Ριμπουής), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 2.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 2.8.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 2.8.1902, <i>Καιροί</i> , 2.8.1902.
3 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Δήμος Βρατσάνος (Ριμπουής), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 3.8.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Νέα Σκηνή", <i>Ακρόπολις</i> , 3.8.1902, "Θέατρα και συναυλία", <i>Το Άστυ</i> , 3.8.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 3.8.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
4 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Εμπρός</i> , 4.8.1902, " <i>Η Νύφη μου</i> ", <i>Εστία</i> , 4.8.1902, <i>Καιροί</i> , 4.8.1902, <i>Το Άστυ</i> , 4.8.1902, <i>Σκριπ</i> , 4.8.1902.
5 Αυγ. 1902 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Δήμος Βρατσάνος (Δόκτωρ Σάρχης), Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Ελβίρα Γουίδα (Βαρόνη Αρσενία δε Βιλλάλβα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.8.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 5.8.1902, <i>Καιροί</i> , 5.8.1902, "Αθήναι", "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 5.8.1902. Η Ελ. Γουίδα αντικατέστησε την Ειμ. Ξανθάκη στον ρόλο της Βαρόνης Αρσενίας δε Βιλλάλβα, εξαιτίας ξαφνικής αδιαθεσίας της τελευταίας ( <i>Ακρόπολις</i> , <i>Σκριπ</i> , <i>Το Άστυ</i> , 6.8.1902). Στο θεατρικό πρόγραμμα αναγράφεται το όνομα της Ξανθάκη.
5 Αυγ. 1902 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η καινούργια δούλα</i> [ <i>La bonne nouvelle</i> ]	[Hector Monréal]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Βερτυλλιόν), Αριστείδης Ζήνων (Δουπλατέν), Άγγελος Χρυσομάλλης (Σωσθένης Κορνιφλέ), Κυβέλη Αδριανού (Σελεστίνη), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Μαριέττα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.8.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 5.8.1902, <i>Καιροί</i> , 5.8.1902, "Αθήναι", "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 5.8.1902.
6 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο λωποδύτης</i>	George Haundrey [Μ. Πετρίδου]	Πάνος Καλογερίκος (Φρειδερίκος Χοπ), Αριστείδης Ζήνων (Γρέγορ Κράμπελτον), Σωτήρης Σκίπης (Όσμοντ Χέβρετ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Δόκτωρ Σάου), Πέτρος Λέων (Τάουζεντ), Σπυρίδων Σάββας (Μίστερ Ουόλτερ Τζόνσον), Δήμος Βρατσάνος (Ανδρέας), Άγγελος Χρυσομάλλης (Α' σερβιτόρος), Διονύσιος Δεβάρης (Β' σερβιτόρος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζέιμς), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Μάμπελ Χοπ), Νέλλη Δαναού (Μαρία Τρούπερ), Κυβέλη Αδριανού (Φέδρα Κράμπελτον), Αναστασία Μαρινάκη (Αννέτα), Ιωάννης Παπαδόπουλος (Ένα παιδί του ξενοδοχείου)	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 6.8.1902, "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> , 6.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 6.8.1902.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
7 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Εστία</i> , 7.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 8.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 8.8.1902, Κ., "Από τα θέατρα. Μια επανάληψις", <i>Εστία</i> , 8.8.1902.
8 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H Αρλεζιάνα</i> <i>L'Arlésienne</i>	Alphonse Daudet Γεώργιος Αυκέριος	Μήτσος Μυράτ (Φρεντερή), Αριστείδης Ζήνων (Φραγκέτος), Πέτρος Λέων (Βαλτάσαρ), Πάνος Καλογερίκος (Μιτίφιο), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κυρ-Μάρκος), Διονύσιος Δεβάρης (Ένας ναύτης), Στέλλα Γαλάτη (Ρόζα), Κυβέλη Αδριανού (Κακόμοιρο), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Βιβέτα), Νέλλη Δαναού (Γριά Ρενώ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 8.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 8.8.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 8.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Καιροί</i> , 8.8.1902.
9 Αυγ. 1902 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Ελβίρα Γουίδα (Βαρώνη Αρσενία δε Βιλλάλβα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμη Μάριος), Δήμος Βρατσάνος (Δόκτωρ Σάρχης)	Θεατρικό πρόγραμμα, 9.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 9.8.1902, "Θέατρα και συναυλία", <i>Το Άστυ</i> , 9.8.1902, <i>Εστία</i> , 9.8.1902, <i>Καιροί</i> , 9.8.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 9.8.1902.
9 Αυγ. 1902 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί</i> <i>Le commissaire est bon enfant</i>	Georges Courteline	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αστυνόμος), Σπυρίδων Σάββας (Φλος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπρέλοκ), Δήμος Βρατσάνος (Ένας κύριος), Μήτσος Μυράτ (Α' αστυφύλαξ), Αριστείδης Ζήνων (Β' αστυφύλαξ), Διονύσιος Δεβάρης (Κύριος Κορρέος), Νέλλη Δαναού (Κυρία Φλος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 9.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 9.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 9.8.1902, <i>Εστία</i> , 9.8.1902, <i>Καιροί</i> , 9.8.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 9.8.1902.
10 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Αριστείδης Ζήνων (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Δήμος Βρατσάνος (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Ελβίρα Γουίδα (Κόμησσα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), (***) (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 10.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 10.8.1902, <i>Το Άστυ</i> , 10.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 10.8.1902, <i>Καιροί</i> , 10.8.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
11 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Σωτήρης Σκίπης (Ριμπούης), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 11.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 11.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 11.8.1902, <i>Καιροί</i> , 11.8.1902.
11 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί</i> <i>Le commissaire est bon enfant</i>	Georges Courteline	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αστυνόμος), Σπυρίδων Σάββας (Φλος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπρέλοκ), Δήμος Βρατσάνος (Ένας κύριος), Μήτσος Μυράτ (Α΄ αστυφύλαξ), Αριστείδης Ζήνων (Β΄ αστυφύλαξ), Διονύσιος Δεβάρης (Κύριος Κορρέος), Νέλλη Δαναού (Κυρία Φλος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 11.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 11.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 11.8.1902, <i>Καιροί</i> , 11.8.1902.
14 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		<i>Ακρόπολις</i> , 14.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 14.8.1902, <i>Καιροί</i> , 14.8.1902, <i>Νέον Άστρ</i> , 14.8.1902. 12.8.1902: αργεί. Προετοιμασία για την παράσταση της <i>Λοκαντιέρας</i> ( <i>Το Άστρ</i> , <i>Εστία</i> , <i>Νέον Άστρ</i> , 12.8.1902). 13.8.1902: αναβολή της παράστασης της <i>Λοκαντιέρας</i> εξαιτίας της βροχής ( <i>Ακρόπολις</i> , <i>Καιροί</i> , <i>Σκριπ</i> , 14.8.1902).
15 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Ιπότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος), Σωτήρης Σκίπης (Κόντε Ροδαυγίτης), Ελβίρα Γουίδα (Μιραντολίνα), Νέλλη Δαναού (Ορτένσια), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνειρα), Αριστείδης Ζήνων (Νικηφόρος), Διονύσιος Δεβάρης (Υπηρέτης του Ιπότη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 15.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 15.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 15.8.1902, <i>Καιροί</i> , 15.8.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
16 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		Ακρόπολις, 16.8.1902, <i>Το Άστυ</i> , 16.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 16.8.1902, <i>Καιροί</i> , 16.8.1902.
17 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Ακρόπολις, 17.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 17.8.1902, <i>Καιροί</i> , 17.8.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 17.8.1902.
18 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		<i>Εμπρός</i> , 18.8.1902, <i>Καιροί</i> , 18.8.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 18.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 18.8.1902.
19 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος		Ακρόπολις, 19.8.1902, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 19.8.1902, <i>Καιροί</i> , 19.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 19.8.1902.
20 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Στέλλα Γαλάτη (Φλούβαι Καστελφράγκο), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος), Αναστασία Μαρινάκη (Αδελίνα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αλμπάνο), Νέλλη Δαναού (Τερέζα Ρικάρδη), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Δορίνα), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μαέστρος Κωνσταντίνι), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Ισαβέλλα Φαλκόνι Κωνσταντίνι), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εδουάρδος Κωνσταντίνι), Δήμος Βρατσάνος (Σαν Τζόρτζιο), Σωτήρης Σκίπης (Αξιωματικός του ιππικού), Κορίνα Ιωνίδου (Πίνα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 20.8.1902, Ακρόπολις, 20.8.1902, <i>Καιροί</i> , 20.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 20.8.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Στέλλα Γαλάτη (Φλούβαι Καστελφράγκο), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος), Αναστασία Μαρινάκη (Αδελίνα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αλμπάνο), Νέλλη Δαναού (Τερέζα Ρικάρδη), Κυβέλη Αδριανού (Δορίνα), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μαέστρος Κωνσταντίνι), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Ισαβέλλα Φαλκόνι Κωνσταντίνι), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εδουάρδος Κωνσταντίνι), Δήμος Βρατσάνος (Σαν Τζόρτζιο), Σωτήρης Σκίπης (Αξιωματικός του ιππικού), Κορίνα Ιωννίδου (Πίνα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 21.8.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς, Θέατρα", Ακρόπολις, 21.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 21.8.1902, <i>Καιροί</i> , 21.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 21.8.1902.  Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα η Κ. Αδριανού ανέλαβε το ρόλο της Δορίνας εξαιτίας ξαφνικής αδιαθεσίας της Ειμ. Ξανθάκη (Ακρόπολις, <i>Εστία</i> , 22.8.1902).
22 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Στέλλα Γαλάτη (Φλούβαι Καστελφράγκο), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος), Αναστασία Μαρινάκη (Αδελίνα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αλμπάνο), Νέλλη Δαναού (Τερέζα Ρικάρδη), Κυβέλη Αδριανού (Δορίνα), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μαέστρος Κωνσταντίνι), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Ισαβέλλα Φαλκόνι Κωνσταντίνι), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εδουάρδος Κωνσταντίνι), Δήμος Βρατσάνος (Σαν Τζόρτζιο), Σωτήρης Σκίπης (Αξιωματικός του ιππικού), Κορίνα Ιωννίδου (Πίνα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 22.8.1902, Ακρόπολις, 22.8.1902, <i>Εστία</i> 22.8.1902, <i>Καιροί</i> , 22.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 22.8.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
23 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ), Σπυρίδων Σάββας (Βαλπιέρ), Αριστείδης Ζήνων (Καρριάρ), Διονύσιος Δεβάρης (Θυρωρός στο σπίτι του Μπρινιόλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Βαλπιέρ), Αναστασία Μαρινάκη (Υπηρέτρια)	Θεατρικό πρόγραμμα, 23.8.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Τα θεατρικά", Ακρόπολις, 23.8.1902, "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> 23.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 23.8.1902.
24 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ), Σπυρίδων Σάββας (Βαλπιέρ), Αριστείδης Ζήνων (Καρριάρ), Διονύσιος Δεβάρης (Θυρωρός στο σπίτι του Μπρινιόλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Βαλπιέρ), Αναστασία Μαρινάκη (Υπηρέτρια)	Θεατρικό πρόγραμμα, 24.8.1902, "Αθήνα - Πειραιεύς. Τα θέατρα", Ακρόπολις, 24.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 24.8.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 24.8.1902.
25 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ), Σπυρίδων Σάββας (Βαλπιέρ), Αριστείδης Ζήνων (Καρριάρ), Διονύσιος Δεβάρης (Θυρωρός στο σπίτι του Μπρινιόλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Βαλπιέρ), Μελανία Λευκίδου (Υπηρέτρια)	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.8.1902, Ακρόπολις, 25.8.1902, <i>Εμπρός</i> 25.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 25.8.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
27 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Στέλλα Γαλάτη (Φλούβι Καστελφράγκο), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος), Αναστασία Μαρινάκη (Αδελίνα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αλμπάνο), Νέλλη Δαναού (Τερέζα Ρικάρδη), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Δορίνα), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μαέστρος Κωνσταντίνι), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Ισαβέλλα Φαλκόνι Κωνσταντίνι), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εδουάρδος Κωνσταντίνι), Δήμος Βρατσάνος (Σαν Τζόρτζιο), Σωτήρης Σκίπης (Αξιωματικός του ιππικού), Κορίνα Ιωννίδου (Πίνα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 27.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 27.8.1902, <i>Εμπρός</i> 27.8.1902, <i>Καιροί</i> , 27.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 27.8.1902.  26.8.1902: αργεί ( <i>Ακρόπολις</i> , <i>Εμπρός</i> , <i>Σκριπ</i> , 26.8.1902).
28 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Δήμος Βρατσάνος (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Ελβίρα Γουίδα (Κόμησα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), (***) (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 28.8.1902, <i>Εμπρός</i> 28.8.1902, <i>Καιροί</i> , 28.8.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 28.8.1902.  Αν και στο θεατρικό πρόγραμμα αναφερόταν ότι στην παράσταση θα πρωταγωνιστούσε ο Αρ. Ζήνων, οι εφημερίδες ανήγγειλαν ότι στη βραδινή παράσταση τον ρόλο του Κύριου Λεβερδιέ θα υποδύονταν ο Τηλ. Λεπενιώτης ( <i>Εμπρός</i> , <i>Εστία</i> , 29.8.1902).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
29 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ), Σπυρίδων Σάββας (Βαλπέρ), Αριστείδης Ζήνων (Καρριάρ), Διονύσιος Δεβάρης (Θυρωρός στο σπίτι του Μπρινιόλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Βαλπέρ), Μελανία Λευκίδου (Υπηρέτρια)	Θεατρικό πρόγραμμα, 29.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 29.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 29.8.1902, <i>Καιροί</i> , 29.8.1902.
30 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνος Ριτσιάρδι)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.8.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 30.8.1902, <i>Καιροί</i> , 30.8.1902, <i>Νέον Άστρ</i> , 30.8.1902.
31 Αυγ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		<i>Ακρόπολις</i> , 31.8.1902, <i>Εμπρός</i> , 31.8.1902, <i>Καιροί</i> , 31.8.1902, <i>Νέον Άστρ</i> , 31.8.1902.
1 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής		<i>Ακρόπολις</i> , 1.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 1.9.1902, <i>Νέον Άστρ</i> , 1.9.1902, "Δημόσια θεάματα, <i>Σκριπ</i> 1.9.1902.
2 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνος Ριτσιάρδι)	Θεατρικό πρόγραμμα, 2.9.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 2.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 2.9.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 2.9.1902.
3 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνος Ριτσιάρδι)	Θεατρικό πρόγραμμα, 3.9.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 3.9.1902, <i>Το Άστρ</i> 3.9.1902, <i>Καιροί</i> , 3.9.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
4 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Στέλλα Γαλάτη (Φλούβι Καστελφράγκο), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος), Αναστασία Μαρινάκη (Αδελίνα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αλμπάνο), Νέλλη Δαναού (Τερέζα Ρικάρδη), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Δορίνα), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μαέστρος Κωνσταντίνι), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Ισαβέλλα Φαλκόνι Κωνσταντίνι), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εδουάρδος Κωνσταντίνι), Δήμος Βρατσάνος (Σαν Τζόρτζιο), Σωτήρης Σκίπης (Αξιωματικός του ιππικού), Κορίνα Ιωννίδου (Πίνα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 4.9.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θέατρα", Ακρόπολις, 4.9.1902, <i>Το Άστυ</i> , 4.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 4.9.1902.  Αν και στο θεατρικό πρόγραμμα αναφερόταν ότι στην παράσταση τον ρόλο της Δορίνας θα ερμήνευε η Κ. Αδριανού οι εφημερίδες ανήγγειλαν ότι τελικά το ρόλο θα υποδύοταν η Ειμ. Ξανθάκη, μετά την πολυήμερη αποχής της εξαιτίας ασθένειας ( <i>Εμπρός</i> , <i>Άστυ</i> , <i>Εστία</i> , 4.9.1902, <i>Ακρόπολις</i> , <i>Εστία</i> , <i>Το Άστυ</i> , 5.9.1902).
5 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνος Ριτσιάρδι)	Θεατρικό πρόγραμμα 5.9.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θέατρα", Ακρόπολις, 5.9.1902, <i>Το Άστυ</i> , 5.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 5.9.1902.
6 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νόφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Αριστείδης Ζήνων (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Δήμος Βρατσάνος (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Κορίνα Ιωννίδου (Κόμησσα Λοδοϊσκά), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), (***) (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.9.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Θέατρα", Ακρόπολις, 6.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 6.9.1902, <i>Καιροί</i> , 6.9.1902.  Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα τον ρόλο της Κόμησσας Λοδοϊσκάς υποδύθηκε η Κ. Ιωννίδου στη θέση της Ελ. Γουίδα ( <i>Ακρόπολις</i> , <i>Το</i> <i>Άστυ</i> , <i>Σκρίπ</i> , 7.9.1902). Στο θεατρικό πρόγραμμα αναγράφεται ότι η Γουίδα θα ερμήνευε τον ρόλο.
7 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		<i>Το Άστυ</i> , 7.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 7.9.1902, <i>Σκριπ</i> , 7.9.1902.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		"Αθήναι - Πειραιεύς. Τα θέατρα", Ακρόπολις, 8.9.1902, Το Άστυ, 8.9.1902, Εμπρός, 8.9.1902, Καιροί, 8.9.1902.
9 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ), Σπυρίδων Σάββας (Βαλπιέρ), Αριστείδης Ζήνων (Καρριάρ), Διονύσιος Δεβάρης (Θυρωρός στο σπίτι του Μπρινιόλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Βαλπιέρ), Αναστασία Μαρινάκη (Υπηρέτρια)	Θεατρικό πρόγραμμα, 9.9.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς. Τα θέατρα", Ακρόπολις, 9.9.1902, Εμπρός, 9.9.1902, Καιροί, 9.9.1902. Στο αρχείο του Θ. Μ., υπάρχει ακόμα ένα θεατρικό πρόγραμμα με ημερομηνία 9 Σεπτεμβρίου 1902, στο οποίο αναγγελλόταν η πρώτη παράσταση των έργων, <i>Η γυναίκα</i> <i>του παλιάτσου</i> του Κατύλ Μεντές και η <i>Λολότα</i> των Χένρι Μειλάκ και Λουντοβίκ Αλεβύ.
10 Σεπ. 1902 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η γυναίκα του παλιάτσου</i> <i>La femme de Tabarin</i>	Catulle Mendès Χρήστος Δαραλέξης	Μήτσος Μυράτ (Ταμπαρίνος), Στέλλα Γαλάτη (Φραντσεσκούλα), Πέτρος Λέων (Σωματοφύλακας), Κυβέλη Αδριανού (Πριγκίπισσα Φιλοξένη), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Τυλαμίρη), Κορίνα Ιωννίδου (Αμάλθεια), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Θεοδάμας), Σωτήρης Σκίτης (Πολύανδρος), Αριστείδης Ζήνων (Αρταβάν)	Θεατρικό πρόγραμμα, 9.9.1902, Ακρόπολις, 10.9.1902, Εμπρός, 10.9.1902, Καιροί, 10.9.1902.
10 Σεπ. 1902 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος	Κυβέλη Αδριανού (Λολότα), Κορίνα Ιωννίδου (Βαρώνη), Μελανία Λευκίδου (Ιουλία), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κροαζία), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Βαρόνος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 9.9.1902, Ακρόπολις, 10.9.1902, Εμπρός, 10.9.1902, Καιροί, 10.9.1902.
13 Σεπ. 1902 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η γυναίκα του παλιάτσου</i> <i>La femme de Tabarin</i>	Catulle Mendès Χρήστος Δαραλέξης		Εμπρός, 13.9.1902, Προϊα. 13.9.1902.
13 Σεπ. 1902 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		Εμπρός, 13.9.1902, Προϊα. 13.9.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
14 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	A <i>Η γυναίκα του παλιάτσου</i> <i>La femme de Tabarin</i>	Catulle Mendès Χρήστος Δαραλέξης		Ακρόπολις, 15.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 15.9.1902.
14 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	B <i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		Ακρόπολις, 15.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 15.9.1902.
15 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	A <i>Η γυναίκα του παλιάτσου</i> <i>La femme de Tabarin</i>	Catulle Mendès Χρήστος Δαραλέξης		Ακρόπολις, 15.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 15.9.1902.
15 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	B <i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		Ακρόπολις, 15.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 15.9.1902.
16 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	A <i>Η γυναίκα του παλιάτσου</i> <i>La femme de Tabarin</i>	Catulle Mendès Χρήστος Δαραλέξης		Ακρόπολις, 16.9.1902, <i>Το Άστρ</i> , 16.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 16.9.1902, <i>Νέον Άστρ</i> , 16.9.1902.
16 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	B <i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		Ακρόπολις, 16.9.1902, <i>Το Άστρ</i> , 16.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 16.9.1902, <i>Νέον Άστρ</i> , 16.9.1902.
17 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	A <i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Δήμος Βρατσάνος (Δόκτωρ Σάρχης), Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Ελβίρα Γουίδα (Βαρώνη Αρσενία δε Βιλλάλβα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 17.9.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 17.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 17.9.1902, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 17.9.1902.
17 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	B <i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Λα Μαρσιγιέρ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπουαμαρτέν), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Ανουανέττα), Δήμος Βρατσάνος (Συμβολαιογράφος), Διονύσιος Δεβάρης (Ιωσήφ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 17.9.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 17.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 17.9.1902, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 17.9.1902.
18 Σεπ. 1902 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Εμπρός</i> , 18.9.1902, "Δημόσια Θέατρα", <i>Νέον Άστρ</i> , 18.9.1902, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 18.9.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
20 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Δήμος Βρατσάνος (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Ελβίρα Γουίδα (Κόμησσα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), (***) (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 20.9.1902, "Αθήναι - Πειραιεύς, Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 20.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 20.9.1902.
21 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		<i>Ακρόπολις</i> , 21.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 21.9.1902, <i>Καιροί</i> , 21.9.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 21.9.1902.
22 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτιερίδης]	Σωτήρης Σκίπης (Απόλλων), Πάνος Καλογερίκος (Θάνατος), Στέλλα Γαλάτη (Θεράπαινα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Άλκηστις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Άδμητος) (***) (Εύμηλος), Πέτρος Λέων (Ηρακλής), Αριστείδης Ζήνων (Φέρης), Μήτσος Μυράτ (Θεράπων), Χορός εκ των πρεσβυτέρων και γυναικών Φεραίων	Θεατρικό πρόγραμμα, 22.9.1902, <i>Το Άστυ</i> , 23.9.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 23.9.1902.  Εορτασμός των εκατό παραστάσεων της Νέας Σκηνής.
23 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Εμπρός</i> , 23.9.1902, <i>Καιροί</i> , 23.9.1902, "Δημόσια Θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 23.9.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
26 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Ακρόπολις, 26.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 26.9.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 26.9.1902.  24-25.9.1902: αργεί. Προετοιμασία για την παράσταση του έργου του Χρήστου Δαραλέξη <i>Φαία και</i> <i>Νυμφαία</i> ( <i>Εμπρός</i> , <i>Σκριπ</i> , <i>Άστρ</i> , 23.9.1902). Στο αρχείο του Θ. Μ. βρέθηκαν τρία θεατρικά προγράμματα με ημερομηνία 25 Σεπτεμβρίου 1902, που ανηγγείλαν τρία διαφορετικά έργα: <i>Φαία και Νυμφαία</i> , <i>Ο</i> <i>Μπρινιόλ και η κόρη</i> , <i>Η κόρη του</i> <i>Ιεφθάε και Γκαρσονιέρα</i> .
26 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		Ακρόπολις, 26.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 26.9.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 26.9.1902.
28 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Φαία και Νυμφαία</i>	Χρήστος Δαραλέξης	Στέλλα Γαλάτη (Γραία Βασίλισσα), Κυβέλη Αδριανού (Ελδα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κόμησσα Φαία), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Πρίγκηψ Μάλγης), Αριστείδης Ζήνων (Εκαρ), Πέτρος Λέων (Άλδερ), Μήτσος Μυράτ (Ετέλ), Μελανία Λευκίδου (Ελμα), Νέλλη Δαναού και Κορίνα Ιωννίδου (Δύο ακόλουθοι)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.9.1902, Ακρόπολις, 28.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 28.9.1902, <i>Καιροί</i> , 28.9.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστρ</i> , 28.9.1902. 27.9.1902: αργεί. Προετοιμασία για την παράσταση της <i>Φαίας και</i> <i>Νυμφαίας</i> ( <i>Εμπρός</i> , <i>Καιροί</i> , Ακρόπολις, 27.9.1902).  Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης: "Το Μενουέτον και το Άσμα της β' πράξεως συνετέθησαν υπό του κ. Ι. Ψαρούδα".

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
29 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Φαία και Νυμφαία</i>	Χρήστος Δαραλέξης	Στέλλα Γαλάτη (Γραία Βασίλισσα), Κυβέλη Αδριανού (Ελδα), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κόμησσα Φαία), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Πρίγκηψ Μάλγης), Αριστείδης Ζήνων (Εκαρ), Πέτρος Λέων (Άλδερ), Μήτσος Μυράτ (Ετέλ), Μελανία Λευκίδου (Ελμα), Νέλλη Δαναού και Κορίνα Ιωννίδου (Δύο ακόλουθοι)	Θεατρικό πρόγραμμα, 29.9.1902, <i>Ακρόπολις</i> , 29.9.1902, "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> , 29.9.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> 29.9.1902.
30 Σεπ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρής), Δήμος Βρατσάνος (Ριμπουής), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.9.1902, <i>Εμπρός</i> , 1.10.1902, <i>Καιροί</i> , 1.10.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 1.10.1902.
1 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Δήμος Βρατσάνος (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), Ελβίρα Γουίδα (Κόμησσα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), (***) (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 1.10.1902, <i>Εμπρός</i> , 1.10.1902, <i>Καιροί</i> , 1.10.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 1.10.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
2 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ), Σπυρίδων Σάββας (Βαλπιέρ), Αριστείδης Ζήνων (Καρριάρ), Διονύσιος Δεβάρης (Θυρωρός στο σπίτι του Μπρινιόλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Βαλπιέρ), Αναστασία Μαρινάκη (Υπηρέτρια)	Θεατρικό πρόγραμμα, 2.10.1902, "Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 2.10.1902, <i>Το Άστυ</i> , 2.10.1902, <i>Εμπρός</i> , 2.10.1902, <i>Νέον Άστυ</i> , 2.10.1902.
3 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Το μπαλκόνι</i> <i>Der balkon</i>	Gunnar Heiberg Μποέμ [=Μήτσος Χατζόπουλος]	Αριστείδης Ζήνων (Ρέσμανν), Στέλλα Γαλάτη (Ιουλία), Δήμος Βρατσάνος (Αντώνιος), Διονύσιος Διβάρης (Ένας υπηρέτης)	Θεατρικό πρόγραμμα, 3.10.1902, "Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 3.10.1902, <i>Εμπρός</i> , 3.10.1902, <i>Καιροί</i> , 3.10.1902.
4 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Το μπαλκόνι</i> <i>Der balkon</i>	Gunnar Heiberg Μποέμ [=Μήτσος Χατζόπουλος]		"Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 4.10.1902, <i>Καιροί</i> , 5.10.1902.
5 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Το μπαλκόνι</i> <i>Der balkon</i>	Gunnar Heiberg Μποέμ [=Μήτσος Χατζόπουλος]		"Θέατρα", <i>Ακρόπολις</i> , 5.10.1902, "Δημόσια θεάματα", <i>Σκριπ</i> , 5.10.1903. Στους <i>Καιρούς</i> (6.10.1902) αναφερόταν ότι η παράσταση της 5ης Οκτωβρίου αναβλήθηκε λόγω βροχής. Η πληροφορία δεν επιβεβαιώνεται από κάποια άλλη πηγή.
6 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Το μπαλκόνι</i> <i>Der balkon</i>	Gunnar Heiberg Μποέμ [=Μήτσος Χατζόπουλος]		"Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 6.10.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
7 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>To αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπερντές), Αριστείδης Ζήνων (Γαρή), Δήμος Βρατσάνος (Ριμπουής), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβορόλη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 7.10.1902.
8 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής		Ακρόπολις, 8.10.1902.
24 Οκτ. 1902 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Αθήνα, 24.10.1902.  Λήξη πρώτης θερινής περιόδου.
17 Δεκ. 1902 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Francaise)	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Δήμος Βρατσάνος (Βαλπιέρ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Βαλπιέρ), Κορίνα Ιωννίδου (Υπηρέτρια)	Ταχυδρόμος (Κων/πολης), 17, 18.12.1902.  Εναρκτήρια παράσταση.
18 Δεκ. 1902 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Francaise)	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Ταχυδρόμος (Κων/πολης), 18.12.1902.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
18 Δεκ. 1902 Β Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Francaise)	<i>H γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 18.12.1902.
20 Δεκ. 1902 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Francaise)	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γουσταύος Λαρουέλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Στέλλα Γαλάτη (Κόμησσα Λοδοΐσκα), Κορίνα Ιωννίδου (Μαρία)	<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 20, 21.12.1902.
21 Δεκ. 1902 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Francaise)	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος</i> ( <i>Η άπιστος</i> ) <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνος Ριτσιάρδι)	<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 21, 24.12.1902, <i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 23.12.1902.  Διπλωματική παράσταση "υπό την υψηλήν προστασίαν της Βασιλικής ελληνικής πρεσβείας".
22 Δεκ. 1902 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Française)	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Véber Νικόλαος Ποριώτης	Στέλλα Γαλάτη (Λολέττα Λαβαρέδ), Μήτσος Μυράτ (Κίμων Λαβαρέδ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Μπερντέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Κυρία Φαβαρόλη), Δήμος Βρατσάνος (Ριμπουής), Αριστειδης Ζήνων, (Γαρής), Διονύσιος Δεβάρης (Φραντζέσκος), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπερντέ)	<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 21.12.1902, <i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 23.12.1902.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
26 Δεκ. 1902 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Française)	<i>Η κόυνια</i> (ή <i>Το λίκνον</i> ) <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	Στέλλα Γαλάτη (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Μήτσος Μυράτ (Ραυμόνδος Σαντρέλ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μάρσαν), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανδρέας δε Ζιριέ), Δήμος Βρατσάνος (Κύριος Μόσακ), Αριστείδης Ζήνων (Κύριος Μαρσάν), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Αδελφή του Ελέους)	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 27.12.1902, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 27.12.1902.
28 Δεκ. 1902 A Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Française)	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 28, 31.12.1902.
28 Δεκ. 1902 B Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Française)	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 28, 31.12.1902.
29 Δεκ. 1902 A Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Française)	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 30.12.1902, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 28, 31.12.1902.
29 Δεκ. 1902 B Κωνσταντινούπολη Αίθουσα της Γαλλικής Ένωσης (Union Française)	<i>Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί</i> <i>Le commissaire est bon enfant</i>	Georges Courteline		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 30.12.1902, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 28, 31.12.1902.
9 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 8.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 8, 9.1.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Ιαν. 1903 A Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Βαρόνη Αρσενία δε Βιλλάλβα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος)	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 11.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 11.1.1903.  Matinée.
12 Ιαν. 1903 B Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 11.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 11, 14.1.1903.  Matinée.
12 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fillie</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ)	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 11.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 11, 14.1.1903.  Βραδυνή παράσταση.  Ο Αρ. Ζήνων απήγγειλε ποίημα του Χάϊνε ( <i>Ταχυδρόμος</i> 14.1.1903).
14 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη -	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 14.1.1903.
17 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος</i> ( <i>Η άπιστος</i> ) <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 18.1.1903, <i>Σκριπ</i> , 20.1.1903.
18 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος</i> ( <i>Η άπιστος</i> ) <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνος Ριτσιάρδι)	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 17, 18.1.1903, <i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 18.1.1903.
19 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Μιραντολίνα)	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 17, 18.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 18.1.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Ιαν. 1903 Β Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 21, 22.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 21.1.1903.
21 Ιαν. 1903 Α Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 21, 22.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 21.1.1903.
23 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ)	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 23, 24.1.1903.
26 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η φώκη [Φώκια;]</i> <i>Le phoque</i>	Ernest Dancourt-Grenet		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 27.1.1903.
				Απογευματινή παράσταση.  Το δημοσίευμα αναφέρεται και σε μια δεύτερη κωμωδία που συνόδευε την παράσταση της <i>Φώκιας</i> , της οποίας ο τίτλος δεν δίνεται.
26 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη)	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 27.1.1903.
				Εσπερινή παράσταση.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
28 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη	<i>Η κούνια</i> (ή <i>Το λίκνον</i> ) <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	Κυβέλη Αδριανού (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Αδελφή του Ελέους), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μαρσάν)	<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 27, 28.1.1903, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 28.1.1903.  Σύμφωνα με τον <i>Ταχυδρόμο</i> (28.1.1903) η παράσταση της <i>Κούνιας</i> δόθηκε στην Αίθουσα της Γαλλικής Ενώσεως, ενώ η <i>Κωνσταντινούπολις</i> (28.1.1903) στην αίθουσα του Συλλόγου Ερμής.
29 Ιαν. 1903 Κωνσταντινούπολη Societa Operaya Italiana	<i>Η κούνια</i> (ή <i>Το λίκνον</i> ) <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	Κυβέλη Αδριανού (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Αλεξάνδρα Βρατσάνου (Αδελφή του Ελέους), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μαρσάν)	<i>Ταχυδρόμος</i> , (Κων/πολης), 28.1.1903.  Έκτακτη καλλιτεχνική εσπερις.
30 Ιαν. 1903 Α Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 1.2.1903.  <b>Αποχαιρετηστήρια παράσταση.</b>
30 Ιαν. 1903 Β Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 1.2.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
30 Ιαν. 1903 Γ Κωνσταντινούπολη Αίθουσα Συλλόγου Ερμής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 1.2.1903.
19 Μαρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Νέλλη Δαναού (Κύριος Λεβερδιέ), Κορίνα Ιωννίδου (Κόμησσα Λοδοϊσκα)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 19.3/1.4.1903, <i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 20.3/2.4. 1903. <b>Εναρκτήρια παράσταση.</b>
21 Μαρ. 1903 Α Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρική)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 21.3/3.4.1903, <i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 22.3/4.4.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Μαρ. 1903 B Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος	Κυβέλη Αδριανού (Λολότα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κροαζίλ)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 21.3/3.4.1903, <i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 22.3/4.4.1903.
22 Μαρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 22.3/4.4.1903.
23 Μαρ. 1903 A Αλεξάνδρεια Ζιζίνια			Ειμαρμένη Ξανθάκη, Άγγελος Χρυσομάλλης, Κυβέλη Αδριανού	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 24.3/6.4.1903.  Δεν αναφέρεται ο τίτλος του έργου μόνο κάποιοι από τους πρωταγωνιστές.
23 Μαρ. 1903 B Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Διονύσιος Δεβάρης (Ευγένιος), Αριστείδης Ζήνων (Χόγσων), Πέτρος Λέων (Αστυνόμος)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 24.3/6.4.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
26 Μαρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Κυβέλη Αδριανού (Μιραντολίνα), Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 27.3/9.4.1903, Τηλέγραφος (Αλεξάνδρειας), 27.3/9.4.1903 πρβλ. Καρμαζός, <i>Αλεξανδρινά θεατρικά και</i> <i>φιλολογικά σαλόνια</i> , ό.π., σ. 25.  Πριν την παράσταση ο Παπαγεωργίου απήγγειλε ποιήμα του Γεώργιου Στρατήγη. Ο Αλ. Βαλαβάνης απήγγειλε τον μονόλογο François Corpée, <i>L'epare</i> και η Ειμ. Ξανθάκη το ποιήμα του Γεώργιου Δροσίνη <i>Το κρίμα (Ταχυδρόμος</i> <i>Ομοιοίας</i> (Αλεξάνδρειας), 27.3./9.4.1903).
27 Μαρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Η κούνια (ή Το λίκνον)</i> <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 27.3/9.4.1903.
29 Μαρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 29.3/11.4.1903.
6 Απρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Έδδα Γκάμπλερ</i> <i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen [Σπύρος Μαρκέλλος]	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Έδδα Γκάμπλερ), Κυβέλη Αδριανού (Τέα)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 5/18.4.1903, Τηλέγραφος (Αλεξάνδρειας), πρβλ. Π. Καρματζός (1974) σ. 26.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
9 Απρ. 1903 A Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>H γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρεια), 9/22.4.1903.
9 Απρ. 1903 B Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Κυρία είκοσι λεπτά</i>		Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Γεώργιος Βοδριγάδ)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρεια), 9/22.4.1903.
10 Απρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρεια), 10.4/23.4.1903.
12 Απρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Δορίνα)	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρεια), 12/26.4.1903.
15 Απρ. 1903 Αλεξάνδρεια Ζιζίνια	<i>Άλκηστις</i>	Ευριπίδης [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Ηλίας Βουτερίδης]		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρεια), 15/29.4.1903.

**Αποχαιρετιστήρια παράσταση.**



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
31 Μαΐου 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Λιμπελάι</i> <i>Libelei</i>	Arthur Schnitzler Κωνσταντίνος Χρηστομάνος		Αθήναι, 31.5-1.6.903, Ακρόπολις, 1.6.1903, Εμπρός, 1.6.1903, Σκριπ, 1.6.1903.  <b>Εναρκτήρια παράσταση δεύτερης θερινής περιόδου</b>
1 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Λιμπελάι</i> <i>Libelei</i>	Arthur Schnitzler Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	Σπυρίδων Σάββας (Ο γέρος Βάιριγγ), Κυβέλη Αδριανού (Χριστίνα), Ελένη Πασαγιάννη (Μαρίκα), Κορίνα Ιωννίδου (Κερά Κατίνα), Μήτσος Μυράτ (Φριτς), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Θόδωρος), Πέτρος Λέων (Ένας κύριος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 1.6.1903, Αθήναι, 1.6.1903, Ακρόπολις, 1.6.1903, Εμπρός, 1.6.1903, Σκριπ, 1.6.1903.
3 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής		"Θέαματα", Ακρόπολις, 3.6.1903, Εστία, 3.6.1903.  2.6.1903: αναβολή της παράστασης <i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> εξαιτίας της ξαφνικής βροχής (Ακρόπολις 2.6.1903).
4 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κούνια (ή Το λίκνον)</i> <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	[Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λαυρεντία δε Ζιριέ) Μήτσος Μυράτ (Ραυμόνδος Σαντρέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανδρέας δε Ζιριέ)]	Αθήναι, 4.6.1903, Εμπρός, 4.6.1903, Εστία, 4.6.1903, Καιροί, 4.6.1903.
5 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), Ελένη Πασαγιάννη (Κόμησσα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Νικόλαος Παπαγεωργίου	Αθήναι, 5.6.1903, Ακρόπολις, 5.6.1903, Εμπρός, 5.6.1903, Καιροί, 5, 6.6.1903.
6 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Ακρόπολις, 6.6.1903, Νέον Άστω, 6.6.1903, Σκριπ, 6.6.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
7 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Γουσταύος Λαμπρεκέν), Άγγελος Χρυσομάλλης (Αρίστιπος Μποτινιάρ), Πέτρος Λέων (Βαρόνος δε Τρενκεβίλ), Διονύσιος Δεβάρης (Ο κομματάρχης), Γ. Ρόδων (Δε Λατουρνιέρ), Ελένη Πασαγιάννη (Κυρία Ταρταρέ), Κορίνα Ιωννίδου (Εμμα Μπονιτιάρ), Κυβέλη Αδριανού (Λουκία), Θάλεια Θαλή (Αφροδίτη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 7.6.1903, <i>Αθήναι</i> , 7.6.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 7.6.1903, <i>Καιροί</i> , 7.6.1903.
8 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 8.6.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 8.6.1903, <i>Εστία</i> , 8.6.1903, "Δημόσια Θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 8.6.1903.
9 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 9.6.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 9.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 9.6.1903, <i>Εμπρός</i> , 9.6.1903.
10 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		<i>Αθήναι</i> , 10.6.1903, <i>Εμπρός</i> , 10.6.1903, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 10.6.1903, <i>Σκριπ</i> , 10.6.1903.
12 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Έδδα Γκάμπλερ</i> <i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen [Σπύρος Μαρκέλλος]	Μήτσος Μυράτ (Γεώργιος Τέσμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Έδδα Γκάμπλερ), Νέλλη Δαναού (Ιουλία Τέσμαν), Κυβέλη Αδριανού (Τέα Ελβστεέδ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Εϋλερτ Λόεβμποργκ), Πέτρος Λέων (Πάρεδρος Μπρακ), Κορίνα Ιωννίδου (Βέθρα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 12.6.1903, "Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 12.6.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 12.6.1903, <i>Καιροί</i> , 12.6.1903. 11.6.1903: αργεί. Προετοιμασία για την παράσταση της <i>Έντας Γκάμπλερ</i> ( <i>Αθήναι</i> , <i>Καιροί</i> , <i>Νέον Άστυ</i> , 11.6.1903).
13 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Έδδα Γκάμπλερ</i> <i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen [Σπύρος Μαρκέλλος]		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 13.6.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 13.6.1903, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 13.6.1903, "Θέατρα και συναυλία", <i>Το Άστυ</i> , 13.6.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
13 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		Αθήναι, 13.6.1903, Ακρόπολις, 13.6.1903, Το Άστυ, 13.6.1903, Νέον Άστυ, 13.6.1903.
14 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		Αθήναι, 14.6.1903, Ακρόπολις, 14.6.1903, Εστία, 14.6.1903, Καιροί, 14.6.1903, Νέον Άστυ, 14.6.1903.
15 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Ακρόπολις, 15.6.1903, Το Άστυ, 15.6.1903, Εστία, 15.6.1903, Νέον Άστυ, 15.6.1903.
16 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Θεόδωρος Κλίγκ), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος), Νέλλη Δαναού (Μίνα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βαρθολομαίος Χεπ), Κορίνα Ιωννίδου (Φραγκίσκα), Ελένη Πασαγιάννη (Τζέννυ), Πέτρος Λέων (Βέρλις), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γουσταύος Κόλμαρ), Γ. Ρόδων (Μανς), Διονύσιος Δεβάρης (Θεόπομπος Χάσπε), Σπυρίδων Σάββας (Μάγερ), Θάλεια Ιωάννου (Κατερίνα), Σπήλιος Πασαγιάννης (Βαλλεντέδ), (***) (Στόκιμαν)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.6.1903, Αθήναι, 16.6.1903, Ακρόπολις, 16.6.1903, Εστία, 16.6.1903, Καιροί, 16.6.1903.
17 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		"Θέατρα", Αθήναι, 17.6.1903, Ακρόπολις, 17.6.1903, Εμπρός, 17.6.1903, Εστία, 17.6.1903.
18 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ), {Κόρη Σάστρα} (Κυρία Φαβορόλη)	Αθήναι, 18.,21.6.1903, Ακρόπολις, 18.6.1903, Εμπρός, 18.6.1903, Εστία, 18.6.1903, Καιροί, 18.6.1903.
19 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 19.6.1903, Ακρόπολις, 19.6.1903, Το Άστυ, 19.6.1903, Εστία, 19.6.1903.
20 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 20.6.1903, Εστία, 20.6.1903, Το Άστυ, 20.6.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		Αθήναι, 21.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 21.6.1903, <i>Εμπρός</i> , 21-22.6.1903, <i>Εστία</i> , 21.6.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 21.6.1903.
22 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Ακρόπολις, 22.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 22.6.1903, <i>Εμπρός</i> , 22.6.1903, <i>Εστία</i> , 22.6.1903.
23 Ιουν. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]		Αθήναι, 23.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 23.6.1903, <i>Εστία</i> , 23.6.1903.
23 Ιουν. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 23.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 23.6.1903, <i>Εστία</i> , 23.6.1903.
24 Ιουν. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Βαλτασάρ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Γασπάρ Γαμπρίνης), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Οράτιος), Πέτρος Λέων (Σταίγκερ), Διονύσιος Δεβάρης (Καρλέτος), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λιβία), Ελένη Πασαγιάννη (Αιμιλία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 24.6.1903, Αθήναι, 24.6.1903, Ακρόπολις, 24.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 24.6.1903.
24 Ιουν. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Διονύσιος Δεβάρης (Ευγένιος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Χόγσον), Μήτσος Μυράτ (Ιούλιος Σικαντέλ), Πέτρος Λέων (Αστυνόμος), Άγγελος Σικελιανός (Καμαριέρης), Κορίνα Ιωννίδου (Μπέττυ), Ελένη Πασαγιάννη (Διευθύντρια του ξενοδοχείου)	Θεατρικό πρόγραμμα, 24.6.1903, Αθήναι, 24.6.1903, Ακρόπολις, 24.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 24.6.1903.
25 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής		Ακρόπολις, 25.6.1903, <i>Το Άστυ</i> , 25.6.1903, <i>Εστία</i> , 25.6.1903, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 25.6.1903.
26 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Έδδα Γκάμπλερ</i> <i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 26.6.1903, <i>Εστία</i> , 26.3.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 26.6.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
27 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Αθήναι, 27.6.1903, <i>Εστία</i> , 27.6.1903, "Δημόσια Θεάματα", <i>Νέον Αστυ</i> , 27.6.1903.
28 Ιουν. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]		Αθήναι, 28.6.1903, Ακρόπολις, 28.6.1903, <i>Το Αστυ</i> , 28.6.1903, <i>Εστία</i> , 28.6.1903.
28 Ιουν. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 28.6.1903, Ακρόπολις, 28.6.1903, <i>Το Αστυ</i> , 28.6.1903, <i>Εστία</i> , 28.3.1903.
29 Ιουν. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικίκι</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		Αθήναι, 29.6.1903, Ακρόπολις, 29.6.1903, <i>Το Αστυ</i> , 29.6.1903, <i>Εστία</i> , 28.3.1903, <i>Νέον Αστυ</i> , 29.6.1903.
30 Ιουν. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Τ' ασπρα ρόδα</i> <i>Le rose blanche</i>	Felice Cavallotti	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Βαλτάσαρ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Αντώνιος), Κυβέλη Αδριανού (Αδελίνα), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.6.1903, Αθήναι, 30.6.1903, Ακρόπολις, 30.6.1903, <i>Το Αστυ</i> , 30.6.1903, <i>Εστία</i> , 30.6.1903.
30 Ιουν. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Ελένη Πασαγιάννη (Βαρόνη Αρσενία δε Βιλλάλβα), Μήτσος Μυράτ (Δόκτωρ Σάρχης), Διονύσιος Δεβάρης (Ένας υπηρέτης)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.6.1903, Αθήναι, 30.6.1903, Ακρόπολις, 30.6.1903, <i>Το Αστυ</i> , 30.6.1903, <i>Εστία</i> , 30.6.1903.
30 Ιουν. 1903 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η φώκια</i> <i>Le phoque</i>	Ernest Dancourt-Grenet	Κορίνα Ιωννίδου (Ρίνα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βερνάρδος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.6.1903, Αθήναι, 30.6.1903, Ακρόπολις, 30.6.1903, <i>Το Αστυ</i> , 30.6.1903, <i>Εστία</i> , 30.6.1903.
1 Ιουλ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Τ' ασπρα ρόδα</i> <i>Le rose blanche</i>	Felice Cavallotti		Αθήναι, 1.7.1903, Ακρόπολις, 1.7.1903, <i>Το Αστυ</i> , 1.7.1903, <i>Εστία</i> , 1.7.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
1 Ιουλ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Αθήναι, 1.7.1903, Ακρόπολις, 1.7.1903, Το Άστυ, 1.7.1903, Εστία, 1.7.1903.
1 Ιουλ. 1903 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η φώκια</i> <i>Le phoque</i>	Ernest Dancourt-Grenet		Αθήναι, 1.7.1903, Ακρόπολις, 1.7.1903, Το Άστυ, 1.7.1903, Εστία, 1.7.1903.
2 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		"Θέατρα", Αθήναι, 2.7.1903, Το Άστυ, 2.7.1903, Εμπρός, 2.7.1903, Νέον Άστυ, 2.7.1903.
3 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		Αθήναι, 3.7.1903, Το Άστυ, 3.7.1903, Εστία 3.7.1903, Νέον Άστυ, 3.7.1903.
4 Ιουλ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		Αθήναι, 4.7.1903, Ακρόπολις, 4.7.1903, Εμπρός, 4.7.1903, "Αθήναι", Νέον Άστυ, 4.7.1903.
4 Ιουλ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Αθήναι, 4.7.1903, Ακρόπολις, 4.7.1903, Εμπρός, 4.7.1903, "Αθήναι", Νέον Άστυ, 4.7.1903.
4 Ιουλ. 1903 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 4.7.1903, Ακρόπολις, 4.7.1903, Εμπρός, 4.7.1903, "Αθήναι", Νέον Άστυ, 4.7.1903.
5 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταρλαπούπουλος)	Αθήναι, 5.7.1903, Ακρόπολις, 5.7.1903, Εμπρός, 5.7.1903, Εστία, 5.7.1903.
6 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		Αθήναι, 5.7.1903, Το Άστυ, 5.7.1903, Εμπρός, 5.7.1903, Εστία, 5.7.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]		"Θέατρα", <i>Αθήνα</i> , 8.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 8.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 8.7.1903, <i>Εστία</i> , 8.7.1903, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 8.7.1903.  7.7.1903: αργεί. Προετοιμασία για την παράσταση <i>Νιάτα</i> ( <i>Αθήνα</i> , <i>Νέον Άστυ</i> , <i>Το Άστυ</i> , 7.7.1903)
9 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Εφημέριος Χόππε), Κυβέλη Αδριανού (Άννα), Διονύσιος Δεβάρης (Αμάνδος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Γρηγόριος φον Σιγκόρσκι), Μήτσος Μυράτ (Χάνς Χάρτβιγ), Νέλλη Δαναού (Μαρούσκα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 9.7.1903, <i>Αθήνα</i> , 9.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 9.7.1903, <i>Εστία</i> , 9.7.1903, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 9.7.1903.
10 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]		<i>Αθήνα</i> , 10.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 10.7.1903, <i>Εστία</i> , 10.7.1903, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 10.7.1903.
11 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Σύρτα - φέρτα (Η σαίτα)</i> <i>La navette</i>	Henri Becque	Μήτσος Μυράτ (Αρθούρος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αλφρέδος), Άγγελος Σικελιανός (Αρμάνδος), Ελένη Πασαγιάννη (Λιάνα), Κορίνα Ιωννίδου (Αδέλα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 11.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 11.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 11.7.1903, <i>Πρωία</i> , 11.7.1903.
11 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nutter - N. Désarbres	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Βαρόνος Βιλλδέιλ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κουμουφλέτ), Κυβέλη Αδριανού (Βαρόνη Βελλδέιλ), Διονύσιος Δεβάρης (Μάρκος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 11.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 11.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 11.7.1903, <i>Πρωία</i> , 11.7.1903.
11 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	Γ <i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης	Μήτσος Μυράτ (Λα Μαρσιγιέρ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπουαμαρτέν), Κυβέλη Αδριανού (Αντουανέττα), Σπυρίδων Σάββας (Συμβολαιογράφος), Διονύσιος Δεβάρης (Ιωσήφ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 11.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 11.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 11.7.1903, <i>Πρωία</i> , 11.7.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>H γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		Αθήναι, 12.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 12.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 12.7.1903, <i>Καιροί</i> , 12.7.1903.
12 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Σύρτα - φέρτα (Η σαΐτα)</i> <i>La navette</i>	Henri Becque		Αθήναι, 12.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 12.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 12.7.1903, <i>Καιροί</i> , 12.7.1903.
12 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	Γ <i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nutter - N. Désarbres		Αθήναι, 12.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 12.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 12.7.1903, <i>Καιροί</i> , 12.7.1903.
13 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Εμπρός</i> , 13.7.1903, <i>Εστία</i> , 13.7.1903, "Το καρνέ του Νέου Άστεως", <i>Νέον Άστν</i> , 13.7.1903. Έναρξη των Κυριακάτικων απογευματινών παραστάσεων για τα παιδιά.
13 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Η βοσκοπούλα και ο χοιροβοσκός</i>	Hans Christian Andersen [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Κυβέλη Αδριανού, Μήτσος Μυράτ	<i>Εμπρός</i> , 13.7.1903, <i>Εστία</i> , 13.7.1903, "Το καρνέ του Νέου Άστεως", <i>Νέον Άστν</i> , 13.7.1903. Σύμφωνα με τον Μ. Μυράτ, η Κ. Αδριανού έπαιζε την Πριγκηποπούλα και ο ίδιος το Πριγκηπόπουλο. Βλ. Μυράτ <i>Η ζωή μου</i> , ό.π., σ. 219-220.
13 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]		<i>Εμπρός</i> , 13.7.1903, <i>Εστία</i> , 13.7.1903, "Το καρνέ του Νέου Άστεως", <i>Νέον Άστν</i> , 13.7.1903. Βραδυνή παράσταση.
14 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Ελένη Πασαγιάννη (Γκίνα Έκδαλ), Κυβέλη Αδριανού (Εδβίγη Έκδαλ), Μήτσος Μυράτ (Γιάλμαρ Έκδαλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γρηγόριος Βέρλε), Μ. Σάπφρα (Σερβύ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ο γέρος Έκδαλ), Πέτρος Λέων (Ρέλλιγκ)	Αθήναι, 14, 15.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 14.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 14.7.1903, <i>Εστία</i> , 14.7.1903, <i>Νέον Άστν</i> , 14, 15.7.1903.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
16 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 16.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 16.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 16.7.1903, <i>Καιροί</i> , 16.7.1903.  15.7.1903: αναβολή της παράστασης της <i>Αγριόπαπιας</i> εξαιτίας της ξαφνικής βροχής (Αθήναι, <i>Καιροί</i> , <i>Το Άστυ</i> , 16.7.1903).
17 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		Αθήναι, 17.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 17.7.1903, <i>Εστία</i> , 17.7.1903, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 17.7.1903.
18 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Λιμπελάι</i> <i>Libelei</i>	Arthur Schnitzler Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	Κυβέλη Αδριανού (Χριστίνα)	"Θέατρα", Αθήναι, 18.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 18.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 18.7.1903, <i>Καιροί</i> , 18.7.1903.
19 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς	Ελένη Πασαγιάννη	Αθήναι, 19.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 19.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 19.7.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 19.7.1903.
20 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η βοσκοπούλα και ο χοιροβοσκός</i>	Hans Christian Andersen [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 20.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 20.7.1903, <i>Καιροί</i> , 20.7.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 20.7.1903.  Απογευματινή παράσταση.
20 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 20.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 20.7.1903, <i>Καιροί</i> , 20.7.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 20.7.1903.
20 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		Αθήναι, 20.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 20.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 20.7.1903, <i>Καιροί</i> , 20.7.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 20.7.1903.  Βραδύνη παράσταση.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς	Σπυρίδων Σάββας (Φαβρίκιος), Κυβέλη Αδριανού (Ευγενία), Ελένη Πασαγιάννη (Φλαμήνια), Μήτσος Μυράτ (Φλουτζέντσιος), Κορίνα Ιωννίδου (Κλορίνδα), Πέτρος Λέων (Κόμης Ροβέρτος Αρτίκολος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ριδόλφος), Θάλεια Ιωάννου (Λιζέττα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Σουζανέσκολος), Διονύσιος Δεβάρης (Τονίνος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 21.7.1903, "Θέατρα", Αθήναι, 21.7.1903, Ακρόπολις, 21.7.1903, Το Άστυ, 21.7.1903.
22 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνο Ριτσιάρδι)	Αθήναι, 22.7.1903, Ακρόπολις, 22.7.1903, Το Άστυ, 22.7.1903, Εμπρός, 22.7.1903, Εστία, 22.7.1903.
23 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Έδδα Γκάμπλερ</i> <i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen [Σπύρος Μαρκέλλος]	Μήτσος Μυράτ (Γεώργιος Τέσμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Έδδα Γκάμπλερ), Νέλλη Δαναού (Ιουλία Τέσμαν), Κυβέλη Αδριανού (Τέα Ελβστεντ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Εϋλερτ Λόεβμποργκ), Πέτρος Λέων (Πάρεδρος Μπρακ), Κορίνα Ιωννίδου (Βέθρα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 23.7.1903, Αθήναι, 23.7.1903, Ακρόπολις, 23.7.1903, Εμπρός, 23.7.1903, Εστία, 23.7.1903.
24 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Εφημέριος Χόππε), Κυβέλη Αδριανού (Άννα), Διονύσιος Δεβάρης (Αμάνδος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Γρηγόριος φον Σιγκόρσκι), Μήτσος Μυράτ (Χάνς Χάρτβιγ), Νέλλη Δαναού (Μαρούσκα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 24.7.1903, Αθήναι, 24.7.1903, Το Άστυ, 24.7.1903, Εστία, 24.7.1903.
25 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque	Άγγελος Χρυσομάλλης (Δουμενίλ), Διονύσιος Δεβάρης (Λαφόν), Μήτσος Μυράτ (Σίμπσον), Κυβέλη Αδριανού (Κλοτίλδη), Κορίνα Ιωννίδου (Αδέλα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.7.1903, Αθήναι, 25.7.1903, Ακρόπολις, 25.7.1903, Καιροί, 25.7.1903.
26 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		Αθήναι, 26.7.1903, Ακρόπολις, 26.7.1903, Το Άστυ, 26.7.1903, Καιροί, 26.7.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
27 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		Αθήναι, 27.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 27.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 27.7.1903, <i>Καιροί</i> , 27.7.1903.  Απογευματινή παράσταση.
27 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		Αθήναι, 27.7.1903, <i>Το Άστυ</i> , 27.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 27.7.1903, <i>Καιροί</i> , 27.7.1903.  Βραδυνή παράσταση.
28 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Δορίνα)	Αθήναι, 28.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 28.7.1903, <i>Εστία</i> , 28.7.1903, <i>Καιροί</i> , 28.7.1903.
29 Ιουλ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Δορίνα)	Αθήναι, 29.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 29.7.1903, "Θέατρα και Συνουλία", <i>Το Άστυ</i> , 29.7.1903, <i>Καιροί</i> , 29.7.1903.
30 Ιουλ. 1903 Πειραιάς Τσόχα	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>Le main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Μήτσος Μυράτ, Άγγελος Χρυσομάλλης, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Σπυρίδων Σάββας, Διονύσιος Δεβάρης, Ειμαρμένη Ξανθάκη, Κυβέλη Αδριανού, Ελένη Πασαγιάννη	Αθήναι, 30.7.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 30.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 30.7.1903, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 30.7.1903.
31 Ιουλ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		<i>Το Άστυ</i> , 31.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 31.7.1903, <i>Καιροί</i> , 31.7.1903, <i>Νέο</i> <i>Άστυ</i> , 31.7.1903.
31 Ιουλ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Το Άστυ</i> , 31.7.1903, <i>Εμπρός</i> , 31.7.1903, <i>Καιροί</i> , 31.7.1903, <i>Νέο</i> <i>Άστυ</i> , 31.7.1903.
1 Αυγ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο Τρίτος</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Άλκης Ρόδης), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κάκια Ρόδη), Μήτσος Μυράτ (Κρίτων Φωκάς), Νέλλη Δαναού (Αντιγόνη Φωκά), Πέτρος Λέων (Παυλής), Κορίνα Ιωνίδου (Άννα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 1.8.1903, "Θέατρα", Αθήναι, 1.8.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 1.8.1903, <i>Εστία</i> , 1.8.1903.
1 Αυγ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κυρία Βεράντη</i>	Δημήτριος Κορομηλάς	Μήτσος Μυράτ (Στέφανος Μαρτίδης), Άγγελος Χρυσομάλλης (Άγγελος Κούνουπας), Κυβέλη Αδριανού (Μαρία Μαρτίδου)	Θεατρικό πρόγραμμα, 1.8.1903, "Θέατρα", Αθήναι, 1.8.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 1.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 1.8.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
2 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο Τρίτος</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος		Ακρόπολις, 2.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 2.8.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 2.8.1903, <i>Πρωΐα</i> , 2.8.1903.
3 Αυγ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο Τρίτος</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος		Αθήναι, 3.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 3.8.1903, <i>Εστία</i> , 3.8.1903, <i>Καιροί</i> , 3.8.1903.
3 Αυγ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κυρία Βεράντη</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Αθήναι, 3.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 3.8.1903, <i>Εστία</i> , 3.8.1903, <i>Καιροί</i> , 3.8.1903.
4 Αυγ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		Αθήναι, 4.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 4.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 4.8.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 4.8.1903.
4 Αυγ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 4.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 4.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 4.8.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 4.8.1903.
5 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>Le main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ)	Αθήναι, 5.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 5.8.1903, <i>Εστία</i> , 5.8.1903, <i>Καιροί</i> , 5.8.1903.
6 Αυγ. 1903 Πειραιάς Τσόχα	<i>Λιμπελάι</i> <i>Libelei</i>	Arthur Schnitzler Κωνσταντίνος Χρηστομάνος		Αθήναι, 6.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 6.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 6.8.1903, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά) 6.8.1903.
6 Αυγ. 1903 B Πειραιάς Τσόχα	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 6.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 6.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 6.8.1903, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά) 6.8.1903.
7 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		<i>Το Άστυ</i> , 7.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 7.8.1903, <i>Εστία</i> , 7.8.1903, <i>Καιροί</i> , 7.8.1903.
8 Αυγ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο Τρίτος</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος		Αθήναι, 8.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 8.8.1903, <i>Εστία</i> , 8.8.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 8.8.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Αυγ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κυρία Βεράντη</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Αθήναι, 8.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 8.8.1903, <i>Εστία</i> , 8.8.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 8.8.1903.
9 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Λεμπρυνουά), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λαβιρέτ), Διονύσιος Δεβάρης (Φραγκίσκος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Λοκ), [Άγγελος Σικελιανός (Αυγουστίνος)], Σπυρίδων Σάββας (Γιάννης), Ελένη Πασαγιάννη (Νέλλη Ροζιέ), Κυβέλη Αδριανού (Αμαλία Λεμπρυνουά), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Ρένα Γκριζόλ), Θάλεια Ιωάννου (Λουΐζα Γκοντέν), Νέλλη Δαναού (Ελένη)	Θεατρικό πρόγραμμα, 8.8.1903, Αθήναι, 9.8.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 9.8.1903, <i>Εστία</i> , 9.8.1903, <i>Καιροί</i> , 9.8.1903.
10 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 10.8.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 10.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 10.8.1903, <i>Εστία</i> , 10.8.1903.
11 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 11.8.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 11.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 11.8.1903, <i>Εστία</i> , 11.8.1903. 10.8.1903, αργεί (Αθήναι, <i>Ακρόπολις</i> , <i>Εστία Καιροί</i> , 10.8.1903).
12 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]		Αθήναι, 12.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 12.8.190, <i>Εμπρός</i> , 12.8.1903, <i>Εστία</i> , 12.8.1903.
13 Αυγ. 1903 Πειραιάς Τσόχα	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		<i>Πρόνοια</i> (Πειραιά), 12, 14.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 13.8.1903, <i>Εστία</i> , 13.8.1903, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 13.8.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
15 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Αθήναι, 15.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 15.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 15.8.1903, <i>Καιροί</i> , 15.8.1903.  14.8.1903: αναβολή της παράστασης της <i>Νύφης μου</i> εξαιτίας της βροχής, (Αθήναι, <i>Εμπρός</i> , <i>Καιροί</i> , 15.8.1904).  Ανάμεσα στα θεατρικά προγράμματα του 1903, βρέθηκε και ένα δίφυλλο πρόγραμμα με ημερομηνία 15 Αυγούστου 1903, που ανήγγειλε τις παραστάσεις του <i>Ξένου Ψωμιού</i> και του <i>Μίτου της</i> <i>Αριάδνης</i> . Μόνο η <i>Εστία</i> (15.8.1903) ανήγγειλε τις παραστάσεις του <i>Τουργκένιεφ</i> και του <i>Κορομηλά</i> . Τα έργα δόθηκαν την επόμενη μέρα.
16 Αυγ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το ξένο ψωμί</i> <i>Nakhlebnic</i>	Ivan Turgenev [Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης]	[Πέτρος Λέων (Παύλος Γελέτσκη), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Ολγα Πέτροβα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κούζοφκιν), Μήτσος Μυράτ (Μαζίμωφ), Διονύσιος Δεβάρης (Ιβάνωφ), Σπήλιος Πασαγιάννης (Αλεξάνδρωφ), Νέλλη Δανασού (Κοζλώφ), Θάλεια Ιωάννου (Μάσια), Γ. Ρόδων (Πέτρος)]	Θεατρικό πρόγραμμα, 15.8.1903, <i>Αθήναι</i> , 16.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 16.8.1903, <i>Καιροί</i> , 16.8.1903.
16 Αυγ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς	[Πέτρος Λέων (Μάρκος Παλαμαράς), Διονύσιος Δεβάρης (Γεώργιος Βαρβάνης), Άγγελος Χρυσομάλλης (Απόστολος Λούβαρης), Ελένη Πασαγιάννη (Αριάδνη Παλαμαρά), Θάλεια Ιωάννου (Μαργαρίτα)]	Θεατρικό πρόγραμμα, 15.8.1903, <i>Αθήναι</i> , 16.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 16.8.1903, <i>Καιροί</i> , 16.8.1903.
17 Αυγ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το ξένο ψωμί</i> <i>Nakhlebnic</i>	Ivan Turgenev [Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης]		Αθήναι, 17.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 17.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 17.8.1903, <i>Καιροί</i> , 17.8.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
17 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Αθήναι, 17.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 17.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 17.8.1903, <i>Καιροί</i> , 17.8.1903.
18 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 18.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 18.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 18.8.1903, <i>Καιροί</i> , 18.8.1903.
19 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 19.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 19.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 19.8.1903, <i>Καιροί</i> , 19.8.1903.
20 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		Αθήναι, 20.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 20. 8.1903, <i>Εστία</i> , 20.8.1903, <i>Καιροί</i> , 20.8.1903.
21 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		Αθήναι, 21.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 21.8.1903, <i>Εστία</i> , 21.8.1903, <i>Καιροί</i> , 21.8.1903.
22 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>Le main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ)	Αθήναι, 22.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 22.8.1903, <i>Καιροί</i> , 22.8.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 22.8.1903.
23 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Διονύσιος Δεβάρης (Μαρίνος Μαρινάτος), Νέλλη Δαναού (Κοραλία Μαρινάτου), Κυβέλη Αδριανού (Ελένη Μαρινάτου), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λεωνίδας Νυστέρης), Ελένη Πασαγιάννη (Μαριάννα Νυστέρη), Πέτρος Λέων (Γεώργιος Φούσκας), Μήτσος Μυράτ (Αιμίλιος Φούσκας), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εμμανουήλ Στρουθοπούλης), Κορίνα Ιωνίδου (Ασημίνα), Σπυρίδων Σάββας (Γιάννης), Θάλεια Ιωάννου (Αυγούστα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 23.8.1903, Αθήναι, 23.8.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 23.8.1903, <i>Εστία</i> , 23.8.1903, <i>Καιροί</i> , 23.8.1903.
24 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 24.8.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 24.8.1903, <i>Εστία</i> , 24.8.1903, <i>Καιροί</i> , 24.8.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
25 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 25.8.1903, "Θεάματα", Ακρόπολις, 25.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 25.8.1903, <i>Καιροί</i> , 25.8.1903.
26 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		"Θέατρα", Αθήναι, 26.8.1903, Ακρόπολις, 26.8.1903, <i>Εστία</i> , 26.8.1903, <i>Καιροί</i> , 26.8.1903.
27 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Διονύσιος Δεβάρης (Μαρίνος Μαρινάτος), Νέλλη Δαναού (Κοραλία Μαρινάτου), Κυβέλη Αδριανού (Ελένη Μαρινάτου), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λεωνίδα Νυστέρης), Ελένη Πασαγιάννη (Μαριάννα Νυστέρη), Πέτρος Λέων (Γεώργιος Φούσκας), Μήτσος Μυράτ (Αιμίλιος Φούσκας), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εμμανουήλ Στρουθοπούλης), Κορίνα Ιωννίδου (Ασημίνα), Σπυρίδων Σάββας (Γιάννης), Θάλεια Ιωάννου (Αυγούστα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 27.8.1903, Αθήναι, 27.8.1903, Ακρόπολις, 27.8.1903, <i>Εστία</i> , 27.8.1903, <i>Καιροί</i> , 27.8.1903.
28 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Ακρόπολις, 28.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 28.8.1903, <i>Εστία</i> , 28.8.1903, <i>Καιροί</i> , 28.8.1903.
29 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Ακρόπολις, 29.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 29.8.1903, <i>Εστία</i> , 29.8.1903, <i>Καιροί</i> , 29.8.1903.
30 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Ακρόπολις, 30.8.1903, <i>Εμπρός</i> , 30.8.1903, <i>Καιροί</i> , 30.8.1903.
31 Αυγ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Ακρόπολις, 31.8.1903, <i>Το Άστυ</i> , 31.8.1903, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 31.8.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 31. 8.1903.
1 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Έδδα Γκάμπλερ</i> <i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen [Σπύρος Μαρκέλλος]	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Έδδα Γκάμπλερ), Κυβέλη Αδριανού (Τέα Ελβστεδ)	<i>Το Άστυ</i> , 1.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 1.9.1903, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 1.9.1903.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
2 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπόρος Μαρκέλλος]		<i>Το Άστυ</i> , 2.9.1903.
3 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Αθήναι</i> , 3.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 3.9.1903, "Θέατρα και συναυλία", <i>Το Άστυ</i> , 3.9.1903, <i>Καιροί</i> , 3.9.1903.
4 Σεπ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron	Μήτσος Μυράτ (Ραούλ δε Ζεράν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρια δε Ρενά), Κυβέλη Αδριανού (Αντουανέττα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 4.9.1903, <i>Αθήναι</i> , 4.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 4.9.1903, "Ειδήσεις της ημερας - Η σημερινή εσπερίς.Υπέρ των θυμάτων εν Μακεδονία" και "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> , 4.9.1903. Καλλιτεχνική εσπερίδα υπέρ των θυμάτων της Μακεδονίας, υπό την προστασία των: Μαρία. Ν. Δραγούμη, Μαρία Ε. Ρωμανού, Αιμιλία Γ. Καλλιγά, Ναταλία Π. Μελά, Μαρία Μ. Νεγρεπόντη.
4 Σεπ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Απαγγελίες, Μονωδίες, κωμικοί μονόλογοι</i>		Θεώνη Παππα, Ειμαρμένη Ξανθάκη, G. Ricordeau Άγγελος Χρυσομάλλης	Θεατρικό πρόγραμμα, 4.9.1903, <i>Αθήναι</i> , 4.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 4.9.1903, "Ειδήσεις της ημερας - Η σημερινή εσπερίς.Υπέρ των θυμάτων εν Μακεδονία" και "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> , 4.9.1903. Σύμφωνα με την <i>Εστία</i> (5.9.1903), η Θεώνη Παππά απήγγειλε ένα ποιήμα του Γ. Δροσίνη. Επίσης, απαγγέλθηκαν δύο ποιήματα του Γ. Σουρή, χωρίς όμως να αναφέρεται από ποιόν.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
4 Σεπ. 1903 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Δόκτωρ Σάρχης), Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Ελένη Πασαγιάννη (Βαρώνη Αρσενία δε Βιλλάλβα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 4.9.1903, <i>Αθήναι</i> , 4.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 4.9.1903, "Ειδήσεις της ημερας - Η σημερινή εσπερίς.Υπέρ των θυμάτων εν Μακεδονία" και "Θέατρα", <i>Εμπρός</i> , 4.9.1903.
5 Σεπ. 1903 Α Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		<i>Αθήναι</i> , 5.9.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 5.9.1903, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 5.9.1903, <i>Καιροί</i> , 5.9.1903.
5 Σεπ. 1903 Β Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Αθήναι</i> , 5.9.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 5.9.1903, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 5.9.1903, <i>Καιροί</i> , 5.9.1903.
6 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		<i>Αθήναι</i> , 6.9.1903, <i>Το Άστυ</i> , 6.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 6.9.1903.
9 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		" <i>Θέατρα</i> ", <i>Αθήναι</i> , 9.9.1903, <i>Το Άστυ</i> , 9.9.1903, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 9.9.1903.
10 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Γουσταύος Λαμπρεκέν), Άγγελος Χρυσομάλλης (Αρίστιππος Μποτινιάρ), Πέτρος Λέων (Βαρόνος δε Τρενκεβίλ), Διονύσιος Δεβάρης (Ο κομματάρχης), Γ. Ρόδων (Δε Λατουρνιέρ), Ελένη Πασαγιάννη (Κυρία Ταρταρέ), Κορίνα Ιωννίδου (Εμμα Μπονιτιάρ), Κυβέλη Αδριανού (Λουκία), Θάλεια Θαλή (Αφροδίτη)	<i>Αθήναι</i> , 10.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 10.9.1903, <i>Εστία</i> , 10.9.1903.
12 Σεπ. 1903 Α Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο Τρίτος</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος		<i>Καιροί</i> , 12.9.1903.  11.9.1903: αναβολή των παραστάσεων του <i>Τρίτου</i> και <i>Πως μιλούνε τ' Αγγλικά</i> εξαιτίας του καιρού ( <i>Καιροί</i> , 12.9.1903).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Καιροί</i> , 12.9.1903.
14 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Billhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Αθήναι</i> , 14.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 14.9.1903, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 14.9.1903, <i>Καιροί</i> , 14.9.1903.
15 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ)	<i>Αθήναι</i> , 15.9.1903, <i>Το Άστυ</i> , 15.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 15.9.1903, <i>Καιροί</i> , 15.9.1903.
16 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τύχη της Γιαννούλας</i> <i>Le chance de Francoise</i>	George Porto de Riche	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Μάριος Δερός), Σπήλιος Πασαγιάννης (Γκερέν), Κυβέλη Αδριανού (Γιαννούλα), Μαρίκα Δημοπούλου (Μαγδαληνή)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.9.1903, <i>Αθήναι</i> , 16.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 16.9.1903, <i>Εστία</i> , 16.9.1903.
16 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron	Μήτσος Μυράτ (Ραούλ δε Ζεράν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία δε Ρενά), Κυβέλη Αδριανού (Αντουανέττα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.9.1903, <i>Αθήναι</i> , 16.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 16.9.1903, <i>Εστία</i> , 16.9.1903.
16 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ροζαλία, να δούλα μια φορά!</i> <i>Rosalie</i>	Max Maurey	Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Μπόλιας), Νέλλη Δανασού (Κυρία Μπόλια), Κορίνα Ιωννίδου (Ροζαλία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.9.1903, <i>Αθήναι</i> , 16.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 16.9.1903, <i>Εστία</i> , 16.9.1903.
17 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τύχη της Γιαννούλας</i> <i>Le chance de Francoise</i>	George Porto de Riche		<i>Αθήναι</i> , 17.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 17.9.1903, <i>Εστία</i> , 17.9.1903, <i>Καιροί</i> , 17.9.1903.
17 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		<i>Αθήναι</i> , 17.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 17.9.1903, <i>Εστία</i> , 17.9.1903, <i>Καιροί</i> , 17.9.1903.
17 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ροζαλία, να δούλα μια φορά!</i> <i>Rosalie</i>	Max Maurey		<i>Αθήναι</i> , 17.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 17.9.1903, <i>Εστία</i> , 17.9.1903, <i>Καιροί</i> , 17.9.1903.
18 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Αθήναι</i> , 18.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 18.9.1903, <i>Καιροί</i> , 18.9.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 18.9.1903.
19 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]		<i>Αθήναι</i> , 19.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 19.9.1903, <i>Εστία</i> , 19.9.1903, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 19.9.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
20 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 20.9.1903, Ακρόπολις, 20.9.1903, <i>Καιροί</i> , 20.9.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 20.9.1903.
21 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 21.9.1903, Ακρόπολις, 21.9.1903, <i>Εστία</i> , 21.9.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 21.9.1903.
22 Σεπ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		Αθήναι, 22.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 22.9.1903, <i>Καιροί</i> , 22.9.1903 <i>Νέον Άστυ</i> , 22.9.1903.
22 Σεπ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 22.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 22.9.1903, <i>Καιροί</i> , 22.9.1903 <i>Νέον Άστυ</i> , 22.9.1903.
23 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα)	Αθήναι, 23.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 23.9.1903, <i>Εστία</i> , 23.9.1903, <i>Χρόνος</i> , 23.9.1903.
24 Σεπ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		Αθήναι, 24.9.1903, Ακρόπολις, 24.9.1903.
24 Σεπ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Αθήναι, 24.9.1903, Ακρόπολις, 24.9.1903.
24 Σεπ. 1903 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ροζαλία, να δούλα μια φορά!</i> <i>Rosalie</i>	Max Maurey		Αθήναι, 24.9.1903, Ακρόπολις, 24.9.1903.
25 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 25.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 25.9.1903, <i>Εστία</i> , 25.9.1903, <i>Χρόνος</i> , 25.9.1903.
26 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι Κούρδοι</i>	Γιάννης Καμπύσης	Νέλλη Δαναού (Η κυρια Σταβρόπλενα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Πέτρος), Μαρία Δημοπούλου (Σμαράγδα), Μήτσος Μυράτ (Βάσος), Κυβέλη Αδριανού (Αννέτα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 26.9.1903, Ακρόπολις, 26.9.1903, <i>Το Άστυ</i> , 26.9.1903, <i>Καιροί</i> , 26. 9.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
27 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι Κούρδοι</i>	Γιάννης Καμπύσης	Νέλλη Δαναού (Η κυρια Σταβρόπλενα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Πέτρος), Μαρία Δημοπούλου (Σμαράγδα), Μήτσος Μυράτ (Βάσος), Κυβέλη Αδριανού (Αννέτα)	"Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 27.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 27.9.1903, <i>Εστία</i> , 27.9.1903, <i>Καιροί</i> , 27.9.1903, <i>Χρόνος</i> , 27.9.1903.
28 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι Κούρδοι</i>	Γιάννης Καμπύσης	Νέλλη Δαναού (Η κυρια Σταβρόπλενα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Πέτρος), Μαρία Δημοπούλου (Σμαράγδα), Μήτσος Μυράτ (Βάσος), Κυβέλη Αδριανού (Αννέτα)	<i>Αθήναι</i> 28.9.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 28.9.1903, <i>Το Άστυ</i> , 28.9.1903, <i>Εμπρός</i> , 28.9.1903.
29 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		<i>Αθήναι</i> , 29.9.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 29.9.1903, <i>Εμπρός</i> . 29.9.1903, <i>Καιροί</i> , 29.9.1903, <i>Χρόνος</i> , 29.9.1903.
30 Σεπ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		<i>Ακρόπολις</i> , 30.9.1903, <i>Καιροί</i> , 30.9.1903, <i>Χρόνος</i> , 30.9.1903.
1 Οκτ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ)	<i>Αθήναι</i> , 1.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 1.10.1903, <i>Εστία</i> , 1.1903, <i>Χρόνος</i> , 1.10.1903.
2 Οκτ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]		<i>Ακρόπολις</i> , 2.10.1903, <i>Εμπρός</i> , 2.10.1903, <i>Εστία</i> , 2.10.1903, <i>Χρόνος</i> , 2.10.1903,
3 Οκτ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το ξένο ψωμί</i> <i>Nakhlebnic</i>	Ivan Turgenev [Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης]		<i>Αθήναι</i> , 3.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 3.10.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 3.10.1903.
3 Οκτ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κυρία Βεράντη</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Αθήναι</i> , 3.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 3.10.1903, <i>Νέον Άστυ</i> , 3.10.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
4 Οκτ. 1903 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 4.10.1903, Ακρόπολις, 4.10.1903, Εστία, 4.10.1903, Καιροί, 4.10.1903.
7 Οκτ. 1903 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθά</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Αθήναι, 5.10.1903, Ακρόπολις, 5.10.1903, Καιροί, 5.10.1903, Χρόνος, 5.10.1903. 5-6.10.1903: αναβολή των παραστάσεων εξαιτίας της βροχής (Εστία, 6.10.1903, Το Άστυ, 7.10.1903).
				<b>Λήξη παραστάσεων δεύτερης θερινής περιόδου.</b>
7 Οκτ. 1903 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η σπίθα</i> <i>L'enticelle</i>	Edouard Pailleron		Αθήναι, 5.10.1903, Ακρόπολις, 5.10.1903, Καιροί, 5.10.1903, Χρόνος, 5.10.1903.
7 Οκτ. 1903 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nutter - N. Désarbres		Αθήναι, 5.10.1903, Ακρόπολις, 5.10.1903, Καιροί, 5.10.1903, Χρόνος, 5.10.1903.
11 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 11.10.1903, Ακρόπολις, 11.10.1903, Εμπρός, 11.10.1903, Καιροί, 11.10.1903. 8-10.10.1903: ο θίασος δεν έδωσε παραστάσεις. Προετοιμασία για την εγκατάστασή του στο Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών (Αθήναι, Ακρόπολις, Το Άστυ, 8.10.1903).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>To αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Véber Νικόλαος Ποριώτης		Αθήναι, 12.10.1903, Ακρόπολις, 12.10.1903, Εμπρός, 12.10.1903, Καιροί, 12.10.1903.
12 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ροζαλία, να δούλα μια φορά!</i> <i>Rosalie</i>	Max Maurey		Αθήναι, 12.10.1903, Ακρόπολις, 12.10.1903, Εμπρός, 12.10.1903, Καιροί, 12.10.1903.
13 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Μαρκήσιος Βιλλεμέρ</i> <i>Marquis de Villemer</i>	George Sand [Πάνος Καλογερίκος]	Μαρία Δημοπούλου (Μαρκησία Βιλλεμέρ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Καρολίνα δε Σαίν Ζενε), Κυβέλη Αδριανού (Διάνη δε Σαν Ξαιντραϊγ), Ελένη Πασαγιάννη (Βαρόνη Λεονία δ' Αργκλάδ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ουρβάνος Μαρκήσιος Βιλλεμέρ), Μήτσος Μυράτ (Γκαετάνο Δουξ Αλέριας), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κόμης Δονιέρ), Διονύσιος Δεβάρης (Πέτρος), Σπυρίδων Σάββας (Μπενουά)	Αθήναι, 13.10.1903, Ακρόπολις, 13.10.1903, Καιροί, 13.10.1903.
14 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Μαρκήσιος Βιλλεμέρ</i> <i>Marquis de Villemer</i>	George Sand [Πάνος Καλογερίκος]	Μαρία Δημοπούλου (Μαρκησία Βιλλεμέρ), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Καρολίνα δε Σαίν Ζενε), Κυβέλη Αδριανού (Διάνη δε Σαν Ξαιντραϊγ), Ελένη Πασαγιάννη (Βαρόνη Λεονία δ' Αργκλάδ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ουρβάνος Μαρκήσιος Βιλλεμέρ), Μήτσος Μυράτ (Γκαετάνος Δουξ Αλέριας), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κόμης Δουιέρ), Διονύσιος Δεβάρης (Πέτρος), Σπυρίδων Σάββας (Μπενουά)	Θεατρικό πρόγραμμα, 14.10.1903, Αθήναι, 14.10.1903, Ακρόπολις, 14.10.1903, Εστία, 14.10.1903, Καιροί, 14.10.1903.
15 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος	Αθήναι, 15.10.1903, Καιροί, 15.10.1903, "Θέατρα", Εστία, 15.10.1903, "Δημόσια θεάματα", Νεον Άστν, 15.10.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
16 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Έδδα Γκάμπλερ</i> <i>Hedda Gabler</i>	Henrik Ibsen [Σπύρος Μαρκέλλος]	Μήτσος Μυράτ (Γεώργιος Τέσμαν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Έδδα Γκάμπλερ), Νέλλη Δαναού (Ιουλία Τέσμαν), Κυβέλη Αδριανού (Τέα Ελβστεντ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Εϋλερτ Λόεβμποργκ), Πέτρος Λέων (Πάρεδρος Μπρακ), Κορίνα Ιωννίδου (Βέθρα)	Αθήναι, 16.10.1903, Ακρόπολις, 16.1903, <i>Εμπρός</i> , 16.10.1903, <i>Καιροί</i> , 16.10.1903.
17 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής		Αθήναι, 17.10.1903, Ακρόπολις, 17.10.1903, <i>Εστία</i> , 17.10.1903, "Δημόσια θεάματα", <i>Νεον Άστν</i> , 17.10.1903.
18 Οκτ. 1903 A Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]		Αθήναι, 18.10.1903, Ακρόπολις, 18.10.1903, <i>Νεον Άστν</i> , 18.10.1903, <i>Χρόνος</i> , 18.10.1903.
18 Οκτ. 1903 B Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 18.10.1903, Ακρόπολις, 18.10.1903, <i>Νεον Άστν</i> , 18.10.1903, <i>Χρόνος</i> , 18.10.1903.
19 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Μαρκήσιος Βιλλεμέρ</i> <i>Marquis de Villemer</i>	George Sand [Πάνος Καλογερίκος]		Αθήναι, 19.10.1903, Ακρόπολις, 19.1903, <i>Εμπρός</i> , 19.10.1903, <i>Εστία</i> , 19.10.1903.
20 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το βουλευτιλίκι</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		Αθήναι, 20.10.1903, Ακρόπολις, 20.1903, <i>Εμπρός</i> , 20.10.1903, <i>Εστία</i> , 20.10.1903.
21 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι Κούρδοι</i>	Γιάννης Καμπύσης		Ακρόπολις, 21.1903, <i>Το Άστν</i> , 21.10.1903, <i>Εμπρός</i> , 21.10.1903, <i>Νεον Άστν</i> , 21.10.1903.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
23 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 23.10.1903, Ακρόπολις, 23.1903, Εμπρός, 23.10.1903, Καιροί, 23.10.1903  22.10.1903: αργεί (Αθήναι, Ακρόπολις, Εμπρός, Το Άστυ, 22.10.1903).
24 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 24.10.1903, Ακρόπολις, 24.10.1903, Εστία, 24.10.1903, Καιροί, 24.10.1903.
25 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 25.10.1903, Το Άστυ, 25.10.1903, Εμπρός, 25.10.1903, Εστία, 25.10.1903.
27 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		"Θέατρα", Αθήναι, 27.10.1903, Ακρόπολις, 27.1903, Εστία, 27.10.1903, Νεον Άστυ, 27.10.1903.  26.10.1903, αργεί (Εμπρός, Καιροί, Το Άστυ, 26.10.1903).
28 Οκτ. 1903 Α Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron	Μήτσος Μυράτ (Ραούλ δε Ζεράν), Ειμαρμένη Ξανθάκη (Κυρία δε Ρενά), Κυβέλη Αδριανού (Αντουανέττα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.10.1903, Αθήναι, 28.10.1903, Ακρόπολις, 28.1903, Εμπρός, 28.10.1903, Εστία, 28.10.1903.  Τιμητική παράσταση υπέρ των Μ. Μυράτ και Κ. Αδριανού επ' ευκαιρία των πρόσφατων αρραβώνων τους.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
28 Οκτ. 1903 Β Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Νιάτα</i> (β' πράξη) <i>Jugend</i>	Max Halbe [Αλέξανδρος Διομήδης]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Εφημέριος Χόππε), Κυβέλη Αδριανού (Άννα), Διονύσιος Δεβάρης (Αμάνδος), Σπήλιος Πασαγιάννης (Γρηγόριος φον Σιγκόρσκι), Μήτσος Μυράτ (Χάνς Χάρτβιγ), Νέλλη Δαναού (Μαρούσκα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.10.1903, <i>Αθήναι</i> , 28.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 28.1903, <i>Εμπρός</i> , 28.10.1903, <i>Εστία</i> , 28.10.1903.
28 Οκτ. 1903 Γ Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η νύφη μου!</i> (β' πράξη) <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Διονύσιος Δεβάρης (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Ελένη Πασαγιάννη (Κόμησσα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Λεβερδιέ), Κορινα Ιωννίδου (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.10.1903, <i>Αθήναι</i> , 28.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 28.1903, <i>Εμπρός</i> , 28.10.1903, <i>Εστία</i> , 28.10.1903.
29 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αδόλφος Ντυμπούα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βαρόνος ντε-λα-Ζαμπιέρ), Διονύσιος Δεβάρης (Πλαντέν), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανατόλ), Σπυρίδων Σάββας (Μπεζού), Σπήλιος Πασαγιάννης (Εισπράκτωρ), Μ. Ευαγγελίδης (Ερνέστος), Μαρία Δημοπούλου (Λεοντίνη), Ελένη Πασαγιάννη (Ιουλιέττα), Νέλλη Δαναού (Μαρκησία), Κυβέλη Αδριανού (Ορτενσία), Κορίνα Ιωννίδου (Βιργηνία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 29.10.1903, <i>Αθήναι</i> , 29.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 29.10.1903, <i>Καιροί</i> , 29.10.1903.
30 Οκτ. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		<i>Αθήναι</i> , 30.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 30.10.1903, <i>Εμπρός</i> , 30.10.1903, <i>Εστία</i> , 30.10.1903.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
31 Οκτ. 1903 A Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		<i>Αθήναι</i> , 31.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 31.10.1903, <i>Εμπρός</i> , 31.10.1903, <i>Νεον Άστν</i> , 31.10.1903.
31 Οκτ. 1903 B Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Αθήναι</i> , 31.10.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 31.10.1903, <i>Εμπρός</i> , 31.10.1903, <i>Νεον Άστν</i> , 31.10.1903.
2 Νοε. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Αντιγόνη</i>	Σοφοκλής Κωνσταντίνος Χρηστομάνος	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Αντιγόνη), Κυβέλη Αδριανού (Ισμήνη), Σπυρίδων Σάββας και Σπήλιος Πασαγιάννης (Χορός γερόντων), Πέτρος Λέων (Κρέων), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Φύλαξ), Φ. Ροζάν (Τειρεσίας), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Άγγελος), Ελένη Πασαγιάννη (Ευριδίκη), Διονύσιος Δεβάρης (Εξάγγελος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 2.11.1903, "Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 2.11.1903, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 2.11.1903, "Δημόσια Θεάματα", <i>Νεον Άστν</i> , 2.11.1903. 1.10.1903: αργεί. Προετοιμασία για την παράσταση της <i>Αντιγόνης</i> ( <i>Ακρόπολις</i> , 1.11.1903).  Μουσική: Φέλιξ Μέντελσον. Βλ. <i>Αθήναι</i> , <i>Νέον Άστν</i> , 31.11.1903, <i>Ακρόπολις</i> , 1.11.1903, <i>Νέον Άστν</i> , 2.11.1903.
3 Νοε. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Αντιγόνη</i>	Σοφοκλής Κωνσταντίνος Χρηστομάνος		"Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 3.11.1903, <i>Καιροί</i> , 3.11.1903, "Δημόσια θεάματα", <i>Νεον Άστν</i> , 3.11.1903, <i>Χρόνος</i> , 3.11.1903.
4 Νοε. 1903 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Αντιγόνη</i>	Σοφοκλής Κωνσταντίνος Χρηστομάνος		<i>Εστία</i> , 4.11.1903.

Τέλος δεύτερης θερινής περιόδου.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Νοε. 1903 Σμύρνη Αίθουσα Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club)	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 23.11.1903.  <b>Εναρκτήρια παράσταση.</b>  Παράσταση υπέρ των Φιλανθρωπικών καταστημάτων υπό την προστασία των Ελληνίδων Κυριών.
2 Ιαν. 1904 Σμύρνη Αίθουσα Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club)	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης Άγγελος Χρυσομάλλης, Κ. Ραούλ, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Κυβέλη Αδριανού, Ελένη Πασαγιάννη	Αμάλθεια (Σμύρνης), 2/15.1.1904.
3 Ιαν. 1904 Σμύρνη Αίθουσα Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club)	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Ειμαρμένη Ξανθάκη (Λολέττα Λαβαρέδ)	Αμάλθεια (Σμύρνης), 3/16.1.1904.
4 Ιαν. 1904 Σμύρνη Αίθουσα Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club)	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αμάλθεια (Σμύρνης), 3/16.1.1904.  Απογευματινή παράσταση.
4 Ιαν. 1904 Σμύρνη Αίθουσα Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club)	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Αμάλθεια (Σμύρνης), 3/16.1.1904.  Εσπερινή παράσταση.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
10 Ιαν. 1904 Σμύρνη Αίθουσα Γυμναστικού Συλλόγου (Sporting Club)	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος</i> ( <i>Η άπιστος</i> )  <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης), 10/23.1.1904.  Τιμητική παράσταση υπέρ της Κυβέλης Αδριανού.
12 Ιαν. 1904 Σμύρνη (Μαγνησία)	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης), 12/25.1.1904.
13 Ιαν. 1904 Σμύρνη (Μαγνησία)	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης), 12/25.1.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
6 Φεβ. 1904 Α Αθήνα Αίθουσα Μουσικής Εταιρείας	<i>Το ισόγειον</i> <i>Le rez-de-chaussée</i>	Berr de Turique	Αγγέλα Ροδίου (Φανή δε Μπρεβάλ), Κυβέλη Αδριανού (Ζερμαίν δε Σαντέ), Μήτσος Μυράτ (Γκούη δε Νορτέν), Σπυρίδων Σάββας (Σελέστινός)	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.2.1904, <i>Αθήναι</i> , 6.2.1904, <i>Εστία</i> , 6.2.1904, <i>Καιροί</i> , 6.2.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 6.2.1904.
6 Φεβ. 1904 Β Αθήνα Αίθουσα Μουσικής Εταιρείας	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος	Κυβέλη Αδριανού (Λολότα), Κορίνα Ιωννίδου (Βαρόνη Πουφ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Βαρόνος Πουφ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κροαζίλ), Σπυρίδων Σάββας (Ιούλιος).	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.2.1904, <i>Αθήναι</i> , 6.2.1904, <i>Εστία</i> , 6.2.1904, <i>Καιροί</i> , 6.2.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 6.2.1904.
6 Φεβ. 1904 Γ Αθήνα Αίθουσα Μουσικής Εταιρείας	<i>[Κωμικός Μονόλογος]</i>		Τηλέμαχος Λεπενιώτης	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.2.1904, <i>Αθήναι</i> , 6.2.1904, <i>Εστία</i> , 6.2.1904, <i>Καιροί</i> , 6.2.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 6.2.1904.
6 Φεβ. 1904 Δ Αθήνα Αίθουσα Μουσικής Εταιρείας	<i>Το πυρ υπό την τέφραν</i> <i>Le feu sous le cendre</i>	Michel Provins	Κυβέλη Αδριανού (Ιουλιέττα), Μήτσος Μυράτ (Γεώργιος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 6.2.1904, <i>Αθήναι</i> , 6.2.1904, <i>Εστία</i> , 6.2.1904, <i>Καιροί</i> , 6.2.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 6.2.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
15 Φεβ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Κυβέλη Αδριανού, Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Απόλλων</i> (Ερμούπολης), 18.2.1904.
<b>Εναρκτήρια παράσταση.</b>				
17 Φεβ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Σπυρίδων Σάββας (Βαλπιέρ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μήτσος Μυράτ (Μαυρίκιος Βερνώ), Σπήλιος Πασαγιάννης (Καρριάρ), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Κορίνα Ιωννίδου (Κυρία Βαλπιέρ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 17.2.1904, <i>Απόλλων</i> (Ερμούπολης), 18.2.1904.
19 Φεβ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		<i>Απόλλων</i> (Ερμούπολης), 18.2.1904, <i>Αθήναι</i> , 27.2.1904.
22 Φεβ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Απόλλων</i> (Ερμούπολης), 25.2.1904, <i>Αθήναι</i> , 27.2.1904.
25 Φεβ. 1904 A Ερμούπολη Απόλλων	<i>Λιμπελάι</i> <i>Libelei</i>	Arthur Schnitzler Κωνσταντίνος Χρηστομάνος		<i>Απόλλων</i> (Ερμούπολης), 25.2.1904.
25 Φεβ. 1904 B Ερμούπολη Απόλλων	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Απόλλων</i> (Ερμούπολης), 25.2.1904.
26 Φεβ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Αθήναι</i> , 27.2.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
11 Μαρ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Λεμπρυνουά), Κυβέλη Αδριανού (Αμαλία Λεμπρυνουά), Ελένη Πασαγιάννη (Νέλλη Ροζιέ), Κ. Ραούλ (Φραγκίσκος), Κορίνα Ιωννίδου (Ρένα Γκριζόλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λαβιρέτ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Λοκ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αυγουστής), Νέλλη Δαναού (Λουίζα Γκοντέν), (***) (Γιάννης)	Θεατρικό πρόγραμμα, 11.3.1904.
13 Μαρ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	<i>Μαρκήσιος Βιλλεμέρ</i> <i>Marquis de Villemer</i>	George Sand [Πάνος Καλογερίκος]	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ουρβάνος Μαρκήσιος Βιλλεμέρ), Μήτσος Μυράτ (Γκαετάνος Δουξ Αλέριας), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κόμης Δουνιέρ), Διονύσιος Δεβάρης (Πέτρος), Σπυρίδων Σάββας (Μπενουά), Νέλλη Δαναού (Μαρκησία Βιλλεμέρ), Ελένη Πασαγιάννη (Καρολίνα δε Σαιν Ζενέ), Κυβέλη Αδριανού (Διάνη δε Σαν Ξαιντραίγ), Κορίνα Ιωννίδου (Λεονία Βαρόνη δ' Αργκλάδ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 13.3.1904.
16 Μαρ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	A <i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]	Κυβέλη Αδριανού (Λιβία), Ελένη Πασαγιάννη (Αιμιλία), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Βαλτάσαρ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Γασπάρ Γαμπρίνης), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ιατρός Οράτιος), Φ. Ροζάν (Σταίγκερ), Σπυρίδων Σάββας (Καρλέτος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.3.1904.
16 Μαρ. 1904 Ερμούπολη Απόλλων	B <i>Ροζαλία, να δούλα μια φορά!</i> <i>Rosalie</i>	Max Maurey	Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Μπόλιας), Νέλλη Δαναού (Κυρία Μπόλια), Κορίνα Ιωννίδου (Ροζαλία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.3.1904.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
17 Απρ. 1904 Αλεξάνδρεια Αββά Χίλμη	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Κυβέλη Αδριανού, Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 17/30.4.1904.
<b>Εναρκτήρια παράσταση.</b>				
20 Απρ. 1904 Αλεξάνδρεια Αββά Χίλμη	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]	Κυβέλη Αδριανού, Άγγελος Χρυσομάλλης, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Ελένη Πασαγιάννη	<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 20/3.5.1904, 21/4.5.1904.
22 Απρ. 1904 Αλεξάνδρεια Αββά Χίλμη	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 22/5.5.1904.
24 Απρ. 1904 A Αλεξάνδρεια Αββά Χίλμη	<i>Το ξένο ψωμί</i> <i>Nakhlebnic</i>	Ivan Turgenev [Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης]		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 24/7.5.1904.  Πανηγυρική παράσταση προς τιμήν των γενεθλίων του Α. Μ. του Βασιλιά.
24 Απρ. 1904 B Αλεξάνδρεια Αββά Χίλμη	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 24/7.5.1904.
29 Απρ. 1904 Αλεξάνδρεια Αββά Χίλμη	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Ταχυδρόμος Ομόνοια</i> (Αλεξάνδρειας), 29/12.5.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H ψεύτρα</i> <i>La menteuse</i>	Alphonse Daudet - Léon Hennequin	Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Κόμησσα Νατιέ), Κυβέλη Αδριανού (Μαρία Δελός), Ελένη Πασαγιάννη (Λουκίλλα δε Μπριβ), Κορίνα Ιωννίδου (Κυρά-Ανδρέαινα), Μήτσος Μυράτ (Γεώργιος Νατιέ), Σπυρίδων Σάββας (Πέτρος δε Σοανανκούρ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκήσιος δε Μπριβ), Σπήλιος Πασαγιάννης (Ιατρός), Νικόλαος Νικήτας (Υπηρέτης).	Θεατρικό πρόγραμμα, 8.6.1904, <i>Αθήναι</i> , 8.6.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 8.6.1904, <i>Εμπρός</i> , 8.6.1904, "Η Νέα Σκηνή", <i>Εστία</i> , 8.6.1904.  <b>Εναρκτήρια παράσταση της τρίτης θερινής περιόδου στο θέατρο της Ομόνοιας.</b>
9 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H ψεύτρα</i> <i>La menteuse</i>	Alphonse Daudet - Léon Hennequin		<i>Ακρόπολις</i> , 9.6.1904, <i>Εστία</i> , 9.6.1904, <i>Νέον Αστυ</i> , 9.6.1904, <i>Χρόνος</i> , 9.6.1904.
10 Ιουν. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι απόμαχοι του γάμου</i> <i>Les invalides du mariage</i>	Philippe-François Dunamoir - Edouard Lafargue	Κορίνα Ιωννίδου (Κυρία Φουρμπώ), Κυβέλη Αδριανού (Ιρμα), Ελένη Πασαγιάννη (Κυρία Βουρόλ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Βαγενέτος), Μήτσος Μυράτ (Φερνάρδος Βουρόλ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Πομάς), Σπήλιος Πασαγιάννης (Κούρτιος), Πέτρος Λέων (Μοντάνδος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φραγκαστέλ), Σπυρίδων Σάββας (Αντώνης), Αγγέλα Ροδίου (Καμαριέρα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 10.6.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 10.6.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 10.6.1904, <i>Καιροί</i> , 10.6.1904.
10 Ιουν. 1904 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το πορτοφόλι</i> <i>Le portefeuille</i>	Octave Mirbeau	Ελένη Πασαγιάννη (Φλόρα Ταμπούρα), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αστυνόμος), Μ. Πικόνης (Ιερώνυμος Μαλτενιού), Σπυρίδων Σάββας (Γιάννης Κουρτέλης), Νέστορ Πάρις (Πρώτος αστυφύλαξ), (**), (Δεύτερος αστυφύλαξ).	Θεατρικό πρόγραμμα, 10.6.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 10.6.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 10.6.1904, <i>Καιροί</i> , 11.6.1904.
11 Ιουν. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι απόμαχοι του γάμου</i> <i>Les invalides du mariage</i>	Philippe-François Dunamoir - Edouard Lafargue		<i>Ακρόπολις</i> , 11.6.1904, <i>Καιροί</i> , 11.6.1904.
11 Ιουν. 1904 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το πορτοφόλι</i> <i>Le portefeuille</i>	Octave Mirbeau		<i>Ακρόπολις</i> , 11.6.1904, <i>Καιροί</i> , 11.6.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού (Λεοντίνη), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βαρόνος ντε-λα-Ζαμπιέρ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αδόλφος Ντυμπούα)	Ακρόπολις, 12.6.1904, <i>Εμπρός</i> , 12.6.1904, <i>Εστία</i> , 12.6.1904, <i>Καιροί</i> , 12.6.1904.
13 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Αθήναι, 13.6.1904, <i>Το Άστυ</i> , 13.6.1904, <i>Καιροί</i> , 13.6.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 13.6.1904.
15 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Λεμπρυνουά), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Φραγκίσκος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Λόκ), Ελένη Πασαγιάννη (Νέλλη Ροζιέ), Κυβέλη Αδριανού (Αμαλία Λεμπρυνουά)	Ακρόπολις, 15.6.1904, <i>Εμπρός</i> , 15.6.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 15.6.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 15.6.1904. 14.6.1903: αργεί (Ακρόπολις, <i>Νέον Άστυ</i> , <i>Το Άστυ</i> , <i>Χρόνος</i> , 14.6.1904).
16 Ιουν. 1904 Πειραιάς Τσόχα	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		"Θέατρα", Αθήναι, 16.6.1904, Ακρόπολις, 16.6.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 16.6.1904, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 16,17.6.1904.
17 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 17.6.1904, Ακρόπολις, 17.6.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 17.6.1904, <i>Καιροί</i> , 17.6.1904.
18 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Ακρόπολις, 18.6.1904, <i>Εστία</i> , 18.6.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 18.6.1904.
19 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Ακρόπολις, 19.6.1904, <i>Το Άστυ</i> , 19.6.1904, <i>Εμπρός</i> , 19.6.1904, <i>Εστία</i> , 19.6.1904, <i>Καιροί</i> , 19.6.1904.
20 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Ακρόπολις, 20.6.1904, <i>Εμπρός</i> , 20.6.1904, <i>Εστία</i> , 20.6.1904, <i>Καιροί</i> , 20.6.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
21 Ιουν. 1904 Πειραιάς Τσόχα	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Σφαιρά</i> (Πειραιά), 19.6.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 21.6.1904, <i>Εστία</i> , 21.6.1904, <i>Καιροί</i> , 21.6.1904, <i>Πρόνοια</i> (Πειραιά), 21.6.1904.
22 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 22.6.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 22.6.1904, <i>Εστία</i> , 22.6.1904, <i>Καιροί</i> , 22.6.1904.
23 Ιουν. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		<i>Ακρόπολις</i> , 23.6.1904, <i>Το Άστυ</i> , 23.6.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 23.6.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 23.6.1904.
23 Ιουν. 1904 B Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Ακρόπολις</i> , 23.6.1904, <i>Το Άστυ</i> , 23.6.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 23.6.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 23.6.1904.
24 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Το βουλευτικό</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 24.6.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 24.6.1904, <i>Εστία</i> , 24.6.1904, <i>Καιροί</i> , 24.6.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
25 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]	Πέτρος Λέων (Δελαμάρ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπουκέτος), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Λαμπερτέν), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λαρδιλλάκ), Σπήλιος Πασαγιάννης (Λιεζούα), Μ. Πικόνης (Σαλαρδών), Σπυρίδων Σάββας (Μπυνέλ), Μάγδας Παλμύρας (Ζαντίλ), Μήτσος Μυράτ (Πινκουϊνος), Νικόλαος Νικήτας (Ιππόλυτος), Κορίνα Ιωννίδου (Κυρία Μαριολλή), Ελένη Πασαγιάννη (Σουσάννα Χάνδερσων), Κυβέλη Αδριανού (Γιλβέρτη Λαμπερκέν), Αγγέλα Ροδίου (Αδέλα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.6.1904, <i>Αθήναι</i> , 25.6.1904, "Θεάματα", <i>Ακρόπολις</i> , 25.6.1904, <i>Εστία</i> , 25.6.1904.
26 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Αθήναι</i> , 26.6.1904, <i>Εστία</i> , 26.6.1904, <i>Καιροί</i> , 26.6.1904.
27 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Ακρόπολις</i> , 27.6.1904, <i>Εμπρός</i> , 27.6.1904, <i>Εστία</i> , 27.6.1904, <i>Καιροί</i> , 27.6.1904.
28 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		<i>Αθήναι</i> , 28.6.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 28.6.1904, <i>Καιροί</i> , 28.6.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 28.6.1904.
29 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Ακρόπολις</i> , 29.6.1904, <i>Το Άστυ</i> , 29.6.1904, <i>Εστία</i> , 29.6.1904, <i>Καιροί</i> , 29.6.1904.
30 Ιουν. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Αθήναι</i> , 30.6.1904, <i>Το Άστυ</i> , 30.6.1904, <i>Καιροί</i> , 30.6.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 30.6.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
1 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 1.7.1904, Ακρόπολις, 1.7.1904, Καιροί, 1.7.1904, Νεον Άστν, 1.7.1904.
2 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος	Άγγελος Χρυσομάλλης (Ανδρέας Πλατωνίδης), Κορίνα Ιωννίδου (Χαρίκλεια Πλατωνίδη), Κυβέλη Αδριανού (Φανή Πλατωνίδη), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μιχαλάκης), Πέτρος Λέων (Λεωνίδας Αργυρός), Ελένη Πασαγιάννη (Όρσα Μασούρη), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κίμων Κουνελάκης), Μ. Πικόνης (Μενεξές), Σπυρίδων Σάββας (Σαράντης), Μάγδας Παλμύρας (Τάκις Φούσκας), (***) (Αριστείδης Ισιδώρου), Ελένη Σβορώνου (Ελπινίκη), Σπήλιος Πασαγιάννης (Κλέαρχος), Μαργαρίτα Στέφα και Τίνα Λορέντζου (Πίπη και Λίλη), Αγγέλα Ροδίου και Αλφρέδος Άλβις (Αναστασία και Μανώλης), Εις υπάλληλος της Εθνικής Τραπεζής, Δύο αχθοφόροι.	Θεατρικό πρόγραμμα, 2.7.1904, Αθήναι, 2.7.1904, "Θεάματα", Ακρόπολις, 2.7.1904, Καιροί, 2.7.1904.
3 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		Αθήναι, 3.7.1904, Το Άστν, 3.7.1904, Εστία, 3.7.1904, Καιροί, 3.7.1904.
4 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		"Θέατρα", Αθήναι, 4.7.1904, "Θεάματα", Ακρόπολις, 4.7.1904, Εστία, 4.7.1904, Καιροί, 4.7.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
5 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	<i>Αθήναι</i> , 5.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 5.7.1904, <i>Καιροί</i> , 5.7.1904, <i>Νεον Άστν</i> , 5.7.1904.  Αναγγελλόταν ότι στα διαλείμματα οι Τηλ. Λεπενιώτης και Αγ. Χρυσομάλλης θα απήγγειλαν κωμικούς μονολόγους ( <i>Καιροί</i> , <i>Άστν</i> , <i>Αθήναι</i> , 5.7.1904).
6 Ιουλ. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το πυρ υπό την τέφραν</i> <i>Le feu sous le cendre</i>	Michel Provins		<i>Αθήναι</i> , 6.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 6.7.1904, <i>Καιροί</i> , 6.7.1904, <i>Χρόνος</i> , 6.7.1904.
6 Ιουλ. 1904 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		<i>Αθήναι</i> , 6.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 6.7.1904, <i>Καιροί</i> , 6.7.1904, <i>Χρόνος</i> , 6.7.1904.
6 Ιουλ. 1904 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το πορτοφόλι</i> <i>Le portefeuille</i>	Octave Mirbeau		<i>Αθήναι</i> , 6.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 6.7.1904, <i>Καιροί</i> , 6.7.1904, <i>Χρόνος</i> , 6.7.1904.
7 Ιουλ. 1904 Πειραιάς Τσόχα	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Αθήναι</i> , 7.7.1904, <i>Εστία</i> , 7.7.1904, <i>Καιροί</i> , 7.7.1904, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 7.7.1904.
8 Ιουλ. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]		<i>Αθήναι</i> , 8.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 8.7.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 8.7.1904, <i>Καιροί</i> , 8.7.1904.
8 Ιουλ. 1904 B Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Αθήναι</i> , 8.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 8.7.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 8.7.1904, <i>Καιροί</i> , 8.7.1904.
9 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Αθήναι</i> , 9.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 9.7.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 9.7.1904, <i>Καιροί</i> , 9.7.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
10 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		Αθήναι, 10.7.1904, Ακρόπολις, 10.7.1904, "Θέατρα", Εστία, 10.7.1904, Καιροί, 10.7.1904.
11 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		Ακρόπολις, 11.7.1904, "Θέατρα", Εστία, 11.7.1904, Καιροί, 11.7.1904, Χρόνος 11.7.1904.
12 Ιουλ. 1904 Πειραιάς Τσόχα	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		Αθήναι, 12.7.1904, Εστία, 12.7.1904, Πρόνοια (Πειραιά), 12.7.1904, Σφαίρα (Πειραιά), 12.7.1904.
13 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Αθήναι, 13.7.1904, Ακρόπολις, 13.7.1904, Εστία, 13.7.1904, Καιροί, 13.7.1904.
14 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Ακρόπολις, 14.7.1904, "Θέατρα και Συναυλία", <i>Το Άστυ</i> , 14.7.1904, Καιροί, 14.7.1904.
15 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 15.7.1904, Ακρόπολις, 15.7.1904, Εστία, 15.7.1904, "Θέατρα", Καιροί, 15.7.1904.
17 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κουφιοκέφαλη</i> <i>La tête de Linotte</i>	Théodore Barrière - Edmond Gondinet	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Σαμπανέ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Γκρουμουάν), Νέστωρ Πάρις (Ιούλιος Καρπικέλ), Πέτρος Λέων (Δον Στέφανος Ρουϊ Γομαρ), Μ. Πικόνης (Ιωσήφ), Ελένη Πασαγιάννη (Ουρανία), Κορίνα Ιωννίδου (Ελμίρα), Μαργαρίτα Στέφα (Καικιλία), Αγγέλα Ροδίου (Ολυμπία), Τίνα Λορέντζου (Το μοδιστρόνι)	Θεατρικό πρόγραμμα, 16.7.1904, Αθήναι, 17.7.1904, Ακρόπολις, 17.7.1904, Εστία, 17.7.1904, Καιροί, 17.7.1904. 16.7.1904: αναβολή της παράστασης της <i>Κουφιοκέφαλης</i> εξαιτίας του καιρού (Αθήναι Καιροί, Χρόνος, 17.7.1904).  Στα διαλείμματα ο υψίφωνος Δημήτριος Τσάκωνας τραγούδησε αποσπάματα από την <i>Αμουρέζ</i> του Μπερζέ και το <i>Μαλγκρέ-μοά</i> του Τόστη (Ακρόπολις, Χρόνος, 18.7.1904).



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
18 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κουφιοκέφαλη</i> <i>La tête de Linotte</i>	Théodore Barrière - Edmond Gondinet		Ακρόπολις, 18.7.1904, "Θέατρα", Εστία, 18.7.1904, Καιροί, 18.7.1904, Νεον Άστυ, 18.7.1904.
19 Ιουλ. 1904 A Πειραιάς Τσόχα	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		Αθήναι, 19.7.1904, Καιροί, 19.7.1904, Πρόνοια (Πειραιά), 19.7.1904.
19 Ιουλ. 1904 B Πειραιάς Τσόχα	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 19.7.1904, Καιροί, 19.7.1904, Πρόνοια (Πειραιά), 19.7.1904.
20 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 20.7.1904, Ακρόπολις, 20.7.1904, Εστία, 20.7.1904, Καιροί, 20.7.1904.
21 Ιουλ. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		Ακρόπολις, 21.7.1904, Καιροί, 21.7.1904, Νεον Άστυ, 21.7.1904, Χρόνος, 21.7.1904.
21 Ιουλ. 1904 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρική)	Ακρόπολις, 21.7.1904, Καιροί, 21.7.1904, Νεον Άστυ, 21.7.1904, Χρόνος, 21.7.1904.
21 Ιουλ. 1904 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Σόρτα - φέρτα (Η σαΐτα)</i> <i>La navette</i>	Henri Becque		Ακρόπολις, 21.7.1904, Καιροί, 21.7.1904, Νεον Άστυ, 21.7.1904, Χρόνος, 21.7.1904.
22 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 22.7.1904, Ακρόπολις, 22.7.1904, Εστία, 22.7.1904, Καιροί, 22.7.1904.
23 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Maurice Ordonneau - Ernest Dancourt-Grenet - Henri Kéroul		Αθήναι, 23.7.1904, Ακρόπολις, 23.7.1904, "Θέατρα", Εστία, 23.7.1904, Καιροί, 23.7.1904.
24 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Maurice Ordonneau - Ernest Dancourt-Grenet - Henri Kéroul		Αθήναι, 24.7.1904, Ακρόπολις, 24.7.1904, Καιροί, 24.7.1904, Χρόνος, 24.7.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
25 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Maurice Ordonneau - Ernest Dancourt-Grenet - Henri Kéroul	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπερλυρόν), Μερόπη Σαραμαντή (Κύρια Μπερλυρόν), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπερλυρόν), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ιούλιος), Ζωή Κουρή (Ελίζα), Σπυρίδων Σάββας (Μισωνέ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Επαρχος), Μ. Πικόνης (Λοχαγός), Μαργαρίτα Στέφα (Κυρία Επάρχου), Πέτρος Λέων (Πρίγκηψ Καραβάκας), Μήτσος Μυράτ (Ζαδίγ), Μάγδας Παλμύρας (Ταρταγιάς), Νέστωρ Πάρις (Ραφαήλ), Τίνα Λορέντζου (Λουίζα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.7.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 25.7.1904, <i>Εμπρός</i> , 25.7.1904, <i>Εστία</i> , 25.7.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 25.7.1904.
26 Ιουλ. 1904 Πειραιάς Τσόχα	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Maurice Ordonneau - Ernest Dancourt-Grenet - Henri Kéroul		Αθήναι, 26.7.1904, <i>Εστία</i> , 26.7.1904, <i>Το Άστω</i> , 26.7.1904, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 26.7.1904.
27 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Maurice Ordonneau - Ernest Dancourt-Grenet - Henri Kéroul		"Θέατρα", Αθήναι, 27.7.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 27.7.1904, <i>Νεον Άστω</i> , 27.7.1904, <i>Χρόνος</i> , 27.7.1904. Η <i>Ακρόπολις</i> και η <i>Εστία</i> (27.7.1904) ανήγγειλαν την <i>Παριζιάννα</i> , ενώ το <i>Άστω</i> (27.7.1904) την <i>Παριζιάννα</i> και το <i>Πύρ υπό την τέφραν</i> . Σύμφωνα με τον Σιδέρη, στις 27.7.1904 ο θίασος ανέβασε την <i>Παρισινή</i> και το <i>Πύρ υπό την τέφραν</i> , χωρίς όμως να αναφέρεται η πηγή από την οποία αντλείται η πληροφορία. Βλ. Σιδέρης, "Νέα Σκηνή", έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά", <i>Νέα Εστία</i> (1.12.1961), ό.π., σ. 1635.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
28 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque	Κυβέλη Αδριανού (Κλοτίλδη)	Αθήναι, 28.7.1904, Ακρόπολις, 28.7.1904, Καιροί, 28.7.1904, Νέον Άστυ 28.7.1904.
28 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Αθήναι, 28.7.1904, Ακρόπολις, 28.7.1904, Καιροί, 28.7.1904, Νέον Άστυ 28.7.1904.
29 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος διασκ.]		Αθήναι, 29.7.1904, Ακρόπολις, 29.7.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 29.7.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 29.7.1904.
30 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το μυστικό της Κοντέσσας</i> <i>Βαλέραινας</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κόντε Μανώλης Βαλέρης), Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Κοντέσσα Βαλέραινα), Ελένη Πασαγιάννη (Η κοντέσσα Τασία), Μήτσος Μυράτ (Παυλάκης), Αγγέλα Ροδίου (Ευμορφία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.8.1904, "Θέατρα", Αθήναι, 30.7.1904, Ακρόπολις, 30.7.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 30.7.1904, <i>Καιροί</i> , 30.7.1904.
31 Ιουλ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το μυστικό της Κοντέσσας</i> <i>Βαλέραινας</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος		"Θέατρα", Αθήναι, 31.7.1904, Ακρόπολις, 31.7.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 31.7.1904, "Δημόσια Θεάματα", <i>Νεον Άστυ</i> , 31.7.1904.
1 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το μυστικό της Κοντέσσας</i> <i>Βαλέραινας</i>	Γρηγόριος Ξενόπουλος		Ακρόπολις, 1.8.1904, <i>Εστία</i> , 1.8.1904, <i>Καιροί</i> , 1.8.1904, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 1.8.1904.
2 Αυγ. 1904 Πειραιάς Τσόχα	A <i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Αθήναι, 2.8.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 2.8.1904, <i>Πρόνοια</i> (Πειραιά), 2.8.1904, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 2.8.1904. Αναγγελόταν ότι μετά το τέλος του έργου ο Τηλ. Λεπενιώτης θα απήγγειλε μονόλογο με τη συνοδεία αυλού ( <i>Σφαίρα</i> . 2.8.1904).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
2 Αυγ. 1904 B Πειραιάς Τσόχα	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		Αθήναι, 2.8.1904, "Θέατρα", Καιροί, 2.8.1904, Πρόνοια (Πειραιά), 2.8.1904, Σφαίρα (Πειραιά), 2.8.1904.
2 Αυγ. 1904 Γ Πειραιάς Τσόχα	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Μήτσος Μυράτ, Σπυρίδων Σάββας, Πέτρος Λέων, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Ελένη Πασαγιάννη	Αθήναι, 2.8.1904, "Θέατρα", Καιροί, 2.8.1904, Πρόνοια (Πειραιά), 2.8.1904, Σφαίρα (Πειραιά), 2.8.1904.
3 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 3.8.1904, Ακρόπολις, 3.8.1904, Εμπρός, 3.8.1904, Εστία, 3.8.1904, Καιροί, 3.8.1904.
4 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 4.8.1904, Ακρόπολις, 4.8.1904, Εστία, 4.8.1904, Καιροί, 4.8.1904.
5 Αυγ. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο απροσδόκητος υιός</i>	[Jules Moinaux] Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		Αθήναι, 5.8.1904, Ακρόπολις, 5.8.1904, Καιροί, 5.8.1904 Νέον Άστν 5.8.1904.
5 Αυγ. 1904 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ένας κύριος χωρίς χρήματα</i>	[Jules Moinaux] Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		Αθήναι, 5.8.1904, Ακρόπολις, 5.8.1904, Καιροί, 5.8.1904 Νέον Άστν 5.8.1904.
5 Αυγ. 1904 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι δύο κωφοί</i> <i>Les deux sourds</i>	Jules Moinaux Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		Αθήναι, 5.8.1904, Ακρόπολις, 5.8.1904, Καιροί, 5.8.1904 Νέον Άστν 5.8.1904.
6 Αυγ. 1904 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο απροσδόκητος υιός</i>	[Jules Moinaux] Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		"Θέατρα", Αθήναι, 6.8.1904, Το Άστν, 6.8.1904, Καιροί, 6.8.1904, Νέον Άστν, 6.8.1904.
6 Αυγ. 1904 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ένας κύριος χωρίς χρήματα</i>	[Jules Moinaux] Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		"Θέατρα", Αθήναι, 6.8.1904, Το Άστν, 6.8.1904, Καιροί, 6.8.1904, Νέον Άστν, 6.8.1904.
6 Αυγ. 1904 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι δύο κωφοί</i> <i>Les deux sourds</i>	Jules Moinaux Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		"Θέατρα", Αθήναι, 6.8.1904, Το Άστν, 6.8.1904, Καιροί, 6.8.1904, Νέον Άστν, 6.8.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
7 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 7.8.1904, Ακρόπολις, 7.8.1904, "Θέατρα", Εστία, 7.8.1904, "Θέατρα", Καιροί, 7.8.1904.
8 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 8.8.1904, Ακρόπολις, 8.8.1904, Θέατρα", Εστία, 8.8.1904, Νέον Άστυ, 8.8.1904.
9 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Κυβέλη Αδριανού (Λολέττα Λαβαρέδ)	Αθήναι, 9.8.1904, Ακρόπολις, 9.8.1904, "Θέατρα", Εστία, 9.8.1904, Καιροί, 9.8.1904.
11 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Πραξαγόρα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βλέπυρος), Νίκος Κουρής (Χρέμης και ο καταθείς), Πέτρος Λέων (Ο μη καταθείς), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Νεανίας), Ιωάννης Σαραμαντής (Γείτων), Νέστωρ Πάρης (Κήρυξ και αυλητής), Μήτσος Μυράτ (Α' γυνή), Σπήλιος Πασαγιάννης (Β' γυνή), Σπυρίδων Σάββας (Γ' γυνή), Μάγδας Παλμύρας (Δ' γυνή), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ε' γυνή), Νικόλαος Κουρής (Α' γραύς), Σπυρίδων Σάββας (Β' γραύς), Μάγδας Παλμύρας (Γ' γραύς), Μήτσος Μυράτ (Νεανίς και Θεραπενίς). Ο χορός των γυναικών θα αποτελείται από 16 ερασιτέχνες	"Θέατρα", Αθήναι, 11.8.1904, Ακρόπολις, 11.8.1904, Εστία, 11.8.1904, Νέον Άστυ, 11.8.1904. 10.8.1904: αργεί, Προετοιμασία για την παράσταση των <i>Εκκλησιαζουσών</i> (Αθήναι, Ακρόπολις, Εστία, κ.ά. 10.8.1904).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Πραξαγόρα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βλέπυρος), Νίκος Κουρής (Χρέμης και ο καταθείς), Πέτρος Λέων (Ο μη καταθείς), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Νεανίας), Ιωάννης Σαραμαντής (Γείτων), Νέστωρ Πάρης (Κήρυξ και αυλητής), Μήτσος Μυράτ (Γυνή Α'), Σπήλιος Πασαγιάννης (Γυνή Β'), Σπυρίδων Σάββας (Γυνή Γ'), Μάγδας Παλμύρας (Γυνή Δ'), Άγγελος Χρυσομάλλης (Γυνή Ε'), Νικόλαος Κουρής (Γραυς Α'), Σπυρίδων Σάββας (Γραυς Β'), Μάγδας Παλμύρας (Γραυς Γ'), Μήτσος Μυράτ (Νεανίς και Θεραπενίς). Ο χορός των γυναικών θα αποτελείται από 16 ερασιτέχνες	Θεατρικό πρόγραμμα, 12.8.1904, "Θέατρα", Αθήναι, 12.8.1904, Ακρόπολις, 12.8.1904, "Θέατρα", Εστία, 12.8.1904, Καιροί, 12.8.1904.
13 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος		"Θέατρα", Αθήναι, 13.8.1904, Ακρόπολις, 13.8.1904, "Θέατρα", Εστία, 13.8.1904, Καιροί, 13.8.1904.
14 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος		"Θέατρα", Αθήναι, 14.8.1904, Ακρόπολις, 14.8.1904, Εστία, 14.8.1904, Καιροί, 14.8.1904.
15 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος		"Θέατρα", Αθήναι, 15.8.1904, Ακρόπολις, 15.8.1904, Καιροί, 15.8.1904, Νέον Αστυ, 15.8.1904.
16 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Ακρόπολις, 16.8.1904, "Θέατρα", Εστία, 16.8.1904, Καιροί, 16.8.1904.
17 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		Ακρόπολις, 17.8.1904, Το Αστυ, 17.8.1904, Καιροί, 17.8.1904, Νέον Αστυ, 17.8.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
18 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		<i>Ακρόπολις</i> , 18.8.1904, <i>Το Άστυ</i> , 18.8.1904, <i>Εστία</i> , 18.8.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 18.8.1904.
19 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσai</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος		<i>Αθήναι</i> , 19.8.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 19.8.1904, <i>Το Άστυ</i> , 19.8.1904, <i>Εστία</i> , 19.8.1904.
20 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος	Άγγελος Χρυσομάλλης (Ιωάννης Μέλλερ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γουλιέλμος Ράννισχ), Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Δέττμαν), Σπυρίδων Σάββας (Μπαμπούργ), Πέτρος Λέων (Αλέξανδρος Τσόρνεκ), Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Ρόζα Μέλλερ), Κυβέλη Αδριανού (Βιλλελμίνη), Μαργαρίτα Στέφα (Λυδία Χάιμπαχ), Ελένη Πασαγιάννη (Μάρθα Ράννισχ), Ζωή Κουρή (Μαρία)	<i>Αθήναι</i> , 20.8.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 20.8.1904, <i>Εμπρός</i> , 20.8.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 20.8.1904.
21 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Αθήναι</i> , 21.8.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 21.8.1904, <i>Εμπρός</i> , 21.8.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 21.8.1904.
22 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος	Άγγελος Χρυσομάλλης (Ιωάννης Μέλλερ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γουλιέλμος Ράννισχ), Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Δέττμαν), Σπυρίδων Σάββας (Μπαμπούργ), Πέτρος Λέων (Αλέξανδρος Τσόρνεκ), Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Ρόζα Μέλλερ), Κυβέλη Αδριανού (Βιλλελμίνη), Μαργαρίτα Στέφα (Λυδία Χάιμπαχ), Ελένη Πασαγιάννη (Μάρθα Ράννισχ), Ζωή Κουρή (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 22.8.1904, <i>Αθήναι</i> , 22.8.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 22.8.1904, <i>Εστία</i> 22.8.1904, <i>Καιροί</i> , 22.8.1904.
23 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Αθήναι</i> , 23.8.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 23.8.1904, <i>Εστία</i> , 23.8.1904, <i>Καιροί</i> , 23.8.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
24 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque	Κυβέλη Αδριανού (Κλοτίλδη)	Αθήναι, 24.8.1904, Ακρόπολις, 24.8.1904, <i>Καιροί</i> , 24.8.1904, <i>Εμπρός</i> , 24.8.1904.
24 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Οι δύο κωφοί</i> <i>Les deux sourds</i>	Jules Moinaux Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		Αθήναι, 24.8.1904, Ακρόπολις, 24.8.1904, <i>Καιροί</i> , 24.8.1904, <i>Εμπρός</i> , 24.8.1904.
25 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 25.8.1904, Ακρόπολις, 25.8.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 25.8.1904, <i>Καιροί</i> , 25.8.1904.
26 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς		Αθήναι, 26.8.1904, <i>Εστία</i> , 26.8.1904, <i>Καιροί</i> , 26.8.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 26.8.1904.
27 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Αθήναι, 27.8.1904, Ακρόπολις, 27.8.1904, <i>Εστία</i> , 27.8.1904, <i>Καιροί</i> , 27.8.1904.  Τιμητική παράσταση υπέρ της Κυβέλης Αδριανού.
28 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού (Λεοντίνη), Ελένη Πασαγιάννη (Ιουλιέττα), Μερόπη Σαραμαντή (Μαρκησία δε Βερσάκ), Μαργαρίτα Στέφα (Ορτένσια), Μήτσος Μυράτ (Αδόλφος Ντυμπούα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βαρόνος ντε-λα- Ζαμπιέρ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανατόλ Γκριμάρ), Πέτρος Λέων (Πλαντέν), Σπήλιος Πασαγιάννης (Μπεζού), Νέστορ Πάρης (Εισπράκτωρ), Νικόλαος Νικήτας (Ερνέστος).	Θεατρικό πρόγραμμα, 28. 8.1904, Αθήναι, 28.8.1904, Ακρόπολις, 28.8.1904, <i>Εστία</i> , 28.8.1904, <i>Καιροί</i> , 28.8.1904.
29 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 29.8.1904, Ακρόπολις, 29.8.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 29.8.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 29.8.1904.
30 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 30.8.1904, Ακρόπολις, 30.8.1904, <i>Εστία</i> , 30.8.1904, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 30.8.1904.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
31 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	Αθήναι, 31.8.1904, "Θεάματα", Ακρόπολις, 31.8.1904, <i>Εστία</i> , 31.8.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 31.8.1904.
31 Αυγ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nuitter - N. Désarbres		Αθήναι, 31.8.1904, "Θεάματα", Ακρόπολις, 31.8.1904, <i>Εστία</i> , 31.8.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 31.8.1904.
1 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 1.9.1904, "Θεάματα", Ακρόπολις, 1.9.1904, <i>Εστία</i> , 1.9.1904, <i>Καιροί</i> , 1.9.1904.
2 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Νικόλαος Κουρής (Κύριος Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Πέτρος Λέων (Μαλεσκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), (**) (Γουσταύος Λαρουέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φερδινάρδος Λαρουέλ), Ελένη Πασαγιάννη (Κόμησσα Λοδοϊσκα), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Μερόπη Σαραμαντή (Κυρία Λεβερδιέ)	Αθήναι, 2.9.1904, Ακρόπολις, 2.9.1904, <i>Εστία</i> , 2.9.1904, <i>Καιροί</i> , 2.9.1904.
3 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Ακρόπολις, 3.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 3.9.1904, <i>Εστία</i> , 3.9.1904, <i>Καιροί</i> , 3.9.1904.
4 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος		Ακρόπολις, 4.9.1904, <i>Εστία</i> , 4.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 4.9.1904, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 4.9.1904.
5 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Αθήναι, 5.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 5.9.1904, <i>Καιροί</i> , 5.9.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 5.9.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
7 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		<i>Το Άστυ</i> , 7.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 7.9.1904, <i>Καιροί</i> , 7.9.1904.  6.9.1904: η παράσταση αναβλήθηκε εξαιτίας του καιρού ( <i>Εμπρός</i> , <i>Το</i> <i>Άστυ</i> , 7.9.1904).
8 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		<i>Εμπρός</i> , 8.9.1904.
9 Σεπ. 1904 Α Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Φόλα (ή Γάμος δια της μεθόδου της φόλας)</i>	Δημήτριος Κόκκος		<i>Αθήναι</i> , 9.9.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 9.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 9.9.1904, <i>Εστία</i> , 9.9.1904, <i>Καιροί</i> , 9.9.1904.  Η παράσταση δόθηκε με αφορμή τη συμπλήρωση δεκατριών χρόνων από την δολοφονία του Δημήτριου Κόκκου.
9 Σεπ. 1904 Β Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το γυαλένιο μάτι</i>	Δημήτριος Κόκκος		<i>Αθήναι</i> , 9.9.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 9.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 9.9.1904, <i>Εστία</i> , 9.9.1904, <i>Καιροί</i> , 9.9.1904.  Σύμφωνα με τον Σιδέρη, τον ρόλο της Σταματίνας ερμήνευσε η Ευαγ. Παρασκευοπούλου και του Αντώνη ο Αγ. Χρυσομάλλης, Σιδέρης, "Η 'Νέα Σκηνή', έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά", <i>Νέα Εστία</i> , (1.12.1961), ό.π., σ. 1636, Σιδέρης "Τα Ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στη "Νέα Σκηνή", <i>Θέατρο</i> , (1.12.1962), ό.π., σ. 19.
9 Σεπ. 1904 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		<i>Αθήναι</i> , 9.9.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 9.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 9.9.1904, <i>Εστία</i> , 9.9.1904, <i>Καιροί</i> , 9.9.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
10 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Φόλα (ή Γάμος δια της μεθόδου της φόλας)</i>	Δημήτριος Κόκκος		Αθήναι, 10.9.1904, Ακρόπολις, 10.9.1904, Εστία, 10.9.1904, Καιροί, 10.9.1904.
10 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Το γυαλένιο μάτι</i>	Δημήτριος Κόκκος		Αθήναι, 10.9.1904, Ακρόπολις, 10.9.1904, Εστία, 10.9.1904, Καιροί, 10.9.1904.
10 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	Γ <i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Αθήναι, 10.9.1904, Ακρόπολις, 10.9.1904, Εστία, 10.9.1904, Καιροί, 10.9.1904.
11 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος		Αθήναι, 11.9.1904, Εμπρός, 11.9.1904, "Θέατρα", Εστία, 11.9.1904, Καιροί, 11.9.1904.
12 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque	Κυβέλη Αδριανού (Κλοτίλδη)	Εμπρός, 12.9.1904, Καιροί, 12.9.1904.
12 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Το γυαλένιο μάτι</i>	Δημήτριος Κόκκος		Εμπρός, 12.9.1904, Καιροί, 12.9.1904.
13 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Αθήναι, 13.9.1904, Ακρόπολις, 13.9.1904, Εστία, 13.9.1904, Καιροί, 13.9.1904.
14 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος	Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Πραξαγόρα)	Αθήναι, 14.9.1904, Ακρόπολις, 14.9.1904, Εστία, 14.9.1904, Καιροί, 14.9.1904.  Η παράσταση διασκευάστηκε ώστε να μπορούν να την παρακολουθήσουν και κυρίες (Εμπρός, Εστία, Καιροί, Το Άστυ, 14.9.1904).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
15 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος	Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Πραξαγόρα)	<i>Αθήναι</i> , 15.9.1904, <i>Το Άστυ</i> , 15.9.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 15.9.1904.  Η <i>Ακρόπολις</i> , το <i>Εμπρός</i> και η <i>Εστία</i> (15.9.1904) ανήγγειλαν την παράσταση της γερμανικής κωμωδίας <i>Κάτι ξέρω</i> . Ο Σιδέρης υποστηρίζει ο θίασος ανέβασε το <i>Κάτι ξέρω</i> , χωρίς όμως να αναφέρει την πηγή από την οποία άντλησε την πληροφορία (Σιδέρης, "Η Νέα Σκηή", έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά", <i>Νέα Εστία</i> , (1.12.1961), ό.π., σ. 1635.
16 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	<i>Αθήναι</i> , 16.9.1904, <i>Καιροί</i> , 16.9.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 16.9.1904.  Αναγγελόταν ότι στα διαλείμματα ο Αγ. Χρυσομάλλης θα τραγουδούσε.
17 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		<i>Αθήναι</i> , 17.9.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 17.9.1904, <i>Εστία</i> , 17.9.1904, <i>Καιροί</i> , 17.9.1904.
18 Σεπ. 1904 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος	Άγγελος Χρυσομάλλης (Ιωάννης Μέλλερ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Γουλιέλμος Ράννισχ), Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Δέττμαν), Σπυρίδων Σάββας (Μπαμπούργ), Πέτρος Λέων (Αλέξανδρος Τσόρνεκ), Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Ρόζα Μέλλερ), Κυβέλη Αδριανού (Βιλλελμίνη), Μαργαρίτα Στέφα (Λυδία Χάϊμπαχ), Ελένη Πασαγιάννη (Μάρθα Ράννισχ), Ζωή Κουρή (Μαρία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 18.9.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 18.9.1904, <i>Εστία</i> , 18.9.1904, <i>Καιροί</i> , 18.9.1904, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 18.9.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
19 Σεπ. 1904 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 19.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 19.9.1904, <i>Εστία</i> , 19.9.1904, <i>Καιροί</i> , 19.9.1904.
20 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin	Σπυρίδων Σάββας (Βαρόνος δ' Αιγκρεβίλλ), Μήτσος Μυράτ (Γαστών), Νικόλαος Κουρής (Δε Κερναγκώ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Πετιγιών), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αρθούρος), Μ. Πικόνης (Ενας κουρεύς), Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Βαρόνη δ' Αιγκρεβίλλ), Κυβέλη Αδριανού (Άρτεμις δε Κερναγκώ), Μερόπη Σαραμαντή (Αυρίλια), Μαργαρίτα Στέφα (Ροζίτα), Ζωή Κουρή (Αντωνία), Νέστορ Πάρις (Υπηρέτης)	Θεατρικό πρόγραμμα, 20.9.1904.  Οι εφημερίδες δεν ανείγγειλαν καμιά παράσταση για εκείνη την ημέρα.
22 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 22.9.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 22.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 22.9.1904, <i>Νέον Αστν</i> , 22.9.1904.  21.9.1904: αναβολή της παράστασης <i>Ο μπεμπές</i> εξαιτίας της βροχής ( <i>Εμπρός</i> , <i>Το Αστν</i> , 22.9.1904).
23 Σεπ. 1904 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Αθήναι, 23.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 23.9.1904, <i>Καιροί</i> , 23.9.1904, <i>Σφαίρα</i> (Πειραιά), 23.9.1904.
24 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Εκκλησιάζουσαι</i>	Αριστοφάνης Πολύβιος Δημητρακόπουλος		Αθήναι, 24.9.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 24.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 24.9.1904, <i>Εστία</i> , 24.9.1904, <i>Καιροί</i> , 24.9.1904.
25 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]	Κυβέλη Αδριανού (Σουσάννα Χάνδερσων), Μαργαρίτα Στέφα (Γιλβέρτη Λαμπρακέν)	Ακρόπολις, 25.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 25.9.1904, <i>Εστία</i> , 25.9.1904, <i>Καιροί</i> , 25.9.1904, <i>Νέον Αστν</i> , 25.9.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
27 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Ακρόπολις, 27.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 27.9.1904, <i>Καιροί</i> , 27.9.1904.  26.9.1904: αναβολή της παράστασης <i>Ο μπεμπές</i> εξαιτίας της βροχής (Ακρόπολις, <i>Εμπρός</i> , 27.9.1904).
28 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Ακρόπολις, 28.9.1904, <i>Εμπρός</i> , 28.9.1904, <i>Καιροί</i> , 28.9.1904.
29 Σεπ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Κυβέλη Αδριανού (Λολέττα Λαβαρέδ), Παυλίνα Χατζηχρήστου (Κυρία Φαβορόλη)	Αθήναι, 29.9.1904, Ακρόπολις, 29.9.1904, <i>Εστία</i> , 29.9.1904, <i>Καιροί</i> , 29.9.1904.
30 Σεπ. 1904 A Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		Αθήναι, 30.9.1904, <i>Καιροί</i> , 30.9.1904.
30 Σεπ. 1904 B Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Οι δύο κωφοί</i> <i>Les deux sourds</i>	Jules Moinaux Χαράλαμπος Άννινος (διδασκ.)		Αθήναι, 30.9.1904, <i>Καιροί</i> , 30.9.1904.
1 Οκτ. 1904 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		Αθήναι, 1.10.1904, Ακρόπολις, 1.10.1904, <i>Καιροί</i> , 1.10.1904.
2 Οκτ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 2.10.1904, Ακρόπολις, 2.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 2.10.1904, <i>Εστία</i> , 2.10.1904.
3 Οκτ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 3.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 3.10.1904, <i>Εστία</i> , 3.10.1904, <i>Καιροί</i> , 3.10.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
5 Οκτ. 1904 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Μπροστά στους ανθρώπους</i>	Μάρκος Αυγέρης	[Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λουκάς), Παυλίνα Χατζηχρήστου (Αννέτα), Μερόπη Σαραμαντή (Λένα), Μήτσος Μυράτ (Ο γιός του Άρχοντα), Γεώργιος Περίδης (Μπάμπια Μήτρος), Ζωή Κουρή (Θεία Μάρθα), Σπυρίδων Σάββας (Ένας γέρος), Μάγδας Παλμύρας (Ένα παιδί)]	Θεατρικό πρόγραμμα, 4.10.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 5.10.1904, <i>Καιροί</i> , 5.10.1904, <i>Νέον Άστυ</i> , 5.10.1904.
6 Οκτ. 1904 A Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Μπροστά στους ανθρώπους</i>	Μάρκος Αυγέρης	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λουκάς), Παυλίνα Χατζηχρήστου (Αννέτα), Μερόπη Σαραμαντή (Λένα), Μήτσος Μυράτ (Ο γιός του Άρχοντα), Γεώργιος Περίδης (Μπάμπια Μήτρος), Ζωή Κουρή (Θεία Μάρθα), Σπυρίδων Σάββας (Ένας γέρος), Μάγδας Παλμύρας (Ένα παιδί)	<i>Αθήναι</i> , 6.10.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 6.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 6.10.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 6.10.1904, <i>Καιροί</i> , 6.10.1904.
6 Οκτ. 1904 B Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Το γυαλένιο μάτι</i>	Δημήτριος Κόκκος		<i>Αθήναι</i> , 6.10.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 6.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 6.10.1904, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 6.10.1904, <i>Καιροί</i> , 6.10.1904.
7 Οκτ. 1904 A Πειραιάς Δημ. Θέατρον Πειραιώς	<i>Μπροστά στους ανθρώπους</i>	Μάρκος Αυγέρης	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λουκάς), Παυλίνα Χατζηχρήστου (Αννέτα), Μερόπη Σαραμαντή (Λένα), Μήτσος Μυράτ (Ο γιός του Άρχοντα), Γεώργιος Περίδης (Μπάμπια Μήτρος), Ζωή Κουρή (Θεία Μάρθα), Σπυρίδων Σάββας (Ένας γέρος), Μάγδας Παλμύρας (Ένα παιδί)	<i>Ακρόπολις</i> , 7.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 7.10.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 7.10.1904.
7 Οκτ. 1904 B Πειραιάς Δημ. Θέατρον Πειραιώς	<i>Το γυαλένιο μάτι</i>	Δημήτριος Κόκκος		<i>Ακρόπολις</i> , 7.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 7.10.1904, "Θέατρα", <i>Καιροί</i> , 7.10.1904.
8 Οκτ. 1904 Πειραιάς Δημ. Θέατρον Πειραιώς	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Ακρόπολις</i> , 8.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 8.10.1904, <i>Εστία</i> , 8.10.1904, <i>Καιροί</i> , 8.10.1904.
10 Οκτ. 1904 Πειραιάς Δημ. Θέατρον Πειραιώς	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 10.10.1904, <i>Ακρόπολις</i> , 10.10.1904, <i>Εμπρός</i> , 10.10.1904, <i>Εστία</i> , 10.10.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Οκτ. 1904 Αθήνα Νέας Σκηής	<i>Οι Πρασινόπουλοι</i>	Κωνσταντίνος Γ. Ξένος		Αθήναι, 12.10.1904, Ακρόπολις, 12.10.1904, Εμπρός, 12.10.1904.  Η παράσταση ματαιώθηκε λόγω βροχής: <i>Εστία</i> (14.10.1904) .
13 Οκτ. 1904 Πειραιάς Δημ. Θέατρον Πειραιώς	<i>Οι Πρασινόπουλοι</i>	Κωνσταντίνος Γ. Ξένος		Αθήναι, 13.10.1904, Ακρόπολις, 13.10.1904, Καιροί, 13.10.1904, Νέον Αστν, 13.10.1904.
15 Οκτ. 1904 Πειραιάς Δημ. Θέατρον Πειραιώς	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 15.10.1904, Ακρόπολις, 15.10.1904, Εμπρός, 15.10.1904.
<b>Λήξη τρίτης θερινής περιόδου.</b>				
21 Οκτ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		Νεολόγος (Πάτρας), 21, 22.10.1904.
<b>Εναρκτήρια παράσταση.</b>				
23 Οκτ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος	Πέτρος Λέων (Δελαμάρ), Μήτσος Μυράτ, Άγγελος Χρυσομάλλης, Κυβέλη Αδριανού	Νεολόγος (Πάτρας), 23, 24.10.1904, Νέος Αιών (Πάτρα), 23.10.1904.
24 Οκτ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Κυβέλη Αδριανού, Μήτσος Μυράτ, Άγγελος Χρυσομάλλης, Πέτρος Λέων, Νικόλαος Κουρής, Μερόπη Σαραμαντή	Νεολόγος (Πάτρας), 24, 25.10.1904, Νέος Αιών (Πάτρας), 26.10.1904.
26 Οκτ. 1904 Α Πάτρα Απόλλων	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού	Νεολόγος (Πάτρας), 26-27.10.1904.
26 Οκτ. 1904 Β Πάτρα Απόλλων	<i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nwitter - N. Désarbres		Νεολόγος (Πάτρας), 26-27.10.1904.
26 Οκτ. 1904 Γ Πάτρα Απόλλων	<i>Οι δύο κωφοί</i> <i>Les deux sourds</i>	Jules Moinaux Χαράλαμπος Άννινος (διασκ.)		Νεολόγος (Πάτρας), 26, 27.10.1904.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
27 Οκτ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Νιάτα</i> <i>Jugend</i>	Max Halbe Αλέξανδρος Διομήδης		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 27.10.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 27, 28.10.1904.
28 Οκτ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 28, 29.10.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 28.10.1904.
30 Οκτ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 30, 31.10.1904 και 1.1.1905, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 30, 31.10.1904. 29.10.1904: αργεί ( <i>Νεολόγος</i> , 29.10.1904)
31 Οκτ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 31.10.1904 και 1.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 31.10.1904, 3.11.1904.
2 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Στο δρόμο</i>	Πολύβιος Δημητρακόπουλος	Ευαγγελία Παρασκευοπούλου	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 2, 3.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 2.11.1904.
3 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque	Κυβέλη Αδριανού (Κλοτίλδη), Άγγελος Χρυσομάλλης, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Μήτσος Μυράτ, Νίκος Κουρής	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 3, 4.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 3.11.1904.
4 Νοε. 1904 A Πάτρα Απόλλων	<i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 4.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 4.11.1904.
4 Νοε. 1904 B Πάτρα Απόλλων	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 4.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 4.11.1904.
5 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 5.11.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
6 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος	Ελένη Πασαγιάννη	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 6.7.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 6.11.1904.
7 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 7.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 7.11.1904.
9 Νοε. 1904 B Πάτρα Απόλλων	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 8.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 9.11.1904.
9 Νοε. 1904 Γ Πάτρα Απόλλων	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 8.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 9.11.1904.
9 Νοε. 1904 A Πάτρα Απόλλων	<i>Το πυρ υπό την τέφρα</i> <i>Le feu sous la cendre</i>	Michel Provins	Κυβέλη Αδριανού	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 8.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 9.11.1904.
10 Νοε. 1904 A Πάτρα Απόλλων	<i>Μπροστά στους ανθρώπους</i>	Μάρκος Αυγέρης		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 10.11.1904.
10 Νοε. 1904 B Πάτρα Απόλλων	<i>Το γυαλένιο μάτι</i>	Δημήτριος Κόκκος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 10.11.1904.
11 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Το βουλεντιλίκι</i> <i>L'homme de paille</i>	Albin Valabrègue [Μήτσος Μυράτ]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Γουσταύος Λαμπρεκέν)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 11.11.1904.
13 Νοε. 1904 A Πάτρα Απόλλων	<i>Η κόρη του Ιεφθά</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 13.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 13.11.1904.
13 Νοε. 1904 B Πάτρα Απόλλων	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 13.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 13.11.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
13 Νοε. 1904 Γ Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 13.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 13.11.1904.
14 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 14.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 14.11.1904.
16 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Λοκ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λαβιρέτ), Μήτσος Μυρατ (Αλβέρτος Λεμπρυνουά), Κυβέλη Αδριανού (Αμαλία Λεμπρυνουά)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 15, 16.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 16.11.1904.
17 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Κυβέλη Αδριανού, Μερόπη Σαραμαντή, Μαργαρίτα Στέφα, Μήτσος Μυράτ, Άγγελος Χρυσομάλλης, Σπυρίδων Σάββας, Νικόλαος Παπαγεωργίου	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 17, 18.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 17.11.1904.
18 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Άγγελος Χρυσομάλλης, Κυβέλη Αδριανού, Σπυρίδων Σάββας	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 18.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 18, 19.11.1904.
19 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού	<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 19.11.1904.
20 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού, Πέτρος Λέων, Άγγελος Χρυσομάλλης, Τηλέμαχος Λεπενιώτης	<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 20.11.1904.
21 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ), Πέτρος Λέων (Ταγματάρχης Μπρυνέ), Μερόπη Σαραμαντή	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 23.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 21, 23.11.1904.
23 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 23, 24.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 23.11.1904.  Αναγγελοταν ότι μεταξύ των πράξεων ο Αγ. Χρυσομάλλης θα έπαιζε έναν κωμικό μονόλο και τραγουδούσε.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
24 Νοε. 1904 A Πάτρα Απόλλων	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 24.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 24.11.1904.
24 Νοε. 1904 B Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 24.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 24.11.1904.
24 Νοε. 1904 Γ Πάτρα Απόλλων	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 24.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 24.11.1904.
25 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 25, 26.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 25, 26.11.1904.
26 Νοε. 1904 A Πάτρα Απόλλων	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 26,27,28.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 26, 27.11.1904. Ευεργετική παράσταση υπέρ της Κυβέλης Αδριανού.
26 Νοε. 1904 B Πάτρα Απόλλων	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 26,27,28.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 26, 27.11.1904.
27 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]	Πέτρος Λέων (Δελαμάρ)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 27, 28.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 27.11.1904.
28 Νοε. 1904 A Πάτρα Απόλλων	<i>Το ξένο ψωμί</i> <i>Nakhlebnic</i>	Ivan Turgenev [Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης]	Νικόλαος Παπαγεωργίου ((Κούζοφκιν), Κυβέλη Αδριανού	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 28, 29.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 28.11.1904.
28 Νοε. 1904 B Πάτρα Απόλλων	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Μάγδας Παλμύρας (Ευγένιος)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 28, 29.11.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 28.11.1904.
30 Νοε. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 30.11.1904, <i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 1.12.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
2 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 2.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 2.12.1904.
4 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπρινιόλ), Κυβέλη Αδριανού (Καικιλία Μπρινιόλ)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 4.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 4&5.12.1904.
5 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 5.12.1904.
6 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 6.12.1904.
11 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Ernest Dancourt-Grenet - Maurice Ordonneau - Henri Keroul	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπερλυρόν)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 11.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 11.12.1904.  8.12.1904: αναγγελία του έργου <i>Η θεία του Καρόλου</i> ( <i>Νεολόγος</i> , <i>Νέος Αιών</i> , 8.12.1904). Η παράσταση αναβλήθηκε εξαιτίας του καιρού ( <i>Νέος Αιών</i> , 9.12.1904).
12 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος	Κυβέλη Αδριανού, Πέτρος Λέων, Τηλέμαχος Λεπενιώτης	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 12.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 12.12.1904.
16 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 16.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 16.12.1904.
18 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 18.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 18.12.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
19 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	A <i>Το πυρ υπό την τέφρα</i> <i>Le feu sous la cendre</i>	Michel Provins		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 19.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 19.12.1904.
19 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	B <i>Το κατάβρεγμα του έρωτος</i>	[Giuseppe Giacosa]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 19.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 19.12.1904.
21 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]	Ελένη Πασαγιάννη (Σουσάνα Χανδερσων)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 21.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 21.12.1904.
22 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Οι ερωτευμένοι</i> <i>Gli innamorati</i>	Carlo Goldoni Ιωάννης Καρατζάς	Σπυρίδων Σάββας (Φαβρίκιος), Μήτσος Μυράτ (Φουλτζέντσιος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Σουζανέσκολος)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 22.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 22.12.1904.
23 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος	Κυβέλη Αδριανού, Ελένη Πασαγιάννη	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 23.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 23.12.1904.
25 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταρλαπούπουλος), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Ιππότης Νερολιθάρo)	<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 25.12.1904.
27 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	A <i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς	Ελένη Πασαγιάννη (Αριάδνη Παλαμαρά)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 27.12.1904.
27 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	B <i>Η καρδιά έχει τους λόγους της</i> <i>Le coeur a ses raisons</i>			<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 27.12.1904.
27 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	Γ <i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Σπήλιος Πασαγιάννης (Χόγσων), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Ευγένιος)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 27.12.1904.
28 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Ελένη Πασαγιάννη (Μιραντολίνα)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 28.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 28.12.1904.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
30 Δεκ. 1904 Πάτρα Απόλλων	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 30.12.1904, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 30.12.1904.
1 Ιαν. 1905 Πάτρα Απόλλων	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 1.1.1905, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 1.1.1905.
2 Ιαν. 1905 Πάτρα Απόλλων	<i>Η κούνια</i> (ή <i>Το λίκνον</i> ) <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης		<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 1.1.1905, <i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 2.1.1905.
3 Ιαν. 1905 Πάτρα Απόλλων	<i>Το μπαλκόνι</i> <i>Der balkon</i>	Gunnar Heiberg Μποέμ [Μήτσος Χατζόπουλος]		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 3.1.1905.
<b>Αποχαιρετηστήρια παράσταση.</b>				
26 Φεβ. 1905 Σμύρνη Θέατρο του Γυμναστικού Κύκλου [Sporting Club]	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης), 24.2/9.3.1905 και 2.3/15.3.1905.
1 Μαρ. 1905 Σμύρνη Θέατρο του Γυμναστικού Κύκλου [Sporting Club]	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης), 2.3/15.3.1905 και 3.3/15.3.1905.
2 Μαρ. 1905 Σμύρνη Θέατρο του Γυμναστικού Κύκλου [Sporting Club]	<i>Δικαίωμα ο Έρωσ;</i> <i>Das recht zu lieben</i>	Max Nordau	Ολυμπία Δαμάσκου, Αθανάσιος Μαρίκος, Ευάγγελος Δαμάσκος	<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης) 4.3/17.3.1905.
3 Μαρ. 1905 Σμύρνη Θέατρο του Γυμναστικού Κύκλου [Sporting Club]	<i>[Τρεις μονόπρακτες κωμωδίες]</i>			<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης) 4.3/17.3.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
4 Μαρ. 1905 A Σμύρνη Θέατρο του Γυμναστικού Κύκλου [Sporting Club]	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος</i> ( <i>Η άπιστος</i> )  <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης), 4.3/17.3.1905.
4 Μαρ. 1905 B Σμύρνη Θέατρο του Γυμναστικού Κύκλου [Sporting Club]	<i>Το πυρ υπό την τέφραν</i>  <i>Le feu sous la cendre</i>	Michel Provins		<i>Αμάλθεια</i> (Σμύρνης), 4.3/17.3.1905.
9 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i>  <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού (Λεοντίνη), Ολυμπία Δαμάσκου (Ιουλιέττα), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αδόλφος Ντυμπουά), Άγγελος Χρυσομάλλης (Βαρόνος ντε λα-Ζαμπιέρ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανατόλ Γκριμάρ)	<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 9.3.1905, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 9.3.1905. <b>Εναρκτήρια παράσταση.</b>
10 Μαρ. 1905 A Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Η Παριζιάνα</i>  <i>La Parisienne</i>	Henri Becque	Κυβέλη Αδριανού (Κλοτίλδη)	<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 10.3.1905, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 10, 11.3.1905.
10 Μαρ. 1905 B Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Λολότα</i>  <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος	Κυβέλη Αδριανού (Λολότα), Ολυμπία Δαμάσκου (Βαρόνη Πουφ), Άγγελος Χρυσομάλλης, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Μήτσος Μυράτ	<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 10.3.1905, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 10, 11.3.1905.
11 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Ο κύριος διευθυντής (Ο κύριος προσωπάρχης)</i>  <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 11.3.1905, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 11.3.1905.
12 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Το μαξιλάριωμα (Η αρπαγή των Σαββίνων)</i>  <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 12.3.1905.
13 Μαρ. 1905 A Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Η σίθα</i>  <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		<i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 12.3.1905.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
13 Μαρ. 1905 Β Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 12.3.1905.
13 Μαρ. 1905 Γ Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 12.3.1905.
15 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Ζαζά</i> <i>Zaza</i>	Pierre Berton - C. Simmon	Ολυμπία Δαμάσκου (Ζαζά), Αιμιλία Μαρίκου, Μαργαρίτα Στέφα (Ελένη Μουσσούρου), Ευάγγελος Δαμάσκος, Άγγελος Χρυσομάλλης, Αθανάσιος Μαρίκος, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Μήτσος Μυράτ, Νικόλαος Κουρής, Τηλέμαχος Λεπενιώτης, Μάγδας Παλμύρας	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 15.3.1905, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 17.3.1905.
16 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Κυβέλη Αδριανού (Αμαλία Λεμπρινουά), Ολυμπία Δαμάσκου (Νέλλη Ροζιέ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Λοκ)	<i>Ταχυδρόμος</i> , (Κων/πόλης), 16.3.1905.  Διπλωματική παράσταση.
17 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Δικαίωμα ο Έρωσ;</i> <i>Das recht zu lieben</i>	Max Nordau		Κωνσταντινούπολις, (Κων/πολης), 17.3.1905.
18 Μαρ. 1905 Α Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού (Βεατρίκη), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Κόμης Μάριος), Μήτσος Μυράτ (Δόκτωρ Σάρχη)	<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 18.3.1905, <i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 19.3.1905.  Τιμητική παράσταση υπέρ της Κυβέλης Αδριανού.
18 Μαρ. 1905 Β Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος</i> ( <i>Η άπιστος</i> ) <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	"Θεατρικά", <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 18.3.1905, <i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 19.3.1905.
18 Μαρ. 1905 Γ Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	[Κωμικός και Ωδικός μονόλογος]		Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 18.3.1905, <i>Κωνσταντινούπολις</i> (Κων/πολης), 19.3.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
19 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin	Άγγελος Χρυσομάλλης (Πετιγιών), Κυβέλη Αδριανού, Ολυμπία Δαμάσκου, Αιμιλία Μαρίκου, Μαργαρίτα Στέφα, Μήτσος Μυράτ, Νικόλαος Παπαγεωργίου	Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 19.3.1905, <i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 19.3.1905.
21 Μαρ. 1905 Κωνσταντινούπολη Θέατρον Ιπποδρομίου	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Ολυμπία Δαμάσκου (Κυρία Λεβερδιέ), Μήτσος Μυράτ (Παύλος Λεβερδιέ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ονορέ Τεσσάρ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Λεβερδιέ), Μαργαρίτα Στέφα (Κόμησα Λοδοϊσκα), Ευάγγελος Δαμάσκος, Νικόλαος Παπαγεωργίου	<i>Ταχυδρόμος</i> (Κων/πολης), 21.3.1905.  <b>Αποχαιρετηστήρια παράσταση.</b> Ο θίασος αναχωρεί για τη Βραΐλα.  Αναγγελόταν ότι κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων ο Αγ. Χρυσομάλλης "απήγγειλε ωραίους κωμικομουσικούς μονολόγους".
14 Μαΐου 1905 Α Κωνσταντινούπολη Ομόνοιας	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 14.5.1905.  Ο θίασος επιστρέφοντας από τη Βραΐλα έδωσε δύο παραστάσεις στην Κωνσταντινούπολη.
14 Μαΐου 1905 Β Κωνσταντινούπολη Ομόνοιας	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 14.5.1905.
14 Μαΐου 1905 Γ Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 14.5.1905.
14 Μαΐου 1905 Δ Κωνσταντινούπολη Ομόνοιας	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος</i> ( <i>Η άπιστος</i> ) <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 14.5.1905.
16 Μαΐου 1905 Α Κωνσταντινούπολη Ομόνοιας	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 16.5.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
16 Μαΐου 1905 Γ Κωνσταντινούπολη Ομόνοιας	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 16.5.1905.
16 Μαΐου 1905 Β Κωνσταντινούπολη Ομόνοιας	<i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nutter - N. Désarbres		Κωνσταντινούπολις (Κων/πολης), 16.5.1905.
5 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Ο αντίπαλος</i> <i>L'adversaire</i>	Alfred Capus - Emmanuel Arène	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Μαυρίκιος Δαρλαί), Μήτσος Μυράτ (Αιμίλιος Σαντραίν), Ιωάννης Σαραμαντής, (Λαγκλάδ), Πάνος Καλογερίκος (Λιμεραί), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μπρεωτέν), Μάγδας Παλμύρας (Νορμπέρ), Γεώργιος Πετεινός (Λαβιρέτ), Ιωάννης Δρόσος (Ενόν), (***) (Σαιν-Μπριγιά), Κυβέλη Αδριανού (Μαριάννα Δαρλαί), Μαρίκα Δημοπούλου (Κυρία Μπρεωτέν), Μαργαρίτα Στέφα (Κυρία Σαντραίν), Μερόπη Σαραμαντή (Κυρία Γκρεκούρ), Νίτσα Λουλουδάκη (Δεσποινίς Ζαβερδό), Τίνα Λορέντζου (Ροζαλία)	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.6.1905, <i>Αθήναι</i> , 5.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 5.6.1905, <i>Εμπρός</i> , 5.6.1905, <i>Εστία</i> , 5.6.1905. <b>Εναρκτήρια παράσταση τέταρτης θερινής περιόδου.</b>
6 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Ο αντίπαλος</i> <i>L'adversaire</i>	Alfred Capus - Emmanuel Arène		<i>Αθήναι</i> , 6.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 6.6.1905, <i>Εστία</i> , 6.6.1905, <i>Σκριπ</i> , 6.6.1905, <i>Το Άστρ</i> , 6.6.1905.
8 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		<i>Αθήναι</i> , 8.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 8.6.1905, <i>Εστία</i> , 8.6.1905, <i>Καιροί</i> , 8.6.1905. 7.6.1905: αναβολή της παράστασης <i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> εξαιτίας της βροχής ( <i>Αθήναι</i> , <i>Ακρόπολις</i> , <i>Εμπρός</i> , <i>Το Άστρ</i> , 8.6.1905).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
9 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο αντίπαλος</i> <i>L'adversaire</i>	Alfred Capus - Emmanuel Arène		<i>Το Άστυ</i> , 9.6.1905, <i>Εστία</i> , 9.6.1905, <i>Καιροί</i> , 9.6.1905, <i>Χρόνος</i> , 9.6.1905.
10 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Δελαμάρ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μπουκέτος), Μαρίκα Δημοπούλου (Σουσιάννα Χάνδερσων)	<i>Αθήναι</i> , 10.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 10.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 10.6.1905, <i>Εστία</i> , 10.6.1905, <i>Καιροί</i> , 10.6.1905.
11 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron	Κυβέλη Αδριανού (Αντουανέττα)	<i>Ακρόπολις</i> , 11.6.1905, <i>Καιροί</i> , 11.6.1905, <i>Νεον Άστυ</i> , 11.6.1905, <i>Σκριπ</i> , 11.6.1905.
11 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Γεώργιος Βαρβάνης)	<i>Ακρόπολις</i> , 11.6.1905, <i>Καιροί</i> , 11.6.1905, <i>Νεον Άστυ</i> , 11.6.1905, <i>Σκριπ</i> , 11.6.1905.
11 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	Γ <i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Μάγδας Παλμύρας (Ευγένιος)	<i>Ακρόπολις</i> , 11.6.1905, <i>Καιροί</i> , 11.6.1905, <i>Νεον Άστυ</i> , 11.6.1905, <i>Σκριπ</i> , 11.6.1905.
12 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Δελαμάρ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μπουκέτος), Μαρίκα Δημοπούλου (Σουσιάννα Χάνδερσων)	<i>Αθήναι</i> , 12.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 12.6.1905, <i>Το Άστυ</i> 12.6.1905, <i>Εστία</i> , 12.6.1905.
13 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Κυβέλη Αδριανού (Κατερίνα), Πάνος Καλογερίκος (Πέτρος Πετρούσκος)	<i>Αθήναι</i> , 13.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 13.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 13.6.1905, <i>Εστία</i> , 13.6.1905.
14 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		<i>Αθήναι</i> , 14.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 14.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 14.6.1905, <i>Εστία</i> , 14.6.1905, <i>Καιροί</i> , 14.6.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
15 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπατίστας), Κυβέλη Αδριανού (Κατερίνα), Μερόπη Σαραμαντή (Μαρίκα), Α. Μαρίνου (Αννέτα), Ιωάννης Σαραμαντής (Κρεμάς), Μήτσος Μυράτ (Ορτύκης), Πάνος Καλογερίκος (Πέτρος Πετρούσκος), Μάγδας Παλμύρας (Κλάπας), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Φάπας), Τίνα Λορέντζου (Ζαχαρούλα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ο μουσικοδιδάσκαλος), Ιωάννης Δρόσος (Ο παπουτσή)	Αθήναι, 15.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 15.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 15.6.1905, <i>Εστία</i> , 15.6.1905.
16 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	Αθήναι, 16.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 16.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 16.6.1905, <i>Εστία</i> , 16.6.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 16.6.1905. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα, ο Αγ. Χρυσομάλλης θα έπαιζε έναν μονόλογο και ο Τηλ. Λεπενιώτης θα τραγουδούσε μια "μονωδία με τη συνοδεία πλαγιαύλου" ( <i>Ακρόπολις</i> , <i>Το Άστυ</i> , <i>Νέον Άστυ</i> , 16.6.1905).
17 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Μερόπη Σαραμαντή (Κυρία Λεβερδιέ)	Αθήναι, 17.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 17.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 17.6.1905, <i>Καιροί</i> , 17.6.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 17.6.1905.
18 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Μάγδας Παλμύρας (Μαρίνος Μαρινάτος), Κυβέλη Αδριανού (Ελένη Μαρινάτου), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Γεώργιος Φούσκας), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εμμανουήλ Στρουθοπούλης)	Αθήναι, 18.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 18.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 18.6.1905, <i>Καιροί</i> , 18.6.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
19 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπατίστας), Κυβέλη Αδριανού (Κατερίνα), Μερόπη Σαραμαντή (Μαρίκα), Α. Μαρίνου (Αννέτα), Ιωάννης Σαραμαντής (Κρεμάς), Μήτσος Μυράτ (Ορτύκης), Πάνος Καλογερίκος (Πέτρος Πετρούσκος), Μάγδας Παλμύρας (Κλάπας), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Φάπας), Τίνα Λορέντζου (Ζαχαρούλα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ο μουσικοδιδάσκαλος), Ιωάννης Δρόσος (Ο παπουτσής)	<i>Αθήναι</i> , 19.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 19.6.1905, <i>Εμπρός</i> , 19.6.1905, <i>Εστία</i> , 19.6.1905, <i>Καιροί</i> , 19.6.1905.
20 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι δύο τρόποι</i> <i>Les deux ecoles</i>	Alfred Capus	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Ζουλέν), Μήτσος Μυράτ (Εδουάρδος Μωβρέν), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λεωτουά), Ιωάννης Σαραμαντής (Δε Σεργκινύ), Πάνος Καλογερίκος (Μπρεβάν), Μάγδας Παλμύρας (Α΄ γκαρσόνι), Ιωάννης Δρόσος (Β΄ γκαρσόνι), (***) (Γ΄ γκαρσόνι), (***) (Δύο πελάται), Μερόπη Σαραμαντή (Κυρία Ζουλέν), Μαρίκα Δημοπούλου (Ερριέτη Μωβρέν), Μαργαρίτα Στέφα (Κυρία Βρενέγ), Κυβέλη Αδριανού (Στέλλα), Α. Μαρίνου (Λάουρα), Τίνα Λορέντζου (Λουΐζα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 20.6.1905, <i>Αθήναι</i> , 20.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 20.6.1905, <i>Εστία</i> , 20.6.1905.
21 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι δύο τρόποι</i> <i>Les deux ecoles</i>	Alfred Capus		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 21.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 21.6.1905, <i>Εστία</i> , 21.6.1905, <i>Καιροί</i> , 21.6.1905.
22 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι δύο τρόποι</i> <i>Les deux ecoles</i>	Alfred Capus		<i>Αθήναι</i> , 22.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 22.6.1905, <i>Εμπρός</i> , 22.6.1905, <i>Εστία</i> , 22.6.1905, <i>Καιροί</i> , 22.6.1905.
23 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		<i>Αθήναι</i> , 23.6.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 23.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 23.6.1905, <i>Εμπρός</i> , 23.6.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 23.6.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
24 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Véber Νικόλαος Ποριώτης	Κυβέλη Αδριανού, Μερόπη Σαραμαντή, Άγγελος Χρυσομάλλης, Μήτσος Μυράτ, Νικόλαος Παπαγεωργίου	Αθήναι, 24.6.1905, Ακρόπολις, 24.6.1905, Το Άστυ, 24.6.1905, Εστία, 24.6.1905.
25 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 25.6.1905, Εμπρός, 25.6.1905, Εστία, 25.6.1905, Καιροί, 25.6.1905.
26 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι δύο τρόποι</i> <i>Les deux ecoles</i>	Alfred Capus		Αθήναι, 26.6.1905, Ακρόπολις, 26.6.1905, Εμπρός, 26.6.1905, Εστία, 26.6.1905, Καιροί, 26.6.1905.
27 Ιουν. 1905 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η περιπέτεια</i> <i>L' aventure</i>	Max Maurey		Αθήναι, 27.6.1905, Ακρόπολις, 27.6.1905, Το Άστυ, 27.6.1905, Εστία, 27.6.1905, Καιροί, 27.6.1905.
27 Ιουν. 1905 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το πρόβατο</i> <i>Le mouton!</i>	Alexander Bisson - Georges Thurner		Αθήναι, 27.6.1905, Ακρόπολις, 27.6.1905, Το Άστυ, 27.6.1905, Εστία, 27.6.1905, Καιροί, 27.6.1905. Οι παραστάσεις συνοδεύονταν από προβολή αγγλικών ταινιών.
28 Ιουν. 1905 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η περιπέτεια</i> <i>L' aventure</i>	Max Maurey	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ροβέρτος), Μήτσος Μυράτ (Εκτωρ), Πάνος Καλογερίκος (Αστυνόμος), Κυβέλη Αδριανού (Αλίκη), Μερόπη Σαραμαντή (Ιωάννα), Ιωάννης Δρόσος (Θυρωρός), (***) (Δύο αστυφύλακες)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.6.1905, Αθήναι, 28.6.1905, Ακρόπολις, 28.6.1905, Εστία, 28.6.1905.
28 Ιουν. 1905 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το πρόβατο</i> <i>Le mouton!</i>	Alexander Bisson - Georges Thurner	Άγγελος Χρυσομάλλης (Μουκάρ), Μερόπη Σαραμαντή (Κα Μπουκάρ), Μαρίκα Δημοπούλου (Ρένα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Φλορεστάν), Μήτσος Μυράτ (Παύλος)	Θεατρικό πρόγραμμα, 28.6.1905, Αθήναι, 28.6.1905, Ακρόπολις, 28.6.1905, Εστία, 28.6.1905, Καιροί, 28.6.1905. Οι παραστάσεις συνοδεύονταν από προβολή αγγλικών ταινιών.
29 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο αντίπαλος</i> <i>L'adversaire</i>	Alfred Capus - Emmanuel Arène		Ακρόπολις, 29.6.1905, Εμπρός, 29.6.1905, Νέον Άστυ, 29.6.1905, Σκριπ, 29.6.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
30 Ιουν. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 30.6.1905, <i>Το Άστυ</i> , 30.6.1905, <i>Εμπρός</i> , 30.6.1905, <i>Καιροί</i> , 30.6.1905, <i>Σκριπ</i> , 30.6.1905.  Οι παραστάσεις συνοδεύονταν από προβολή αγγλικών ταινιών ( <i>Καιροί</i> , <i>Σκριπ</i> , <i>Το Άστυ</i> , 30.6.1905).
1 Ιουλ. 1905 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το πρόβατο</i> <i>Le mouton!</i>	Alexander Bisson - Georges Thurner		<i>Εστία</i> , 1.7.1905.
1 Ιουλ. 1905 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Εστία</i> , 1.7.1905.
1 Ιουλ. 1905 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Εστία</i> , 1.7.1905.
2 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 2.7.905, <i>Ακρόπολις</i> , 2.7.1905, <i>Εμπρός</i> , 2.7.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 2.7.1905, <i>Καιροί</i> , 2.7.1905. Το έργο αναγγελόταν ως ακατάλληλο ως ακατάλληλο για δεσποινίδες.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
3 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin	Άγγελος Χρυσομάλλης (Ιούλιος Δυφορέ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Στέφανος Μπενουά), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ερνέστος Τομερέλ), Μήτσος Μυράτ (Λεοπόλδος Βερσακέτ), Μάγδας Παλμύρας (Φέλιξ Γκλαπισάρ), Πάνος Καλογερίκος (Μπιζενόλ), Γεωργιος Πετεινός (Πουαρέλ), Ιωάννης Δρόσος (Ιωσήφ), Κυβέλη Αδριανού (Λουκιανή Δυφορέ), Μερόπη Σαραμαντή (Κοραλία Μπενουά), Μαρίκα Δημοπούλου (Κλημεντία Γκλαπισάρ), Α. Μαρίνου (Ελιανή δε Μπουκιβάλ), (***) (Ευτυχία), Τίνα Λορέντζου (Παυλίνα), (***) (Ασπρούλα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 3.7.1905, <i>Αθήναι</i> , 3.7.905, <i>Εμπρός</i> , 2.7.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 3.7.1905, <i>Καιροί</i> , 3.7.1905.  Οι παραστάσεις συνοδεύονταν από προβολή αγγλικών ταινιών.
4 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Αθήναι</i> , 4.7.905, <i>Εμπρός</i> , 2.7.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 4.7.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 4.7.1905.  Οι παραστάσεις συνοδεύονταν από προβολή αγγλικών ταινιών.
5 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		<i>Αθήναι</i> , 5.7.905, <i>Εστία</i> , 5.7.1905, <i>Καιροί</i> , 5.7.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 5.7.1905.
6 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Οι δύο τρόποι</i> <i>Les deux ecoles</i>	Alfred Capus		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 6.7.905, <i>Ακρόπολις</i> , 6.7.1905, <i>Εστία</i> , 6.7.1905, <i>Καιροί</i> , 6.7.1905.
7 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνης	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Αθήναι</i> , 7.7.905, <i>Εμπρός</i> , 7.7.1905, <i>Εστία</i> , 7.7.1905, <i>Καιροί</i> , 7.7.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 8.7.1905, Ακρόπολις, 8.7.1905, "Θέατρα", Εστία, 8.7.1905, Καιροί, 8.7.1905.
9 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		"Θέατρα", Αθήναι, 9.7.1905, Ακρόπολις, 9.7.1905, Εστία, 9.7.1905, Καιροί, 9.7.1905.
10 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		Αθήναι, 10.7.1905, Ακρόπολις, 10.7.1905, Εστία, 10.7.1905, Καιροί, 10.7.1905.
11 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι αναίσχυντοι</i> <i>Les effrontés</i>	Emile Augier Γεώργιος Αυκέρριος	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Σαρριέ), Μήτσος Μυράτ (Ερρίκος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκήσιος δ' Ωμπρίβ), Πάνος Καλογερίκος (Βερνουγιέ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Δε Σερζίν), Ιωάννης Σαραμαντής (Υποκόμης Ισινή), Γεώργιος Πετεινός (Ένας βαρόνος), Μαρίκα Δημοπούλου (Μαρκησία δ' Ωμπρίβ), Κυβέλη Αδριανού (Κλεμάνς), Μερόπη Σαραμαντή (Υποκόμισσα Ισινή), (**) (Υπηρέτης).	Θεατρικό πρόγραμμα, 11.7.1905, Αθήναι, 11.7.1905, Ακρόπολις, 11.7.1905, Καιροί, 11.7.1905.
12 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι αναίσχυντοι</i> <i>Les effrontés</i>	Emile Augier Γεώργιος Αυκέρριος		Ακρόπολις, 12.7.1905, Εμπρός, 12.7.1905, Εστία, 12.7.1905, Καιροί, 12.7.1905.
13 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι αναίσχυντοι</i> <i>Les effrontés</i>	Emile Augier Γεώργιος Αυκέρριος		Αθήναι, 13.7.1905, Ακρόπολις, 13.7.1905, Εστία, 13.7.1905, Καιροί, 13.7.1905.
14 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 14.7.1905, Εμπρός, 14.7.1905, Εστία, 14.7.1905, Νέον Άστυ, 14.7.1905.
15 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δυπόν και Σία</i> <i>Les Depont</i>	Paul Gavault		Αθήναι, 15.7.1905, Το Άστυ, 15.7.1905, Εμπρός, 15.7.1905, Καιροί, 15.7.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
16 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δυπόν και Σία</i> <i>Les Depont</i>	Paul Gavault		"Θέατρα", Αθήναι, 16.7.1905, <i>Εμπρός</i> , 16.7.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 16.7.1905, <i>Καιροί</i> , 16.7.1905.
17 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δυπόν και Σία</i> <i>Les Depont</i>	Paul Gavault		"Θέατρα", Αθήναι, 17.7.1905, <i>Εστία</i> , 17.7.1905, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 17.7.1905, <i>Χρόνος</i> , 17.7.1905.
18 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος		Αθήναι, 18.7.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 18.7.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 18.7.1905, <i>Καιροί</i> , 18.7.1905.
19 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νίκη του Λεωνίδα</i>	Χαράλαμπος Άννινος	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Μιχαλάκης)	Αθήναι, 19.7.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 19.7.1905, <i>Εστία</i> , 19.7.1905, <i>Καιροί</i> , 19.7.1905.
20 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Ακρόπολις, 20.7.1905, <i>Εστία</i> , 20.7.1905, <i>Καιροί</i> , 20.7.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 20.7.1905.
21 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι αναίσχυντοι</i> <i>Les effrontés</i>	Emile Augier Γεώργιος Αυκέριος		Αθήναι, 21.7.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 21.7.1905, <i>Εστία</i> , 21.7.1905, <i>Καιροί</i> , 21.7.1905.
22 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Ernest Dancourt-Grenet - Maurice Ordonneau - Henri Keroul	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μπερλυρόν)	Αθήναι, 22.7.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 22.7.1905, <i>Εστία</i> 22.7.1905, <i>Καιροί</i> , 22.7.1905.
23 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 23.7.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 23.7.1905, <i>Εστία</i> , 23.7.1905, <i>Καιροί</i> , 23.7.1905.
24 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 24.7.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 24.7.1905, <i>Εστία</i> , 24.7.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 24.7.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
25 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δυπόν και Σία</i> <i>Les Depont</i>	Paul Gavault	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Λαφορέ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Μαυρίκιος Μωρέλ), Μάγδας Παλμύρας (Δυπόν), Μήτσος Μυράτ (Ευάρεστος), Ιωάννης Σαραμαντής (Αλβέρτος δε Λαφέ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Γκαλιπάρ), Πάνος Καλογερίκος (Πασχάλης), Ιωάννης Δρόσος (Ο αρχιμουσικός), (***) (Επιμελητής του ξενοδοχείου), Νέστωρ Πάρις (Υπηρέτης του ξενοδοχείου των Λουτρών), Αλφρέδος Άλβις (Δυπόν), Μερόπη Σαραμαντή (Λουκία Λαφορέ), Κυβέλη Αδριανού (Φλώρα Δαρβινύ), (***) (Μια θεατρίνα), (***) (Τρία παιδιά)	Θεατρικό πρόγραμμα, 25.7.1905, <i>Αθήναι</i> , 25.7.905, <i>Ακρόπολις</i> , 25.7.1905, <i>Εστία</i> , 25.7.1905.
26 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		<i>Αθήναι</i> , 26.7.1905, <i>Εμπρός</i> , 26.7.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 26.7.1905, <i>Καιροί</i> , 26.7.1905.
27 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης		<i>Αθήναι</i> , 27.7.1905, <i>Εμπρός</i> , 27.7.1905, <i>Εστία</i> , 27.7.1905, <i>Νέον</i> <i>Άστν</i> , 27.7.1905.
28 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Αθήναι</i> , 28.7.905, <i>Εστία</i> , 28.7.1905, <i>Καιροί</i> , 28.7.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 28.7.1905.
29 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Ξένη</i>	Τάσος Φραγκαντώνης	Μαρίκα Δημοπούλου (Ξένη), Άγγελος Χρυσομάλλης, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Πανος Καλογερίκος	<i>Αθήναι</i> , 29.7.905, "Θεατρική ζωή. Αμίμητα παρασκήνια της Νέας Σκηνής. Η απολογία ενός συγγραφέως", <i>Το Άστν</i> , 29.9.1905, <i>Εστία</i> , 29.7.1905, <i>Καιροί</i> , 29.7.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 29.7.1905.
30 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Ξένη</i>	Τάσος Φραγκαντώνης		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 30.7.905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 30.7.1905, <i>Εμπρός</i> , 30.7.1905, <i>Καιροί</i> , 30.7.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 30.7.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
31 Ιουλ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Λεβερδιέ), Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ), Μερόπη Σαραμαντή (Κυρία Λεβερδιέ)	<i>Αθήναι</i> , 31.7.1905, <i>Το Άστυ</i> , 31.7.1905, <i>Εμπρός</i> , 31.7.1905, <i>Εστία</i> , 31.7.1905, <i>Καιροί</i> , 31.7.1905. Αναγγελλόταν ότι στα διαλείμματα της Β' και Γ' πράξης ο Χρυσομάλλης θα ερμήνευε κωμικούς μονολόγους.
1 Αυγ. 1905 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	<i>Αθήναι</i> , 1.8.1905, <i>Καιροί</i> , 1.8.1905, <i>Νεον Άστυ</i> , 1.8.1905, <i>Χρόνος</i> 1.8.1905. Αναγγελλόταν ότι κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων ο Χρυσομάλλης και ο Λεπενιώτης θα έπαιζαν κωμικούς μονολόγους.
1 Αυγ. 1905 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Ευγένιος)	<i>Αθήναι</i> , 1.8.1905, <i>Καιροί</i> , 1.8.1905, <i>Νεον Άστυ</i> , 1.8.1905, <i>Χρόνος</i> 1.8.1905.
2 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Εστία</i> 1.8.1905, <i>Καιροί</i> , 2.8.1905, <i>Σκριπ</i> , 1.8.1905, <i>Χρόνος</i> , 2.8.1905.
3 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque	Κυβέλη Αδριανού, Νικόλαος Παπαγεωργίου, Άγγελος Χρυσομάλλης	"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 3.8.1905, <i>Εστία</i> , 3.8.1905, <i>Καιροί</i> , 3.8.1905, <i>Νεον Άστυ</i> , 3.8.1905.
4 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]	Κυβέλη Αδριανού (Σουσάννα Χάνδερσον)	<i>Αθήναι</i> , 4.8.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 4.8.1905, <i>Καιροί</i> , 4.8.1905, <i>Σκριπ</i> , 4.8.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφείς Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
5 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - François Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Μποαμορώ), Μερόπη Σαραμαντή (Κυρία Μποαμορώ), Κυβέλη Αδριανού (Αγγελική Μποαμορώ), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Ιωνάθαν Καρπέτ), Πάνος Καλογερίκος (Ριχάρδος), Ιωάννης Δρόσος (Μπερνάρ), Α. Μαρίνου (Λευκή), Ιωάννης Σαραμαντής (Θιβολέτ), Μαργαρίτα Στέφα (Λεοντίνη), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Πιγκ), Αλφρέδος Άλβις (Σαμ), Τίνα Λορέντζου (Ιουστίνα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 5.8.1905, <i>Αθήναι</i> , 5.8.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 5.8.1905, <i>Εστία</i> , 5.8.1905, <i>Καιροί</i> , 5.8.1905.  Το έργο αναγγελόταν ως ακατάλληλο για δεσποινίδες.
6 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - François Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]		<i>Αθήναι</i> , 6.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 6.8.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 6.8.1905, <i>Καιροί</i> , 6.8.1905, <i>Σκριπ</i> , 6.8.1905.  Το έργο αναγγελόταν ως ακατάλληλο για δεσποινίδες.
7 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - François Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 7.8.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 7.8.1905, <i>Σκριπ</i> , 7.8.1905, <i>Χρόνος</i> , 7.8.1905.
8 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - François Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]		<i>Αθήναι</i> , 8.8.1905, Ακρόπολις, 8.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 8.8.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 8.8.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
9 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - Francois Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]		Αθήναι, 9.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 9.8.1905, <i>Εστία</i> , 9.8.1905, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστυ</i> , 9.8.1905.
10 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		Αθήναι, 10.8.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 10.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 10.8.1905, <i>Εστία</i> , 10.8.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 10.8.1905.
11 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus		Αθήναι, 11.8.905, <i>Ακρόπολις</i> , 11.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 11.8.1905, <i>Εστία</i> , 11.8.1905.
12 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η απαγωγή</i> <i>L'enlèvement</i>	Henri Becque	Κυβέλη Αδριανού (Έμμα δε Σαίν-Κρουά), Μήτσος Μυράτ (Ραούλ δε Σαίν-Κρουά), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Αντονίν Δε λα Ρούβρ)	Αθήναι, 12.8.905, <i>Ακρόπολις</i> , 12.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 12.8.1905, <i>Εστία</i> , 12.8.1905.
13 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η απαγωγή</i> <i>L'enlèvement</i>	Henri Becque		Αθήναι, 13.8.905, <i>Ακρόπολις</i> , 13.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 13.8.1905, <i>Εστία</i> , 13.8.1905.
14 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 14.8.1905, <i>Εμπρός</i> , 14.8.1905, <i>Εστία</i> , 14.8.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 14.8.1905.
15 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής		Αθήναι, 15.8.1905, <i>Σκριπ</i> , 15.8.1905, <i>Χρόνος</i> , 15.8.1905.
16 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Εστία</i> , 16.8.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
17 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - Francois Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]		Αθήναι, 17.8.1905, Ακρόπολις, 17.8.1905, Εμπρός, 17.8.1905, Εστία, 17.8.1905.
18 Αυγ. 1905 Αθήνα Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών	<i>Ο κύριος Μπρινιόλ και η κόρη του</i> <i>Brigniol et sa fille</i>	Alfred Capus Κωνσταντίνος Ζ. Μακρής		Αθήναι, 18.8.1905, Ακρόπολις, 18.8.1905, Εμπρός, 18.8.1905, Νέον Άστυ, 18.8.1905.
19 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δυπόν και Σία</i> <i>Les Depont</i>	Paul Gavault		Αθήναι, 19.8.1905, Ακρόπολις, 19.8.1905, Εμπρός, 19.8.1905, Εστία, 19.8.1905, Νέον Άστυ, 19.8.1905.
20 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 20.8.1905, Το Άστυ, 20.5.1905, Εμπρός, 20.8.1905, Εστία, 20.8.1905.
21 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 21.8.1905, Ακρόπολις, 21.8.1905, Εστία, 21.8.1905, Νέον Άστυ, 21.8.1905.
22 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κούνια (ή Το λίκνον)</i> <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Κύριος Μαρσάν), Ιωάννης Σαραμαντής (Κύριος Μωσάκ), Πάνος Καλογερίκος (Ραϋμόνδος Σαντρέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανδρέας δε Ζιριέ), Μαργαρίτα Στέφα (Κυρία Μαρσάν), Μαρίκα Δημοπούλου (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Α. Μαρίνου (Αδελφή του Ελέους), Τίνα Λορέντζου (Λουΐζα)	Θεατρικό πρόγραμμα, 22.8.1905, Αθήναι, 22.8.1905, Ακρόπολις, 22.8.1905, Εμπρός, 22.8.1905, Εστία, 22.8.1905.
23 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η κούνια (ή Το λίκνον)</i> <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux		Ακρόπολις, 23.8.1905, Εμπρός, 23.8.1905, Εστία, 23.8.1905, Χρόνος, 23.7.1905.
24 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		Αθήναι, 24.8.1905, Εμπρός, 24.8.1905, Εστία, 24.8.1905, Νέον Άστυ, 24.8.1905, Σκριπ, 24.8.1905.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
25 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>H νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		Αθήναι, 25.8.1905, Ακρόπολις, 25.8.1905, Εστία, 25.8.1905, Νέον Άστυ, 25.8.1905.
26 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κορόιδο</i> <i>Le poire</i>	Louis Artus		Αθήναι, 26.8.1905, Ακρόπολις, 26.8.1905, Εστία, 26.8.1905.
27 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κορόιδο</i> <i>Le poire</i>	Louis Artus		Αθήναι, 27.8.1905, Ακρόπολις, 27.8.1905, Εμπρός, 27.8.1905, Εστία, 27.8.1905, Νέον Άστυ, 27.8.1905.
28 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κορόιδο</i> <i>Le poire</i>	Louis Artus		Αθήναι, 28.8.1905, "Θεάματα", Ακρόπολις, 28.8.1905, Εμπρός, 28.8.1905, Εστία, 28.8.1905.
29 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κορόιδο</i> <i>Le poire</i>	Louis Artus		Αθήναι, 29.8.1905, "Θεάματα", Ακρόπολις, 29.8.1905, "Θέατρα", Εμπρός, 29.8.1905, "Θέατρα", Εστία, 29.8.1905.
30 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κορόιδο</i> <i>Le poire</i>	Louis Artus	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Αρθούρος Λεφλερί δε Μπωζαργγέν), Κυβέλη Αδριανου (Σουσάννα), Μερόπη Σαραμαντή (Παυλίνα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Θεόφιλος Μπελώ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Μοντινιάκ), Ιωάννης Σαραμαντής (Φορτινέλ), Μαρίκα Δημοπούλου (Τσικίτα), Ιωάννης Δρόσος (Φραγκίσκος), Α. Μαρίνου (Ιουλία), Πάνος Καλογερίκος (Αστυνόμος), Μήτσος Μυράτ (Μαθιός)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.8.1905, Αθήναι, 30.8.1905, "Θεάματα", Ακρόπολις, 30.8.1905, Εστία, 30.8.1905, Νέον Άστυ, 30.8.1905. Το έργο αναγγελλόταν ως ακατάλληλο για δεποινίδες.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
31 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	A <i>Η σπιθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron	Κυβέλη Αδριανού (Αντουανέτα)	Αθήναι, 31.8.1905, Ακρόπολις, 31.8.1905, Εμπρός, 31.8.1905, Εστία, 31.8.1905.
31 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	B <i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Γεώργιος Βαραβάνης)	Αθήναι, 31.8.1905, Ακρόπολις, 31.8.1905, Εμπρός, 31.8.1905, Εστία, 31.8.1905.
31 Αυγ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	Γ <i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Αθήναι, 31.8.1905, Ακρόπολις, 31.8.1905, Εμπρός, 31.8.1905, Εστία, 31.8.1905.
1 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι), Μήτσος Μυράτ (Κόμης Σίλβιος Σαν-Τζιόρτζι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Τζίνος Ριτσιάρδι)	Ακρόπολις, 1.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 1.9.1905, <i>Εμπρός</i> , 1.9.1905, <i>Νεον</i> <i>Άστυ</i> , 1.9.1905. Αναγγελόταν ότι κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων ο Αγ. Χρυσομάλλης και ο Τηλ. Λεπενιώτης θα έπαιζαν κωμικούς μονολόγους.
2 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		<i>Το Άστυ</i> , 2.9.1905, <i>Εστία</i> , 2.9.1905, <i>Νεον Άστυ</i> , 2.9.1905, <i>Χρόνος</i> , 2.9.1905.
3 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 3.9.1905, Ακρόπολις, 3.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 3.9.1905, <i>Εστία</i> , 3.9.1905.
4 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 4.9.1905, Ακρόπολις, 4.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 4.9.1905, <i>Εστία</i> , 4.9.1905.
5 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου</i> <i>Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - François Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]		Αθήναι, 5.9.1905, Ακρόπολις, 5.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 5.9.1905, <i>Εστία</i> 5.9.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
6 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]	Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Θεόδωρος Κλίγκ) Αγγελος Χρυσομάλλης (Βαρθολομαίος Χεπ)	Αθήναι, 6.9.1905, Ακρόπολις, 6.9.1905, Εστία, 6.9.1905, Νέον Άστυ, 6.9.1905.
7 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χρυσή αράχνη</i> <i>Die goldene spinne</i>	Franz von Schönthan [Σπύρος Μαρκέλλος]		Το Άστυ, 7.9.1905, Νέον Άστυ, 7.9.1905, Σκριπ, 7.9.1905, Χρόνος, 7.9.1905.
8 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δυπόν και Σία</i> <i>Les Depont</i>	Paul Gavault		Ακρόπολις, 8.9.1905, Το Άστυ, 8.9.1905, Εμπρός, 8.9.1905, Εστία, 8.9.1905.
9 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin	Άγγελος Χρυσομάλλης (Πετιγιών), Κυβέλη Αδριανού	Αθήναι, 9.9.1905, Ακρόπολις, 9.9.1905, Το Άστυ, 9.9.1905, Εστία, 9.9.1905.
10 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το κορόιδο</i> <i>Le poire</i>	Louis Artus	Άγγελος Χρυσομάλλης	Αθήναι, 10.9.1905, Ακρόπολις, 10.9.1905, Το Άστυ, 10.9.1905, Εστία, 10.9.1905.
11 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Κυβέλη Αδριανού (Κατερίνα)	Αθήναι, 11.9.1905, Ακρόπολις, 11.9.1905, Το Άστυ, 11.9.1905, Εστία, 11.9.1905.
11 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		Αθήναι, 11.9.1905, Ακρόπολις, 11.9.1905, Εστία, 11.9.1905, Το Άστυ, 11.9.1905.
12 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 12.9.1905, Ακρόπολις, 12.9.1905, Εστία, 12.9.1905, Νέον Άστυ, 12.9.1905.
13 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 13.9.1905, Ακρόπολις, 13.9.1905, Εστία, 13.9.1905, Νέον Άστυ, 13.9.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
14 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 14.9.1905, Ακρόπολις, 14.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 14.9.1905, <i>Εστία</i> , 14.9.1905.
15 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο κύριος προσωπάρχης</i> <i>Monsieur le directeur!</i>	Fabrice Carré - Alexander Bisson [Σπύρος Μαρκέλλος]		Αθήναι, 15.9.1905, Ακρόπολις, 15.9.1905, <i>Εστία</i> , 15.9.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 15.9.1905.
16 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 16.9.1905, Ακρόπολις, 16.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 16.9.1905, <i>Εστία</i> , 16.9.1905.
17 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 17.9.1905, Ακρόπολις, 17.9.1905, <i>Εστία</i> , 17.9.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 17.9.1905.
18 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Δορίνα</i> <i>Trilogia di Dorina</i>	Gerolamo Rovetta Σπύρος Μαρκέλλος	Κυβέλη Αδριανού (Δορίνα)	Ακρόπολις, 18.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 18.9.1905, <i>Εστία</i> , 18.9.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 18.9.1905.
19 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 19.9.1905, Ακρόπολις, 19.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 19.9.1905, <i>Εστία</i> , 19.9.1905.
21 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Λεμπρυνουά), Κυβέλη Αδριανού (Αμαλία Λεμπρυνουά), Ολυμπία Δαμάσκου (Νελλή Ροζιέ), Νέστορ Πάρις (Φραγκίσκος), Μαργαρίτα Στέφα (Ρένα Γκριζόλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λαβιρέτ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Λοκ), Ιωάννης Δρόσος (Αυγουστής), Α. Μαρίνου (Λουίζα Γκοντέν), (***) (Γιάννης)	Θεατρικό πρόγραμμα, 21.9.1905, Αθήναι, 21.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 21.9.1905, <i>Εστία</i> , 21.9.1905, <i>Χρόνος</i> , 21.9.1905. 20.9.1904: αναβολή της παράστασης <i>Η τελευταία απ' όλες</i> εξαιτίας του καιρού (Αθήναι, <i>Το Άστυ</i> , <i>Χρόνος</i> , 21.9.1905).

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
22 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπατίστας), Κυβέλη Αδριανού (Κατερίνα), Μερόπη Σαραμαντή (Μαρίκα), Α. Μαρίνου (Αννέτα), Ιωάννης Σαραμαντής (Κρεμάς), Μήτσος Μυράτ (Ορτύκης), Πάνος Καλογερίκος (Πέτρος Πετρούσκος), Μάγδας Παλμύρας (Κλάπας), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Φάπας), Τίνα Λορέντζου (Ζαχαρούλα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ο μουσικοδιδάσκαλος), Ιωάννης Δρόσος (Ο παπουτσής)	Θεατρικό πρόγραμμα, 22.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 22.9.1905, <i>Εμπρός</i> , 22.9.1905, <i>Εστία</i> , 22.9.1905.
23 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Ολυμπία Δαμάσκου (Μαριάννα Νυστέρη), Άγγελος Χρυσομάλλης (Εμμανουήλ Στρουθοπούλης)	Αθήναι, 23.9.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 23.9.1905, <i>Εστία</i> , 23.9.1905, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 23.9.1905.
24 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin	Ολυμπία Δαμάσκου (Κλημεντία Γκλαπισάρ)	Αθήναι, 24.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 24.9.1905, <i>Εμπρός</i> , 24.9.1905, <i>Εστία</i> , 24.9.1905.
25 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 25.9.1905, <i>Ακρόπολις</i> , 25.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 25.9.1905, <i>Εστία</i> , 25.9.1905.
26 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Το Άστυ</i> , 26.9.1905, <i>Εστία</i> , 26.9.1905, <i>Εμπρός</i> , 26.9.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 26.9.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
28 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> <i>Le voyage des Berluron</i>	Ernest Dancourt-Grenet - Maurice Ordonneau - Henri Keroul		Αθήναι, 28.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 28.9.1905, <i>Εστία</i> , 28.7.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 28.9.1905.  27.9.1905: αναβολή της παράστασης <i>Το ταξίδι των Μπερλυρόν</i> εξαιτίας του καιρού (Αθήναι, <i>Εμπρός</i> , <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 28.9.1905).  Τιμητική παράσταση υπέρ του Τηλέμαχου Λεπενιώτη.
30 Σεπ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 30.9.1905, <i>Το Άστυ</i> , 30.9.1905, <i>Εμπρός</i> , 30.9.1905, <i>Εστία</i> , 30.9.1905. 29.9.1905, αναβολή της παράστασης <i>Ο μπεμπές</i> εξαιτίας του καιρού ( <i>Νέον Άστυ</i> , <i>Χρόνος</i> , 30.9.1905).
1 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 1.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 1.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 1.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 1.10.1905, <i>Εστία</i> , 1.10.1905.
2 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Εμπρός</i> , 2.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 2.10.1905, <i>Σκριπ</i> , 2.10.1905, <i>Χρόνος</i> , 2.10.1905.
3 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Μήτσος Μυράτ (Αλβέρτος Λεμπρούνα), Κυβέλη Αδριανού (Αμαλία) Ολυμπία Δαμάσκου (Νελλή Ροζιέ), Νέστωρ Πάρις (Φραγκίσκος), Μαργαρίτα Στέφα (Ρένα Γκριζόλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λαβιρέτ), Άγγελος Χρυσομάλλης (Κύριος Λοκ), Ιωάννης Δρόσος (Αυγουστής), Α. Μαρίνου (Λουίζα Γκοντέν), (**) (Γιάννης)	Θεατρικό πρόγραμμα, 3.10.1905, Αθήναι, 3.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 3.10.1905, <i>Εστία</i> , 3.10.1905, <i>Νέον</i> <i>Άστυ</i> , 3.10.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
8 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 8.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 8.10.1905, <i>Εστία</i> , 8.10.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 8.10.1905.
9 Οκτ. 1905 Α Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Ακρόπολις, 9.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 9.10.1905, <i>Εστία</i> , 9.10.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 9.8.1905. Απογευματινή παράσταση.
9 Οκτ. 1905 Β Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ένας κύριος περιμένει χρήματα</i> [ <i>Ένας κύριος χωρίς χρήματα;</i> ]			Ακρόπολις, 9.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 9.10.1905, <i>Εστία</i> , 9.10.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 9.8.1905.
9 Οκτ. 1905 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό Η. Holbein]		Ακρόπολις, 9.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 9.10.1905, <i>Εστία</i> , 9.10.1905, <i>Νέον Άστν</i> , 9.8.1905. Βραδυνή παράσταση.
10 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χήρα</i> <i>La veuve</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy	Νικόλαος Παπαγεωργίου (Λεονέν), Άγγελος Χρυσομάλλης (Νορανσέ), Ιωάννης Δρόσος (Βαζιμέλ), Ευάγγελος Δαμάσκος (Γκαετάν), Ιωάννης Σαραμαντής (Γεώργιος), Πάνος Καλογερίκος (Κερνοά), Ολυμπία Δαμάσκου (Κόμησσα Λουΐζα), Μερόπη Σαραμαντή (Κυρία Πάλμερ), Μαργαρίτα Στέφα (Κυρία Λανσάκ), Αγαθή Περίδου (Αλβερτίνη Νορανσέ), Τίνα Λορέντζου (Δεσποινίς Σαραντονέ), Α. Μαρίνου (Βικτωρίνη), Δανάη Δαμάσκου (Αμαλίτσα), Νέστωρ Πάρις (Υπηρέτης), Αλφρέδος Άλβις (Ιωσήφ)	Θεατρικό πρόγραμμα, 10.10.1905, Αθήναι, 10.10.1905, Ακρόπολις, 10.10.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 10.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 10.10.1905.
11 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χήρα</i> <i>La veuve</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy		Αθήναι, 11.10.1905, Ακρόπολις, 11.10.1905, <i>Εστία</i> , 11.10.1905, "Δημόσια θεάματα", <i>Νέον Άστν</i> , 11.10.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χήρα</i> <i>La veuve</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy		Αθήναι, 12.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 2.10.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 12.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 12.10.1905.
13 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Αθήναι, 13.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 13.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 13.10.1905, <i>Εστία</i> , 13.10.1905.
14 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		Αθήναι, 14.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 11.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 14.10.1905, <i>Εστία</i> , 14.10.1905.
15 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 15.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 15.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 15.10.1905, <i>Χρόνος</i> , 15.10.1905.
16 Οκτ. 1905 A Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		Αθήναι, 16.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 16.10.1905, <i>Εστία</i> , 16.10.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 16.10.1905.
16 Οκτ. 1905 B Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nutter - N. Désarbres		Αθήναι, 16.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 16.10.1905, <i>Εστία</i> , 16.10.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 16.10.1905.
16 Οκτ. 1905 Γ Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		Αθήναι, 16.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 16.10.1905, <i>Εστία</i> , 16.10.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 16.10.1905. Βραδυνή παράσταση.
17 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		Αθήναι, 17.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 17.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 17.10.1905, <i>Σκριπ</i> , 17.10.1905.
18 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χήρα</i> <i>La veuve</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy		Αθήναι, 18.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 18.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 18.10.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 18.10.1905.
19 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η χήρα</i> <i>La veuve</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy		Αθήναι, 19.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 19.10.1905, <i>Σκριπ</i> , 19.10.1905, <i>Χρόνος</i> , 19.10.1905.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
20 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		<i>Το Άστυ</i> , 20.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 20.10.1905, <i>Εστία</i> , 20.10.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 20.10.1905.
21 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Το Άστυ</i> , 21.10.1905, <i>Εμπρός</i> , 21.10.1905, <i>Εστία</i> , 21.10.1905, <i>Χρόνος</i> , 21.10.1905.
22 Οκτ. 1905 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]		<i>Αθήναι</i> , 22.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 22.10.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 22.10.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 22.10.1905.
23 Οκτ. 1905 Αθήνα	<i>Ο μικρός λόρδος</i> <i>Le petit duc</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy	[Αγαθή Περίδου, Κωνσταντίνος Σαγιώρ, Διονύσιος Ταβουλάρης]	"Μεγάλη θεατρική Εσπερίς", <i>Καιροί</i> , 23.10.1905. Θεατρική εσπερίδα οργανωμένη από τον Σύνδεσμο Ελληνικού Περιοδικού Τύπου. Πρόγραμμα: Μέρος α': <i>Ο Ματρώζος</i> : Νικόλαος Λεκατσάς Μέρος β': <i>Ο μικρός Λόρδος</i> : Αγαθή Περίδου και Κωνσταντίνος Σαγιώρ και Διονύσιος Ταβουλάρης.
24 Οκτ. 1905 Πειραιάς Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Μπατίστας), Κυβέλη Αδριανού (Κατερίνα), Μερόπη Σαραμαντή (Μαρίκα), Α. Μαρίνου (Αννέτα), Ιωάννης Σαραμαντής (Κρεμάς), Μήτσος Μυράτ (Ορτύκης), Πάνος Καλογερίκος (Πέτρος Πετρούσκος), Μάγδας Παλμύρας (Κλάπας), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Φάπας), Τίνα Λορέντζου (Ζαχαρούλα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ο μουσικοδιδάσκαλος), Ιωάννης Δρόσος (Ο παπουτσής)	Θεατρικό πρόγραμμα, 24.10.1905, <i>Αθήναι</i> , 24.10.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 24.10.1905, <i>Σκριπ</i> , 24.10.1905. Εκτακτη τιμητική παράσταση υπέρ της Κυβέλης Αδριανού.
25 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης		<i>Αθήναι</i> , 25.10.1905, <i>Το Άστυ</i> , 25.10.1905, <i>Νέον Άστυ</i> , 25.10.1905, <i>Χρόνος</i> , 25.10.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
26 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Αθήναι, 26.10.1905, Ακρόπολις, 26.10.1905, Το Άστυ, 26.10.1905, Εστία, 26.10.1905.
27 Οκτ. 1905 Αθήνα Νέας Σκηνής	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]		Αθήναι, 27.10.1905, Το Άστυ, 27.10.1905, Εστία, 27.10.1905, Χρόνος, 27.10.1905.
28 Οκτ. 1905 Αθήνα Δημ. Θέατρον Αθηνών	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Αθήναι, 27.10.1905, Ακρόπολις, 28.10.1905, Το Άστυ, 28.10.1905, Εστία, 28.10.1905.
30 Οκτ. 1905 Αθήνα Δημ. Θέατρον Αθηνών	<i>Χάμλετ</i> <i>Hamlet</i>	Wiliam Shakespeare Δημήτριος Βικέλας	Πάνος Καλογερίκος (Κλαύδιος), Νικόλαος Λεκατσάς (Άμλετ), Μάγδας Παλμύρας (Πολώνιος), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Οράτιος), Ευάγγελος Δαμάσκος (Λαέρτης), Μ. Πλατάνης (Ροζενκράνς), Π. Προκοπάκης (Γυλδεστέρνης), Μήτσος Μύρατ (Οσρικ), Αλφρέδος Άλβις (Βερνάρδος), Ιωάννης Σαραμαντής (Α΄ ηθοποιός), (***) (Β΄ ηθοποιός), Άγγελος Χρυσομάλλης (Α΄ νεκροθάφτης), Γ. Νεράντζης (Β΄ νεκροθάφτης), Ιωάννης Δρόσος (Σκιά), Αγαθή Περίδου (Γετρούδη), Θεώνη Παππά (Οφηλία), Νέστωρ Πάρις (Μια ηθοποιός)	Θεατρικό πρόγραμμα, 30.10.1905, Αθήναι, 30.10.1905, Το Άστυ, 30.10.1905, Εστία, 30.10.1905. Έκτακτη παράσταση.
31 Οκτ. 1905 Αθήνα Δημ. Θέατρον Αθηνών	<i>Χάμλετ</i> <i>Hamlet</i>	Wiliam Shakespeare Δημήτριος Βικέλας		Αθήναι, 31.10.1905, Το Άστυ, 31.10.1905, Εστία, 31.10.1905.
1 Νοε. 1905 Αθήνα Δημ. Θέατρον Αθηνών	<i>Χάμλετ</i> <i>Hamlet</i>	Wiliam Shakespeare Δημήτριος Βικέλας		Χρόνος, 1.11.1905.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
2 Νοε. 1905 Αθήνα Δημ. Θέατρον Αθηνών	<i>Χάμλετ</i> <i>Hamlet</i>	William Shakespeare Δημήτριος Βικέλας		"Θέατρα", <i>Αθήναι</i> , 2.11.1905, "Θέατρα", <i>Εστία</i> , 2.11.1905.  <b>Λήξη παραστάσεων τέταρτης θερινής περιόδου.</b>
27 Νοε. 1905 Ζάκυνθος Φώσκολος	<i>Χάμλετ</i> <i>Hamlet</i>	William Shakespeare Δημήτριος Βικέλας	Νικόλαος Λεκατσάς (Άμλετ), Θεώνη Παππά (Οφηλία)	<i>Ελπίς</i> (Ζακύνθου), 27.11.1905.  24.11.1905, πρώτη παράσταση του θιάσου ( <i>Ελπίς</i> , 27.11.1905).
29 Νοε. 1905 Ζάκυνθος Φώσκολος	<i>Ο μικρός λόρδος</i> <i>Le petit duc</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy	Κωνσταντίνος Σαγιώρ, Διονύσιος Ταβουλάρης	Μουσμούτης, <i>Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου</i> , ό.π., σ. 88
30 Νοε. 1905 Ζάκυνθος Φώσκολος	<i>Οθέλλος</i> <i>Othello</i>	William Shakespeare	Διονύσιος Ταβουλάρης (Οθέλλος), Θεώνη Δρακοπούλου (Δυσδαιμόνα)	Μουσμούτης, <i>Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου</i> , ό.π., σ. 88.
4 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Η κυρία δεν με μέλει</i> <i>Madame Sans-Genie</i>	Victorien Sardou - Emile Moreau	Πάνος Καλογερίκος, Μάγδας Παλμύρας, Ευάγγελος Δαμάσκος, Ολυμπία Δαμάσκου	"Νέα Σκηνή", <i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 4.1.1906, "Χειμερινόν Θέατρον", <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 4, 5.1.1906.
6 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Το αριστερό χέρι</i> <i>La main gauche</i>	Pierre Vébér Νικόλαος Ποριώτης	Θεώνη Παππά (Λολέττα Λαβαρέδ), Κωνσταντίνος Σαγιώρ, Ευάγγελος Δαμάσκος, Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας) 5, 7.1.1906.
7 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Δουράν και Δουράν</i> (ή <i>Δικηγόρος και μπακάλης</i> ) <i>Dourant et Dourant</i>	Maurice Ordonneau - Albin Valabrègue	Κωνσταντίνος Σαγιώρ, Ολυμπία Δαμάσκου, Άγγελος Χρυσομάλλης, Μερόπη Σαραμαντή, Μάγδας Παλμύρας	<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 7, 8.1.1906.
8 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μικρός λόρδος</i> <i>Le petit duc</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy	Κωνσταντίνος Σαγιώρ (Μικρός Λόρδος), Διονύσιος Ταβουλάρης, Ολυμπία Δαμάσκου, Αγαθή Περίδου	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 8.1.1906, <i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 9.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 8, 10.1.1906.
10 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Χάμλετ</i> <i>Hamlet</i>	William Shakesreare Δημήτριος Βικέλας	Νικόλαος Λεκατσάς (Άμλετ), Θεώνη Παππα (Οφηλία)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 10.1.1906.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Λιανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 11.1.1906.  Αναγγελλόταν ότι ο Αγ. Χρυσομάλλης θα ερμήνευε κωμικά τραγούδια κατά τη διάρκεια των διαλειμμάτων.
14 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Θεώνη Παππα (Νελλή Ροζιέρ), Άγγελος Χρυσομάλλης, Κωνσταντίνος Σαγιώρ, Ολυμπία Δαμάσκου	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 14.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 14-15.1.1906.
15 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Ο αρλεκίνος</i>	Paulton Henry	Κωνσταντίνος Σαγιώρ (Ο γέρο-Μπουκουλάκης), Ολυμπία Δαμάσκου, Αγαθή Περίδου	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 15.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 14.1.1906.
17 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Οθέλλος</i> <i>Othello</i>	William Shakesreare	Διονύσιος Ταβουλάρης (Οθέλλος), Θεώνη Παππα (Δυσδαιμόνα), Μάγδας Παλμύρας (Ιάγος)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 17-18.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 17.1.1906.
19 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Η αρπαγή των Σαββίνων</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Εμμανουήλ Στρουθοπούλης), Μάγδας Παλμύρας (Μαρίνος Μαρινάτος), Κωνσταντίνος Σαγιώρ (Αιμίλιος Φούσκας), Θεώνη Παππά (Ελένη Μαρινάτου)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 19.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 19.1.1906.  18.1.1906: αναβολή παραστάσεων, εξαιτίας του πένθους για το θάνατου του Βασιλιά Χριστιάνου ( <i>Νέος Αιών</i> , 19.1.1906).
21 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Ολυμπία Δαμάσκου (Κατερίνα), Πάνος Καλογερίκος (Πέτρος Πετρούσκος), Μάγδας Παλμύρας (Κλάπας), Κωνσταντίνος Σαγιώρ (Φάπας)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 20, 21.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 20, 21.1.1906.
22 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Ολυμπία Δαμάσκου (Μιραντολίνα), Διονύσιος Ταβουλάρης (Ιππότης Νερολίθαρος), Άγγελος Χρυσομάλλης (Μαρκέζος Ταραπούπουλος)	<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 22.1.1906.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
24 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Νόρα (ή Το κουκλόπιστο)</i> <i>Et Dukkehjem</i>	Henrik Ibsen	Ολυμπία Δαμάσκου (Νόρα), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Χέλμερ), Πάνος Καλογερίκος, Μάγδας Παλμύρας	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 24.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 24, 25.1.1906.
25 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Δουράν και Δουράν (ή Δικηγόρος και μπακάλης)</i> <i>Dourant et Dourant</i>	Ordonneau Maurice-Albin Valabrégue	Κωνσταντίνος Σαγιώρ, Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 24.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 25.1.1906.
26 Ιαν. 1906 A Πάτρα Απόλλων	<i>Η κούνια (ή Το λίκνον)</i> <i>Le berceau</i>	Eugène Brieux Ευστράτιος Ευστρατιάδης	Θεώνη Παππά (Λαυρεντία δε Ζιριέ), Πάνος Καλογερίκος (Ραϋμόνδος Σαντρέλ), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Ανδρέας δε Ζιριέ)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 26.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 26.1.1906.
26 Ιαν. 1906 B Πάτρα Απόλλων	<i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nutter - N. Désarbres	Αγαθή Περίδου, Άγγελος Χρυσομάλλης, Νικόλαος Παπαγεωργίου	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 26.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 26.1.1906.
27 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Μόννα Βάννα</i> <i>Monna Vanna</i>	Maurice Maeterlinck	Θεώνη Παππά (Μόννα Βάννα), Διονύσιος Ταβουλάρης (Μάρκος Κολόννας), Πάνος Καλογερίκος, Νικόλαος Παπαγεωργίου	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 28.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 28.1.1906.
29 Ιαν. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Η κυρία δεν με μέλει</i> <i>Madame Sans-Genes</i>	Victorien Sardou - Emile Moreau	Ολυμπία Δαμάσκου (Αικατερίνη Λεφέβο), Ευάγγελος Δαμάσκος (Ναπολέων), Αγαθή Περίδου (Βασίλισσα της Νεαπόλεως), Μερόπη Σαραμαντή (Ελίζα)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 29, 30.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 29.1.1906.
31 Ιαν. 1906 A Πάτρα Απόλλων	<i>Ανακριτής</i> <i>Enquete</i>	[G. Henriot ]	Διονύσιος Ταβουλάρης (Ανακριτής)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 31.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 31.1.1906.  Για το συγγραφέα, όπως και το γαλλικό τίτλο, βλ. Karanastasis, <i>Le théâtre étranger sur le scènes d'Athènes et du Pirée 1905-1907</i> , 82
31 Ιαν. 1906 B Πάτρα Απόλλων	<i>Η γκαρσονιέρα</i> <i>Le petit hôtel</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Χρήστος Δαραλέξης	Ολυμπία Δαμάσκου, Κωνσταντίνος Σαγιώρ, Άγγελος Χρυσομάλλης	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 31.1.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 31.1.1906.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
1 Φεβ. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Ας χωρίσουμε</i> <i>Divorçons</i>	Victorien Sardou		<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 1, 2.2.1906.  Τιμητική παράσταση της Ολυμπίας Δαμάσκου.
2 Φεβ. 1906 A Πάτρα Απόλλων	<i>Ζητείται υπηρέτης</i>	Χαράλαμπος Άννινος		<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 2.2.1906.
2 Φεβ. 1906 B Πάτρα Απόλλων	<i>Ο μίτος της Αριάδνης</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 2.2.1906.
2 Φεβ. 1906 Γ Πάτρα Απόλλων	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Διονύσιος Ταβουλάρης [Χόγσων], Μάγδας Παλμύρας (Ευγένιος), Θεώνη Παππά (Μπέττυ)	<i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 2.2.1906.
4 Φεβ. 1906 A Πάτρα Απόλλων	<i>Ένα φλιτζάνι τσάι</i> <i>Une tasse de thé</i>	Charles-Louis Etienne Nuitter - N. Désarbres		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 4.2.1906.
4 Φεβ. 1906 B Πάτρα Απόλλων	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]	Μάγδας Παλμύρας (Ευγένιος), Διονύσιος Ταβουλάρης (Χόγσων), Θεώνη Παππά (Μπέττυ)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 4.2.1906.
5 Φεβ. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 5.2.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 5.2.1906.
7 Φεβ. 1906 A Πάτρα Απόλλων	<i>Μόννα Βάννα</i> <i>Monna Vanna</i>	Maurice Maeterlinck		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 7.2.1906.
7 Φεβ. 1906 B Πάτρα Απόλλων	<i>Αντιγόνη (αποσπάσματα)</i>	Σοφοκλής	Θεώνη Παππά (Αντιγόνη)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 7.2.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 7.2.1906.
8 Φεβ. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Σφύρα Παρτέντζα</i>	Alexandre Bisson - Maurice Hennequin		<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 8.2.1906, <i>Νέος Αιών</i> (Πάτρας), 8.2.1906.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
9 Φεβ. 1906 A Πάτρα Απόλλων	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος	Κυβέλη Αδριανού	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.2.1906.
9 Φεβ. 1906 B Πάτρα Απόλλων	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέρσιος	Κυβέλη Αδριανού	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.2.1906.
9 Φεβ. 1906 Γ Πάτρα Απόλλων	<i>Το πυρ υπό την τέφραν</i> <i>Le feu sous la cendre</i>	Michel Provins	Κυβέλη Αδριανού	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.2.1906.
10 Φεβ. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Η άπιστος</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος	Κυβέλη Αδριανού (Κόμησσα Κλάρα Σαν-Τζιόρτζι)	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.2.1906.  Από την ίδια πηγή μαθαίνουμε ότι : "Κατά τα διαλείμματα ο κ. Χρυσομάλλης θα παρενείρη ωδικούς μονολόγους ο δε κ. Παλμύρας θα εκτελέση μονωδίαν δια του πλαγιαύλου.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
11 Φεβ. 1906 Πάτρα Απόλλων	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού	<i>Νεολόγος</i> (Πάτρας), 10.2.1906.  <b>Αποχαιρετηστήρια παράσταση.</b>
22 Φεβ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Οι σύζυγοι της Λεοντίνης</i> <i>Les maris de Léontine</i>	Alfred Capus	Κυβέλη Αδριανού, Άγγελος Χρυσομάλλης, Μήτσος Μυράτ, Πάνος Καλογερίκος	<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 22.2.1906.  <b>Εναρκτήρια παράσταση.</b>
23 Φεβ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η τελευταία απ' όλες</i> <i>Nelly Rozier</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin [Χρήστος Δαραλέξης]	Κυβέλη Αδριανού, Ολυμπία Δαμάσκου	<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 23.2.1906.



Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
25 Φεβ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι</i> <i>The taming of the shrew</i>	William Shakespeare Σπύρος Μαρκέλλος [διασκευή από το γερμανικό H. Holbein]	Κυβέλη Αδριανού (Κατερίνα)	<i>Πρόδος</i> (Κων/πολης), 25.2.1906.
26 Φεβ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Πρόδος</i> (Κων/πολης), 26.2.1906.
28 Φεβ. 1906 A Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο άλλος</i> ( <i>Η άπιστος</i> ) <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχάηλ Λάνδος		<i>Πρόδος</i> (Κων/πολης), 26.2.1906.
28 Φεβ. 1906 B Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		<i>Πρόδος</i> (Κων/πολης), 28.2.1906.
2 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η λοκαντιέρα</i> <i>La locandiera</i>	Carlo Goldoni Νικόλαος Ποριώτης	Ολυμπία Δαμάσκου (Μιραντολίνα), Άγγελος Χρυσομάλλης (Ταραπούπουλος), Διονύσιος Ταβουλάρης (Ιπότης Νερολίθαρος), Κυβέλη Αδριανού (Δηΐνεια)	<i>Πρόδος</i> (Κων/πολης), 2.3.1906.  "Προς τιμήν της εορτής που γινόταν στη Γαλλική Ένωση [1.3.1906] υπέρ των ορφανών της Παναγιάς ο κ. Χρηστομάνος ευγενώς φερόμενος δεν έδωσε παράσταση χθές" ( <i>Πρόδος</i> , 2.3.1906).
4 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Μαρκήσιος Βιλλεμέρ</i> <i>Marquis de Villemer</i>	George Sand [Πάνος Καλογερίκος]		<i>Πρόδος</i> (Κων/πολης), 4.3.1906.  3.3.1906: αργεί ( <i>Πρόδος</i> , 3.3.1906).
5 Μαρ. 1906 A Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η σίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		<i>Πρόδος</i> (Κων/πολης), 5.3.1906.  Ημερίδα.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
5 Μαρ. 1906 Β Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η κυρία Βεράντη</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Προόδος (Κων/πολης), 5.3.1906.  Matinée.
5 Μαρ. 1906 Γ Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Προόδος (Κων/πολης), 5.3.1906.  Matinée.
5 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ)	Προόδος (Κων/πολης), 5.3.1906.  Βραδυνή παράσταση.
6 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		Προόδος (Κων/πολης), 6.3.1906.
7 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η Παριζιάνα</i> <i>La Parisienne</i>	Henri Becque		Προόδος (Κων/πολης), 7.3.1906.  Διπλωματική εσπερίδα.
9 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Το μαξιλάριωμα (Η αρπαγή των Σαββίνων)</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		Προόδος (Κων/πολης), 9.3.1906.
10 Μαρ. 1906 Α Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Ο κύριος, η κυρία και ο κύριος (Η άπιστος)</i> <i>Infedele</i>	Roberto Bracco Μιχαήλ Λάνδος		Προόδος (Κων/πολης), 10.3.1906.
10 Μαρ. 1906 Β Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		Προόδος (Κων/πολης), 10.3.1906.
11 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Το χρυσό μου</i> <i>L' amour</i>	Paul Bilhaud - Maurice Hennequin		Προόδος (Κων/πολης), 11.3.1906.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
12 Μαρ. 1906 A Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η σπίθα</i> <i>L'énticelle</i>	Edouard Pailleron		Προόδος (Κων/πολης), 12.3.1906.  Matinée.
12 Μαρ. 1906 B Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η κυρία Βεράντη</i>	Δημήτριος Κορομηλάς		Προόδος (Κων/πολης), 12.3.1906.  Matinée.
12 Μαρ. 1906 Γ Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Πώς μιλούνε τ' αγγλικά</i> <i>L'anglais tel qu'on le parle</i>	Tristan Bernard [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος]		Προόδος (Κων/πολης), 12.3.1906.  Matinée.
12 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ	Κυβέλη Αδριανού (Μάρθα Λεβερδιέ)	Προόδος (Κων/πολης), 12.3.1906.  Βραδυνή παράσταση.
14 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου</i> <i>Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - François Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]	Άγγελος Χρυσομάλλης (Μποαμορώ), Μαργαρίτα Στέφα (Κυρία Μποαμορώ), Κυβέλη Αδριανού (Αγγελική Μποαμορώ)	Προόδος (Κων/πολης), 14.3.1906.  Διπλωματική εσπερίδα
15 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Ο μπεμπές</i> <i>Bébé</i>	Emile de Najak - Alfred Hennequin		Προόδος (Κων/πολης), 16.3.1906.
16 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Κάτι ξέρω</i>	Rudolf Kneisel Σπύρος Μαρκέλλος		Προόδος (Κων/πολης), 16.3.1906.  Τιμητική εσπερίδα υπέρ του Ανδρέα Μαρκεζίνη.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
18 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Κοραλία και Σία</i> <i>Coralie et Cie</i>	Albin Valabrègue - Maurice Hennequin		<i>Πρόοδος</i> (Κων/πολης), 17.3.1906.  17.3.1906, αργεί "διότι κατ' ευγενή παραχώρηση του ο. κ. Χρηστομάνος η κ. Κυβέλη και ο κ. Μυράτ θα συμμετάσχουν στην καλλιτεχνική γιορτή της "Σύμπνοιας" ( <i>Πρόοδος</i> , 16.3.1906).
19 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η πρώτη νύχτα του κύριου</i> <i>Καρπέτ και Σία</i> <i>Jonathan</i>	Edmond Gondinet - François Oswald - Pierre Giffard [Κωνσταντίνος Αντ. Παπαπάνου]		<i>Πρόοδος</i> (Κων/πολης), 19.3.1906.  Matinée.
19 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Οι δύο τρόποι</i> <i>Les deux ecoles</i>	Alfred Capus		<i>Πρόοδος</i> (Κων/πολης), 19.3.1906.  Βραδυνή παράσταση.
20 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η νύφη μου!</i> <i>Ma bru!</i>	Paul Bilhaud - Fabrice Carré Μήτσος Μυράτ		<i>Πρόοδος</i> (Κων/πολης), 21.3.1906.  Εσπερίδα.
21 Μαρ. 1906 A Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		<i>Πρόοδος</i> (Κων/πολης), 21.3.1906.  Διπλωματική εσπερίδα και τιμητική παράσταση υπέρ της Κυβέλης Αδριανού.
21 Μαρ. 1906 B Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Αγριόπαπια</i> <i>Vildanden</i>	Henrik Ibsen Σπύρος Μαρκέλλος		<i>Πρόοδος</i> (Κων/πολης), 21.3.1906.
22 Μαρ. 1906 A Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Η κόρη του Ιεφθάε</i> <i>La figlia di Iefte</i>	Felice Cavallotti Σπύρος Λοβέρδος		<i>Πρόοδος</i> (Κων/πολης), 22.3.1906.

Ημερομηνία Πόλη Θέατρο	Έργο	Συγγραφέας Μεταφραστής	Διανομή	Πηγές Παρατηρήσεις
22 Μαρ. 1906 B Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Ο γάμος του Ραούλ</i>			<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 22.3.1906.
22 Μαρ. 1906 Γ Κωνσταντινούπολη Νέας Σκηνής	<i>Λολότα</i> <i>Lolotte</i>	Henri Meilhac - Ludovic Halévy Γεώργιος Αυκέριος		<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 22.3.1906.
23 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Το μαξιλάριωμα (Η αρπαγή των Σαββίνων)</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 23.3.1906.
24 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη				Δεν αναφέρεται ποιο έργο ανέβασε ο θίασος, βλ. <i>Προόδος</i> , 24.3.1906.
25 Μαρ. 1906 Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Το κορόιδο</i> <i>Le poire</i>	Louis Artus		<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 25.3.1906.
26 Μαρ. 1906 A Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Το μαξιλάριωμα (Η αρπαγή των Σαββίνων)</i> <i>Raub der Sabinernnen</i>	Franz & Paul von Schönthan [Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, διασκ.]		<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 26.3.1906.
				<b>Αποχαιρετηστήρια παράσταση</b>
				Matinée
26 Μαρ. 1906 B Κωνσταντινούπολη Ωδείο	<i>Δυπόν και Σία</i> <i>Les Depont</i>	Paul Gavault		<i>Προόδος</i> (Κων/πολης), 22.3.1906.  Βραδυνή

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄**

### **Κατάλογοι ηθοποιών**

Στο Παράρτημα καταγράφονται σε αλφαβητική σειρά όσοι ηθοποιοί πήραν μέρος στις παραστάσεις του θιάσου τα πέντε αυτά χρόνια, έστω και για μια παράσταση. Στον πρώτο κατάλογο δίνονται τα ονόματα των ηθοποιών που πήραν μέρος στις παραστάσεις της Αθήνας και του Πειραιά και στο δεύτερο, όσων συμμετείχαν στις περιοδείες.

## Αθήνα - Πειραιάς: 1901 – 1905

Ηθοποιοί	1901-1902	1903	1904	1905
Αδριανού Κυβέλη	√	√	√	√
Άλβις Αλφρέδος			√	√
Βρατσάνου Αλεξάνδρα	√			
Βρατσάνος Δήμος	√			
Γαλάτη Στέλλα [Μαρίκα Πετρίδου]	√			
Γουίδα Ελβίρα	√			
Δαμάσκος Ευάγγελος	√			√
Δαμάσκου Ολυμπία				√
Δαναού Νέλλη [Ελένη Ποθητού]	√	√		
Δημοπούλου Ελένη		√		√
Δεβάρης Διονύσιος	√	√		
Δρακοπούλου-Παππά Θεώνη				√
Δρόσος Ιωάννης				√
Επιμενίδης Ιωάννης	√			
Ευαγγελίδης Ε.		√		
Ζήνων Αριστείδης	√			
Θαλή Θάλεια		√		
Ιωννίδου Κορίνα		√	√	
Καββαδία Σοφία	√			√
Καλογερίκος Πάνος	√			
Κουρή Ζωή			√	
Κουρής Νικόλαος			√	
Λεκατσάς Νικόλαος				√
Λεπενιώτης Τηλέμαχος	√	√	√	√
Λευκίδου Μελανία	√			
Λέων Πέτρος	√	√	√	
Λορέντζου Τίνα			√	√
Λουλουδάκη Νίτσα				√
Μελά Θοδώρα	√			
Μαλτέζου Μαρία	√			
Μαρίκος Αθανάσιος				
Μαρίκου Αιμιλία				
Μαρινάκη Αναστασία	√			
Μαρίνου Α.				√
Μυράτ Μήτσος	√	√	√	√
Νέστορ Πάρις			√	
Νικήτας Νικόλαος			√	
Ξανθάκη Ειμαρμένη	√	√		
Ξανθάκη Ελπίδα	√			

Ηθοποιοί	1901-1902	1903	1904	1905
Παλμύρας Μάγδας [Νέστωρ Κουρτέλης]			√	√
Παναγιωτόπουλος Θ.	√			
Παπαγεωργίου Νικόλαος	√	√	√	√
Παπαδόπουλος Ιω.	√			
Παρασκευοπούλου Ευαγγελία			√	
Πασαγιάννη Ελένη	√	√	√	
Πασαγιάννης Σπήλιος	√	√	√	
Περίδης Γεώργιος			√	
Περίδου Αγαθή				√
Πετεινός Γεώργιος				√
Πικόνης Μ.			√	
Πλατάνης Μ.				√
Προκοπάκης Π.				√
Ραούλ Κ.		√		
Ραυτόπουλος Νικόλαος	√			
Ροδάκης Γεώργιος	√			
Ροδίου Αγγέλα			√	
Ρόδων Γ.		√		
Ροζάν Φ.		√	√	
Σάββας Σπυρίδων	√	√	√	
Σαγιώρ Κωνσταντίνος				[√]
Σάπφρα Κόρη		√		
Σαραμαντή Μερόπη			√	√
Σαραμαντής Ιωάννης			√	√
Σαραντινός Θεογ.	√			
Σβορώνου Ελένη	√		√	
Σικελιανός Άγγελος	√	√		
Σκίπης Σωτήρης	√			
Στέφα Μαργαρίτα			√	√
Ταβουλάρης Διονύσιος				[√]
Τέγας Χρίστοβιτς	√			
Χατζηχρήστου Παυλίνα			√	
Χρυσομάλλης Άγγελος	√	√	√	√
<b>Σύνολο</b>	<b>35</b>	<b>21</b>	<b>26</b>	<b>26</b>



Περιοδείες: 1902 - 1906

Ηθοποιοί	1902-1903	1903-1904	1904-1905	1905-1906
Αδριανού Κυβέλη	√	√	√	√
Άλβις Αλφρέδος				
Βρατσάνου Αλεξάνδρα	√			
Βρατσάνος Δήμος	√			
Γαλάτη Στέλλα [Μαρίκα Πετρίδου]	√			
Γουίδα Ελβίρα				
Δαμάσκος Ευάγγελος			√	√
Δαμάσκου Ολυμπία			√	√
Δαναού Νέλλη [Ελένη Ποθητού]	√	√		
Δημοπούλου Ελένη				
Δεβάρης Διονύσιος	√	√		
Δρακοπούλου-Παππά Θεώνη				√
Δρόσος Ιωάννης				
Επιμενίδης Ιωάννης				
Ευαγγελίδης Ε.				
Ζήνων Αριστείδης	√			
Θαλή Θάλεια				
Ιωννίδου Κορίνα	√	√		
Καλογερίκος Πάνος [ψευδ. Μάριος Ρωμανός]				√
Καββαδία Σοφία				
Κουρή Ζωή			√	
Κουρής Νικόλαος			√	
Λεκατσάς Νικόλαος				√
Λεπενιώτης Τηλέμαχος	√	√	√	√
Λευκίδου Μελανία				
Λέων Πέτρος	√	√	√	
Λορέντζου Τίνα				
Λουλουδάκη Νίτσα				
Μελά Θοδώρα				
Μαλτέζου Μαρία				
Μαρίκος Αθανάσιος			√	
Μαρίκου Αιμιλία			√	
Μαρινάκη Αναστασία				
Μαρίνου Α.				
Μυράτ Μήτσος				
Νέστορ Πάρις				
Νικήτας Νικόλαος				
Ξανθάκη Ειμαρμένη	√	√		
Ξανθάκη Ελπίδα				
Παλμύρας Μάγδας [Νέστορ Κουρτέλης]			√	√
Παναγιωτόπουλος Θ.				

Ηθοποιοί	1902-1903	1903-1904	1904-1905	1905-1906
Παπαγεωργίου Νικόλαος	√	√	√	√
Παπαδόπουλος Ιω.				
Παρασκευοπούλου Ευαγγελία			√	
Πασαγιάννη Ελένη	√	√	√	
Πασαγιάννης Σπήλιος	√	√	√	
Περίδης Γεώργιος				
Περίδου Αγαθη				√
Πετεινός Γεώργιος				
Πικόνης Μ.				
Πλατάνης Μ.				
Προκοπάκης Π.				
Ραούλ Κ.		√		
Ραυτόπουλος Νικόλαος				
Ροδάκης Γεώργιος				
Ροδίου Αγγέλα				
Ρόδων Γ.				
Ροζάν Φ.		√		
Σάββας Σπυρίδων	√	√	√	
Σαγιώρ Κωνσταντίνος				√
[Σάφρα Κόρη]				
Σαραμαντή Μερόπη			√	√
Σαραμαντής Ιωάννης			√	√
Σαραντινός Θεογ.				
Σβορώνου Ελένη				
Σικελιανός Άγγελος				
Σκίπης Σωτήρης				
Στέφα Μαργαρίτα				√
Ταβουλάρης Διονύσιος				√
Τέγας Χρίστοβιτς				
Χατζηχρήστου Παυλίνα				
Χρυσομάλλης Άγγελος	√	√	√	√
<b>Σύνολο</b>	<b>16</b>	<b>14</b>	<b>18</b>	<b>16</b>

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ΄

### Αρχείο Κ. Χρηστομάνου

#### Καταλογογράφηση

Η καταλογογράφηση του Αρχείου έγινε με βάση τη σειρά των εγγράφων, όπως ακριβώς βρίσκονταν στους φακέλους. Δεν έγινε κανενός είδους ταξινόμηση, αλλαγή στη σειρά τους ή προσπάθεια αποκατάστασης της σειράς των εγγράφων που ήταν ανακατεμένα και βρίσκονταν σε σκόρπιες θέσεις. Η διάκριση του Αρχείου σε έξι μέρη έγινε με βάση τη φυσική κατάσταση του, όπως παραδόθηκε. Οι τίτλοι των φακέλων είναι αυτούσιοι και μπαίνουν σε εισαγωγικά. Στις περιπτώσεις που υπάρχουν δικές μου προσθήκες τα στοιχεία μπαίνουν σε αγκύλες.

#### **[Μέρος Α΄]: [Διδακτορική διατριβή Κωνσταντίνου Χρηστομάνου]**

Ο τίτλος της διατριβής δε διακρίνεται καθαρά:

*Untersuchung über die byzantinische Jmmunität, eine Vorarbeit zur zeitsgeschtliben Belgrübung. (...;) Constantin A. Christomanos.*

Οι εκατόν εξήντα εννέα σελίδες που αποτελούν το κύριο σώμα της διατριβής είναι χωρισμένες σε δύο μέρη: στο κυρίως κείμενο και στις υποσημειώσεις. Το κείμενο είναι χειρόγραφο και γραμμένο με μπλε μελάνι Υπογραμμίσεις, διορθώσεις και σχόλια στα περιθώρια των σελίδων έχουν γίνει με μολύβι.

#### **[Μέρος Β΄]: [Χειρόγραφα έργων]**

(α). *Άλκηστις*

Μέσα σε ένα κίτρινο μεγάλο ταχυδρομικό φάκελο υπήρχε το χειρόγραφο της μετάφρασης της *Άλκηστις*. Στο εξώφυλλο αναγράφονται τα στοιχεία: «ΕΥΡΙΠΙΔΟΥ ΑΛΚΗΣΤΙΣ. Κατά Μετάφρασιν Κου Κ. Χρηστομάνου. Αθήνησι 18/11/901. Στην τρίτη σελίδα υπάρχει κατάλογος με τα πρόσωπα του δράματος. Το χειρόγραφο

αποτελείται από ογδόντα σελίδες, οι οποίες συγκρατούνται πρόχειρα από δύο μικρά καρφάκια.

(β). *Κοντορεβιθούλης*

Πρόκειται για τρία χειρόγραφα τετράδια υποβολείου. Στην πρώτη σελίδα κάθε τετραδίου είναι γραμμένος ο τίτλος του έργου η πράξη και η ημερομηνία, 9.9.1909. Οι σκηνικές οδηγίες είναι σβησμένες με μπλε μολύβι. Δεν υπάρχει αρίθμηση στις σελίδες.

### **[Μέρος Γ΄]: [Επιστολές της Εφορείας προς τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη]**

Πρόκειται για ένα κίτρινο μεγάλων διαστάσεων φάκελο μέσα στον οποίο βρέθηκαν πέντε φάκελοι με επίσημες επιστολές/προσκλήσεις της Εφορείας της Νέας Σκηνης προς τον Μιλτιάδη Λιδωρίκη. Κάποιες από αυτές είναι τυπωμένες και κάποιες άλλες χειρόγραφες. Σε ορισμένες υπάρχει ένας συνδυασμός και των δύο: τυπωμένο κείμενο και τα ιδιαίτερα στοιχεία του παραλήπτη, όπως όνομα, διεύθυνση ή ημερομηνία, είναι γραμμένα με το χέρι. Αναλυτικά:

(α). Μέσω επιστολής η εφορεία της Νέας Σκηνης ανακοινώνει στον Λιδωρίκη ότι προτάθηκε για Εταίρος της Νέας Σκηνης (28 Μαρτίου 1901).

(β). Ο Λιδωρίκης προσκαλείται στην Πρώτη Γενική Συνέλευση των Εταίρων της Νέας Σκηνης στο Ζάππειο (25 Ιουνίου 1901).

(γi). Ο Λιδωρίκης καλείται να συνδράμει στην εύρεση συνδρομητών για την πώληση των μετοχών της Νέας Σκηνης (10 Ιουλίου 1901).

(γii). Η επιστολή συνοδεύεται από τυπωμένο έγγραφο, όπου ανακοινώνεται η ίδρυση της Ετερόρρυθμης Μετοχικής Εταιρείας της Νέας Σκηνης

(δ). Ο Λιδωρίκης ως Μέλος του τμήματος της Σκηνοθεσίας, καλείται να ψηφίσει για την οργάνωσή του. Στον ίδιο φάκελο υπάρχει χειρόγραφος κατάλογος των προσώπων που επρόκειτο να στελεχώσουν τις επιτροπές του συγκεκριμένου τμήματος (20 Ιουλίου 1901) [παρατίθενται παρακάτω].

(ε.) Ο Λιδωρίκης, ως Μέλος του τμήματος της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας, προσκαλείται να ψηφίσει για την οργάνωσή του. Στον ίδιο φάκελο υπάρχει χειρόγραφος κατάλογος των προσώπων που επρόκειτο να αποτελέσουν τις επιτροπές του συγκεκριμένου τμήματος (20 Ιουλίου 1901) [παρατίθενται παρακάτω].

### **[Μέρος Δ΄]: «Νέα Σκηνή 1901»**

Πρόκειται για ένα μπλε μεγάλων διαστάσεων φάκελο με αποκόμματα από την ημερήσιο Τύπο της εποχής για ηθοποιούς και παραστάσεις της Νέας Σκηνης.

?, «Τύποι ηθοποιών Μια νέα καλλιτέχνις», *Αθήναι*, 9 Σεπ. 1903.

Παναγ. Γ. Λιδωρίκης, «Σημειώσεις. Το Μπαλκόνι», *Εστία*, 5 Οκτ. 1902.

Ν. Ι. Λάσκαρης, «Εκ του κόσμου των θεάτρων», *Εστία*, 23 Αυγ. 1902.

Θανάσης Μπαγκατέλος, [χωρίς τίτλο], *Νέον Αστν*, 15 Σεπ. 1902.

Θεατής, «Νέα Σκηνή. Αντιγόνη», *Νέον Αστν*, 3 Νοε. 1903.

Ίων, «Από την Αθηναϊκή ζωή. Αι κυρίαί και το θέατρον», *Το Αστν*, 19 Ιουν. 1901.

Αλκαίος, «Πίσω από την αυλαίαν», *Εστία*, 26 Αυγ. 1902.

«Ο Κόσμος», *Εστία*, 27 Μαρ. 1901.

Ν. Επ. «Από ημέρας εις ημέραν. Αι modίσται του Φάουστ» *Νέον Αστν*, 13 Σεπ. 1902.

Μούμμιος Σκαιοβόλας [χωρίς τίτλο δημοσιεύματος και όνομα εντύπου].

--- «Τα σημερινά. Το θέατρον της Νέας Σκηνης. Η θερινή περίοδος. Θίασος και δραματολόγιον. Η πρώτη παράστασις», *Εστία*, 14 Ιουλ. 1902.

Παν. Γ. Λιδωρίκης, «Μια καλλιτέχνις», *Νέον Αστν*, 19 Αυγ. 1902.

S. «*Η Σπίθα*», *Αθήναι*, 19 Σεπτ. 1903.

«Καλλιτεχνικά ζητήματα. Νέα από τη «Νέαν Σκηνήν Τι σκοπεύουν να κάνουν», *Ακρόπολις*, 10 Μαΐου 1901.

--- «Από χθες έως σήμερα. Η χειμερινή περίοδος», *Το Αστν*, 16 Ιουλ. 1901.

Τσοκόπουλος, «Το θέατρον μας», *Το Αστν*, 16 Ιουλ. 1901.

[Ανυπόγραφο], «Νέα Σκηνή», *Το Αστν*, 8 Μαρ. 1901.

### **[Μέρος Ε΄]: «Σχέδιον θεάτρου ‘Ν. Σκηνης’. Απρίλιος 1902»**

Πρόκειται για έναν άσπρο χάρτινο φάκελο που περιέχει χειρόγραφα έγγραφα σχετικά με τα οικονομικά του θιάσου.

Αναλυτικά:

(α). Τετρασέλιδος κατάλογος με την ένδειξη «Προϋπολογισμός δαπανών για ανέγερσιν Θ. Νέας Σκηνης» (23 Απριλίου 1902). Υπογράφει ο αρχιτέκτονας του θεάτρου Πάνος Καραθανασόπουλος.

(β). Έγγραφο του Διοικητή της Αστυνομίας Αθηνών και Πειραιά με το οποίο παραχωρείται στον θίασο της Νέας Σκηνης η άδεια να δίνει παραστάσεις στο θέατρο Ομόνοιας (27 Ιουλίου 1902).

(γ). Ανυπόγραφη λίστα εξόδων του θιάσου με την ένδειξη: «Προϋπολογισμός επί 100 παραστάσεων. Καθημερινά έξοδα» (2 Οκτωβρίου 1902).

(δ). Ανυπόγραφοι και αχρονολόγητοι κατάλογοι με την ένδειξη «Κατάλογοι και προϋπολογισμοί παραγγελιών».

(ε.) Ανυπόγραφο και αχρονολόγητο πεντασέλιδο συμβόλαιο με την ένδειξη «Σχέδιον αντιγράφου Π. Θηβαίου» για τον τρόπο εξόφλησης των Ιωάννη Γαϊτάνου και Πέτρου Θηβαίου από τον Χρηστομάνο.

### **[Μέρος Στ']:** «Τρέχουσες Υποθέσεις».

Πρόκειται για πανόδετο μπλε φάκελο που δένει στην άκρη με δύο λευκές κορδέλες και περιέχει χειρόγραφα νομικά και οικονομικά έγγραφα:

#### (α). Σκόρπια έγγραφα:

i. Οκτασέλιδο συμβόλαιο με τους όρους εκμίσθωσης της αίθουσας της Εταιρείας των Φιλοτέχνων στην οδό Οφθαλμιατρείου (23 Ιουλίου 1901) [παρατίθεται παρακάτω].

ii. Τρισέλιδο συμβόλαιο με τους όρους εκμίσθωσης μαγαζιών στην οδό Σταδίου (4 Αυγούστου 1901).

iii. Μέσα σε μικρό κίτρινο φάκελο με όνομα παραλήπτη: *Κύριον Μαξ. Χρηστομάνον, Ενταύθα*, υπάρχουν τρεις χειρόγραφες αποδείξεις πληρωμής ενοικίων για κατάστημα (κουρείο) στην Οδό Οφθαλμιατρείου προς τον Κων. Χρηστομάνο (Απρίλιος – Μάιος 1902).

iv. Ανυπόγραφο και αχρονολόγητο εξασέλιδο προσχέδιο συμβολαίου ανάμεσα στον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και τον Σταμάτιο Ρεμούνδο. Στην πρώτη σελίδα του συμβολαίου σημειωμένη με μολύβι και υπογραμμισμένη με κόκκινη ξυλομπογιά η ένδειξη: «Σχέδιον συμπληρωμένον μετά του Σ. Ρεμούνδου υποβληθέν υπό Π. Θηβαίου» [παρατίθεται παρακάτω].

v. Συμφωνητικό του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με τον Γεώργιο Αθηνογένη για τον τρόπο εξόφλησης των χρεών του πρώτου για την ενοικίαση της αίθουσας της

Εταιρείας των Φιλοτέχνων στην οδό Οφθαλμιατρείου, όπως επίσης και των μαγαζιών στην οδό Σταδίου (4 Μαρτίου 1903).

vi. Εξασέλιδο συμβόλαιο για τον τρόπο εξόφλησης των χρεών του Χρηστομάνου προς τον Γεώργιο Αθηνογένη (18 Αυγούστου 1905).

vii. [Κατάλογος χειρόγραφος...δυσανάγνωστος]

(β). «Κ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ [αριθμ. 16]»

Στο εσωτερικού του φακέλου, υπάρχει ένας δεύτερος φάκελος, όπου περιέχονται χειρόγραφες συμβολαιογραφικές πράξεις:

i. Τρισέλιδο συμβόλαιο με το οποίο ο Χρηστομάνος παραχωρεί την επιχείρηση της Νέας Σκηνής στον Μ. Μυράτ (12 Απριλίου 1906) [παρατίθεται παρακάτω].

ii. Εξασέλιδο συμβόλαιο με το οποίο ο Π. Θηβαίου εκμισθώνει το θέατρο της Νέας Σκηνής στους Μ. Μυράτ και Κ. Σαγιώρ (25 Απριλίου 1906) [παρατίθεται παρακάτω].

iii. «*Ανάκληση πληρεξουσιότητας*». Ο Χρηστομάνος ανακαλεί την άδεια πληρεξουσιότητας που είχε παραχωρήσει στους Πέτρο Θηβαίο, Αλέξανδρο Μπούκρα, Χρήστο Χρηστίδη και Θεοφάνη Μπαλτή (4 Νοεμβρίου 1906).

iv. «Κατασχετήριον Κωνσταντίνου Χρηστομάνου κατοίκου Αθηνών κατά Μυράτ, κατοίκου Αθηνών» (18 Οκτωβρίου 1906).

(γ). «Κ. Χρηστομάνος κατά Μήτσου Μυράτ»

Στο εσωτερικό του φακέλου, υπάρχει τρίτος φάκελος, σαν δίφυλλο, που περιέχει τη δικογραφία της μήνυσης που κατέθεσε ο Κων. Χρηστομάνος εναντίον του Μ. Μυράτ, το 1907. Οι φάκελοι περιέχουν, επίσης, λίστα των εξόδων της δίκης. Αλλά και δύο κατασχετήρια εναντίον του Μυράτ.

(δ). «Κ. Χρηστομάνου κατά Μήτσου Μυράτ»

Περιέχει τα ίδια έγγραφα με τον πρώτο φάκελο.

## ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΚΑΙ ΕΓΓΡΑΦΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΕΙΟ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΥ

[Γγ. i+ii]

ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ  
ΕΦΟΡΕΙΑ

Εν Αθήναις τη 10<sup>η</sup> Ιουλίου 1901.

Αξιότιμε Εταίρε,

Προκειμένου να συμπληρωθή ο κατάλογος των Εταίρων – Μετόχων, προτιμωμένων κατά το άρθρον 10<sup>ον</sup> του Καταστατικού, παρακαλείσθε, όπως, ευαριστούμενος, (διαγραμμένη φράση) ενεργήσητε (διαγραμμένη λέξη) και εν τω κύκλω των υμετέρων γνωρίμων όσον τον δυνατόν πλείονας εγγραφάς προς ταχύτεραν κάλυψιν του συνόλου των μετοχών.

Προς τον Κύριον  
Κον Μιλτιάδη Λιδωρίκη,  
Κτλ.

Ενταύθα



## ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

Αξιότιμε Κύριε,

Έχομεν την τιμήν να φέρωμεν εις γνώσιν Υμών, ότι κατά την Γενικήν Συνέλευσιν των Εταίρων της ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ, συγκροτηθείσαν την 25<sup>ην</sup> Ιουνίου επί τω σκοπώ της οργανώσεως του Σωματείου εις ετερόρρυθμον δια μετοχών Εταιρείαν, ήτις και συνέστη αυθημερόν, απεφασίσθη (άρθρον 10<sup>ον</sup> του Καταστατικού) η έκδοσις μετοχών τεσσάρων χιλιάδων (αρ. 4, 000) προς δραχμάς εικοσιπέντε (αρ. 25) εκάστη, αντιπροσωπευουσών το προσωρινόν εταιρικόν κεφάλαιον εκ δραχμών εκατόν χιλιάδων (αρ. 100, 000).

Το τίμημα των μετοχών θέλει καταβάλλεσθαι άμα τη εγγραφή είτε εξ' ολοκλήρου είτε εν μέρει, κατά βούλησιν, ως πρώτης και ελάχιστης δόσεως οριζομένων των 2/5 της αξίας εκάστης μετοχής, δραχμών δέκα (αρ. 10), προς συμπλήρωσιν των 2/5 του όλου χρηματικού κεφαλαίου, τουτέστι δραχμών τεσσαράκοντα χιλιάδων (αρ. 40, 000). Τα υπολειπόμενα 3/5, δραγμαί δεκαπέντε (αρ. 15) κατά μετοχήν, θέλουσι ζητηθή βραδύτερον είτε εξ' ολοκλήρου είτε εις δόσεις, κατά τας ανάγκας της Εταιρείας, υποχρεουμένων των εγγραφομένων Μετόχων προς την ζητηθησομένην καταβολήν εντός μηνός το πολύ από της προσκλήσεως.

Το μέροςμα θέλει διανεμεσθαι αναλόγως του υφ' εκάστου των Μετόχων καταβληθέντος κεφαλαίου (άρθρον 49<sup>ον</sup> του Καταστατικού).

Αι εγγραφαί και καταβολαί γίνονται δεκταί μέχρι της 1<sup>ης</sup> Αυγούστου (ημερομηνία γραμμένη με το χέρι) (1901) εις τα τραπεζικά γραφεία των κ.κ. Κ. Αραβαντινού και Δ. Α. Ευγενίδου υιών & Χρηστομάνου παρά ταις Τράπεζαις Γ. Αθηνογένη και Συγγρού, Φραγκούλη & Σας.

Επί τη καταβολή της πρώτης δόσεως παραδίδονται οι προσωρινοί τίτλοι των μετοχών υπογεγραμμένοι υπό του Διοικούντος Εφόρου κ. Κωνστ. Χρηστομάνου και του εκ των Μετόχων εκπροσωπούντος τον Προέδρον του Εποπτικού Συμβουλίου κ. Αυγερινού Αβερών.

Εν Αθήναις, τη 1<sup>η</sup> Ιουλίου 1901

Η ΕΦΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΣΚΗΝΗΣ  
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ  
ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΗΣ ΠΡΟΒΕΛΕΓΓΙΟΣ  
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΧΡΗΣΤΟΜΑΝΟΣ

[Γδ].

Η ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

Αξιότιμε Εταίρε,

Παρακαλείσθε όπως δώσετε την ψήφον σας μέχρι της 28<sup>ης</sup> Ιουλίου επί της ως έπεται οργανώσεως του Τμήματος Σκηνοθεσίας.

Εν Αθήναις τη 20<sup>η</sup> Ιουλίου 1901

Η Εφορεία

Προς τον Εταίρον της Νέας Σκηνής  
Κύριον Λιδωρίκην Μιλτ.  
Μέλος του Τμήματος Σκηνοθεσίας.  
Ενταύθα

Τμήμα Σκηνοθεσίας

Σταματόπουλος Κωνστ.....Πρόεδρος Εισηγητής  
Αξελός Μ. Ι.....Αναπληρωματικός Εισηγητής  
Ιακωβίδης Γ.....Αναπληρωματικός Εισηγητής  
Δραγούμης Στ. Ι.....Ειδικός γραμματεύς

Σκηνοθέται  
Γιαννόπουλος Π.  
Κατσίμπαλης Κ.  
Ψαρούδας Ιωαν.

Επόπται  
Καμηλικρής Λουδ.  
Λιδωρίκης Μιλτ.  
Παπαρρηγόπουλος Μ. Δ.

Φροντιστής  
Θεοδωρόπουλος Ιω.

Σύμβουλοι  
Αβέρωφ Αυγερινός  
Δρακοπούλου Αύρα  
Καλλιγιάς Π.  
Καλογερόπουλος Ι. Δ.  
Κορομηλάς Λάμπρος  
Λασκαρίδου Σοφία  
Μιχαηλίδης Κίμων  
Σβορώνος Ιω.  
Φλωρά Θάλεια  
Ψύχας Παντελής  
Ψύχα Δέσποινα

[Γε].

Η ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ

Αξιότιμε Εταίρε,

Παρακαλείσθε, όπως δώσετε την ψήφον σας μέχρι της 28<sup>ης</sup> Ιουλίου επί της ως έπεται οργανώσεως του τμήματος της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας,

Εν Αθήναις τη 20<sup>η</sup> Ιουλίου 1901.

Η Εφορεία

Προς τον Εταίρον της Νέας Σκηνής

Κύριον Λιδωρίκην Μιλτ.

Μέλος του τμήματος της Αντιπροσωπείας και Κοσμητείας

Ενταύθα

Τμήμα Αντιπροσωπείας

Και

Κοσμητείας

Καλλιγιάς Π.....Πρόεδρος Εισηγητής  
Αβέρωφ Γ.....Αναπληρωματικός Εισηγητής  
Κουντουριώτης Ιω.....Αναπληρωματικός Εισηγητής  
Ψαρούδας Ιω. ....Ειδικός γραμματεύς.

Κοσμήτορες:

Αθανασιάδης Ν.  
Αξελός Μ.  
Δαραλέξης Χρ.  
Δραγούμης Στ. Ι.

Λιδωρίκης Μιλτ.  
Παπαρρηγόπουλος Δ.  
Ψαρούδας Ελευθ.  
Σισιλιάνος Δ.

Σύμβουλοι:

Αβέρωφ Αυγερινός  
Αθηνογένης Ι.  
Γιαννόπουλος Π.  
Διομήδης Αλεξ.  
Καμηλιέρης Λουδ.

Κα Λασκαρίδου Αικατ.  
Μιχαηλίδης Κίμων  
Κα Παρρέν Καλλιρρόη  
Σιμόπουλος Χ.  
Σταματόπουλος Κωνστ.

Κατσιμπαλης Κωνστ.

Αλυτάρχης  
Ράδος Κωνστ.

**[E δ].**

**«Κατάλογοι και προϋπολογισμοί παραγγελιών»**

- 1). Σιδηρά θύρα εκ λαμαρίνας 150 x 1.30  
κ' στεφάνου εκ λαμαρίνας = Δρ. 200 περ
- 2). Αυλαία εκ reluche  
11 μ. x 9μ μετά χρ. κροσσών και φόδρας = Δρ. 800 περ.
- 3). Γλυπτική διακόσμησης προσόψεων
  - 1 μάσκα μεγάλη
  - 2 μάσκες μικρότερες
  - Εκμαγείο φυλλωμάτων δάφνης προς διακόσμησης τόξων
  - 2 τρίποδες αρχαίοι = Δρ. 1100
- 4). Σκηνογραφία
  - 8 κουίντες δέντρα x 80
  - 8 (αίρες) φυλλώματα επί (...) και ουρανοί x 80
  - 8 σπετσάτα, σπίτια, δρόμοι x 80
  - 2 σκηνογραφίες, δάσους και δρόμος x 200
  - 4 σπετσάτα, βράχοι, καλαμιές x 80
  - 4 σπετσάτα συμπληρωματικά x 80 = δρ. 2960
- 5). 1 σαλόν fermé παλαιόν αγορασθέν παρά Βαλσαμή  
Επιδιόρθωσις και νέα επίχρυσις δρ. 75  
2 σαλόν fermé από πανιά προς δρ. 150 έκαστον...δρ. 300 =900
- 6). Επίπλωσις και ιματισμός
  - έπιπλα Σαλούστρου και ταπετσαρία, δρ. 500
  - [λ/σμοι Τσάτσου είδη επιπλώσεως...δρ. 1000
  - [λ/σμοι] είδη γυναικεία....δρ. 500
  - [λ/σμοι] Μάρκου είδη γυναικεία δρ. 200
  - [λ/σμοι] Καπελούζου είδη γυναικεία δρ. 250Πίστωσις δια 11 νέα έργα.....δρ. 2000 = 3.450

1. Σιδηρά θύρα 150x1.20 στέφανος και λαμαρίνας = δρ. 250
2. Αυλαία 11μ. x 9μ. μετά χρ. Κροσσών = δρ. 500  
750
3. Γλυπτική διακόσμησης προσόψεως: 1 μάσκα μεγάλη

2 μάσκα και μικρότεροι  
Εκμαγεία φυλλωμάτων  
Δάφναι προ διακοσμ. τόξου  
2 τρίποδες = δρ. 1100

4. Σκηνογραφία: 8 κουίνται δέντρα x 80

8 (αίρες) φυλλώματα, ουρανοί x 80

8 σπετσάτα [και] δρόμος x 80

2 σκηνογραφία, δάσος, δρόμους x 200

4 σπετσάτα, βράχοι και καλαμιές x 80

4 σπετσάτα συμπληρωματικά x 80 = δρ. 2960

5 Σαλόν fermé Βαλσαμή δρ. 225

Επιδιόρθωσις κ' επίχρισις δρ. 75

2 σαλόν fermé [από πανιά] x 150 = 300 = 6050

6. Ιματισμός κ' Επίπλωσις κ' ταπετσαρία = δρ. 500

[λ/σμοι] Τσάτσου = δρ. 1000

[λ/σμοι] = δρ. 600

[λ/σμοι] Μάρκο = δρ. 150

[λ/σμοι] Καπελούζου = δρ. 250

Πίστωσις δια 11 έργα = δρ. 1000  
3500

**[Στ. α. ι].**

Ενοικιαστήριον.

Αριθ. 19292.

Εν Αθήναις σήμερον την εικοστήν τρίτην <αρ. 23> Ιουλίου του χιλιοστού εννεακοσιοστού πρώτου έτους ημέραν Δευτέραν, εν τη ενταύθα επί της οδού Σταδίου κειμένη οικία Ευγενίδου κατοικία Γεωργίου Αθηνογένους, ένθα κληθείς μετέβην, ενώπιον εμού του Συμβολαιογράφου και κατοίκου Αθηνών Ιωάννου Αντωνίου Γαϊτάνου εδρεύοντος αυτόθι, παρουσία και των κάτωθι μνημονευομένων μαρτύρων πολιτών Ελλήνων ενηλίκων γνωστών μοι και μη εξαιρετέων υπό του Νόμου ενεφανίσθησαν οι γνωστοί μας και άσχετοι πάσης συγγένειας εμοί τε και τοις μάρτυσιν αφ' ενός ο κ. Γεώργιος Αθηνογένης, τραπεζίτης, κάτοικος Αθηνών και εφ' ετέρου ο κ. Κωνσταντίνος Αναστασίου Χρηστομάνος Συγγραφεύς κάτοικος Αθηνών, ενεργών επί του προκειμένου δι' εαυτόν ατομικώς και ως διοικών έφορος της εταιρίας υπό την επωνυμίαν η «Νέα Σκηνή» ως είπε και συνωμολόγησαν τα εξής: ο κ. Γεώργιος Αθηνογένης (εκμισθοί) προς τον κ. Κωνσταντίνον Χρηστομάνον, υπό την ατομικήν ιδιότητά του και έως διοικούντα έφορον της εταιρίας η Νέα Σκηνή το κυκλοτερές κτίριον επί της οδού Οφθαλμιατρείου το χρησιμεύον ήδη ως καλλιτεχνική έκθεσις της Εταιρείας των Φιλοτέχνων, μετά του δωματίου του κειμένου άνωθεν του μικροτέρου των μαγαζείων, [εν ω] υποδηματοποιείον του Χρήστου Θηβαίου, όπως το κυκλοτερές τούτο κτίριον μετασκευαζόμενον υπό του μισθωτού και δαπάναις αυτού του ιδίου μισθωτού επί τη βάσει του επισυναπτομένου ώδε και υπογραφέντος υπό των συμβαλλομένων των μαρτύρων και εμού προκαταρκτικού σχεδίου, χρησιμεύση ως αίθουσα θεάτρου της Νέας Σκηνης, κ' άλλων επιστημονικών, φιλολογικών, καλλιτεχνικών και εν γένει κοινωνικών συναθροίσεων. Την εκμίσθωσιν δε ταύτην ποιείται δια πέντε ολόκληρα και συναπτά έτη, αρχόμενα από πρώτης Σεπτεμβρίου τρέχοντος έτους (1901) κ' λήγοντα την τριακοστήν πρώτη Αυγούστου του έτους χίλια εννιακόσια εξ (1906) αντί μηνιαίου μισθώματος δραχμών μεν τρακοσίων πενήντα (350) κατά το πρώτον έτος της διαρκείας της μισθώσεως, δραχμών δε τετρακοσίων εβδομήκοντα πέντε (475) κατά τα απολειπόμενα τέσσερα έτη αυτής από τους εξής όρους και συμφωνίας:

1). Το μίσθωμα του μεν πρώτου έτους της μισθώσεως συμποσούμενον εν όλω επί δραχμάς τέσσαιρας χιλιάδας διακοσίας (4.200) έσται προπληρωτέον ολόκληρον το πολύ μέχρι τέλους Φεβρουαρίου επιούντος έτους (1902) τω εκμισθωτή και εις την εν Αθήναις κατοικίαν αυτού, των δε απολειπομένων τεσσάρων ετών εις δραχμάς

είκοσι δύο χιλιάδας οκτακοσίας (22.800) έσται πληρωτέον εις τριμηνιαίας δόσεις ων εκάστη συγκειμένη εκ δραχμών χιλίων τετρακοσίων είκοσι πέντε (1.425) θέλει καταβάλλεσθαι τω εκμισθωτή και επί την εν Αθήναις κατοικίαν αυτού εις την πρώτην εκάστης τριμηνίας των υπολειπομένων τεσσάρων (4) ετών της προκειμένης μισθώσεως. Το δε μίσθωμα έσται πληρωτέον κατά τας άνω οριζομένας προθεσμίας άνευ κοινοποιήσεως επιταγής ή άλλης οχλήσεως, η δε πληρωμή αυτού θέλει αποδεικνύεσθαι μόνον δι' εγγράφων αποδείξεων αυτού του εκμισθωτού.

2). Η υπό του μισθωτού υπεκμίσθωσις του μισθίου επιτρέπεται δια τους αυτούς σκοπούς χρήσεως δι' ους αυτός ο μισθωτής και εμίσθωσε το κτήμα, προκειμένου όμως περί αλλαγής χρήσεως απαιτείται η προηγουμένη έγκρισις του εκμισθωτού αποδεικνυομένη δι' εγγράφου αυτού δηλώσεως. Η δε άρνησις της συναινέσεως του εκμισθωτού δεν δίδει το δικαίωμα εις τον μισθωτήν να ζητήσει αποζημίωσιν τινά ουδέ την λύσιν της μισθώσεως.

3). Άμα τη λήξει είτε διαλύση της μισθώσεως ταύτης και άνευ τινός προειδοποιήσεως υποχρεούται ο μισθωτής να εκκενώση κ' παραδώση εις τον εκμισθωτήν το μίσθιον εν οία καλή καταστάσει θέλει παραλάβη αυτό παρά του εκμισθωτού άμα τη ενάρξη της μισθώσεως ή εν περιπτώσει καθ' ην ήθελε μετασκευάση το μίσθιον κτίριον, και παραδώση αυτό εις τον εκμισθωτήν ούτω μετασκευασμένον άλλ' εν καλή καταστάσει ευθυνόμενος εν πάση περιπτώσει δια πάσαν εκ κακής χρήσεως ή αμελείας φθοράν και ζημίαν του μισθίου εκτός της εκ της συνήθους χρήσεως ή εκ τύχης ή ανωτέρας βίας τοιαύτης βαρυνούσης τον εκμισθωτήν.

4). Εάν μέχρι τέλους Φεβρουαρίου του έτους χίλια εννιακόσια δύο (1902) δεν καταβληθή υπό του μισθωτού εις τον εκμισθωτήν το μίσθωμα ολοκλήρου του πρώτου έτους της μισθώσεως ή εάν ο μισθωτής καθυστερήσει και δεν πληρώση εμπροθέσμως δύο συνεχείς τριμηνίας δόσεις εκ του μισθώματος των τεσσάρων υπολειπομένων ετών της μισθώσεως, εν εκατέρα των περιπτώσεων τούτων ο εκμισθωτής χαίρει το δικαίωμα να εξώση εκ του μισθίου τον μισθωτήν δια της ενώπιον του προέδρου των πρωτοδίκων διαδικασίας και να θεωρή εάν θέλη λελυμένην την προκειμένην μίσθωσιν υποχρεουμένου του μισθωτού και μετά την έξωσίν του εις την πληρωμήν ου μόνον των καθυστερουμένων μισθωμάτων αλλά και των μισθωμάτων των υπολειπομένων μηνών του έτους της εξώσεως και των μισθωμάτων ενός έτι έτους, (αν) το μίσθιον δεν μισθωθή εκ νέου. Εάν όμως το μίσθιον κτίριον μισθωθή εκ νέου υπό του εκμισθωτού [αντί] μισθώματος κατωτέρου

του εν τω παρόντι συμβολαίω ο μισθωτής υποχρεούται να συμπληρή κατά το διάστημα των υπολειπομένων μηνών και του ενός έτι έτους την διαφοράν λόγω συμπεφωνημένης ποινικής ρήτρας καταπιπτούσης κατά του μισθωτού.

5). Εν περιπτώσει λήξεως της μισθώσεως ή καθ' οιονδήποτε τρόπον λύσεως αυτής, ως και περιπτώσει εξώσεως του μισθωτού επ' αυτού του μισθίου, άπασαι αι υπό του μισθωτού επ' αυτού του μισθίου κτιρίου γενόμεναι θεμελιώσεις μεταβολαί ή προσθήκαι εξαιρουμένων των κινητών προσθηκών, ήτοι θρανίων, επίπλων, παλαιών σκηνογραφιών, λαμπτήρων ή παντός εν γένει δυναμένου ν' αφαιρεθή άνευ φθοράς ή παραμορφώσεως του κτιρίου, εν τη τελευταία δε ταύτη περιπτώσει τη προηγουμένη συνεννοήσει κ' συγκαταθέσει του εκμισθωτού, περιέρχονται εις τον εκμισθωτήν αυτοδικαίως άνευ απαιτήσεως τινός περί αποζημιώσεως του μισθωτού κατ' αυτού.

6). Εν περιπτώσει πωλήσεως ή οπωσδήποτε απαλλοτριώσεως του μισθίου η μίσθωσις θεωρείται αυτοδιακαίως λελυμένη υποχρεούται όμως εν τη περιπτώσει ταύτη ο εκμισθωτής ν' αποζημιώσει τον μισθωτήν δια την αξίαν των επί του μισθίου ενεργηθειών υπ' αυτού μετασκευών, πληρώνων εις αυτόν, εάν μεν η απολλοτριώσις του μισθίου επελέχθη κατά το πρώτον έτος της μισθώσεως το όλον της επιβεβαιωθείσης ή δια πραγματογνωμοσύνης εκτιμηθείσης δαπάνης των τω εκμισθωτή εγκαταλιμπανομένων κατά τ' ανωτέρω μεταβολών κ' προσθηκών, εάν δε κατά το δεύτερον έτος της εκμισθώσεως τα τέσσερα πέμπτα της αξίας αυτών, εάν δε κατά το τρίτον έτος της μισθώσεως τα τρία πέμπτα, εάν δε κατά το τέταρτον έτος τα δύο πέμπτα, εάν δε κατά το πέμπτον έτος της μισθώσεως ενεργηθή η απαλλοτριώσις του μισθίου το εν πέμπτον της αξίας των ως ανωτέρω μεταβολών και προσθηκών –πλήν δε της κατά τα' ανωτέρω ορισθείσης αποζημιώσεως εις ουδεμίαν άλλην τοιαύτην υποχρεούται ο εκμισθωτής απέναντι του μισθωτού εν περιπτώσει απαλλοτριώσεως του μισθίου, είτε θετικήν, είτε αποθετικήν ο μισθωτής εκ ταύτης υποστή ζημίαν.

7). Η λύσις της προκειμένης μισθώσεως εξυπακούεται εν περιπτώσει θανάτου του μισθωτού ή διαλύσεως της εταιρείας της Νέας Σκηνης ης τυγχάνει διοικόν έφορος, εάν ο διάδοχος του μισθωτού ή οι εκκαθαρισταί της ειρημένης εταιρείας δηλώσωσιν εις τον εκμισθωτήν ότι δεν θέλουσι να εξακολουθήση η προκειμένη μίσθωσις μέχρι λήξεως αυτής. Αλλ' εν εκατέρα των περιπτώσεων τούτων θα παραμένωσι προς όφελος του εκμισθωτού, λόγω συμφωνηθείσης αποζημιώσεως αυτού, [ως] δεχομένου την εκ τοιούτων λόγων λύσιν της μισθώσεως ου μόνον αι θεμελιώδεις μεταβολαί επί του μισθίου και αι προσθήκαι αι υπ' αυτού



ενεργηθησόμενα αλλά και πάντα τα υπό του μισθωτού εις το μίσθιον εισεκεκομισμένα μέχρι της λύσεως της μισθώσεως κινητά πράγματα τα όπως δήποτε σχετιζόμενα προς το μίσθιον και την χρήσιν δι' ην προωρίσθη τούτο, μη εξαιρουμένων μηδ' εκείνων άτινα εν τω άρθρω πέμπτω του παρόντος ως εξαιρετέα χαρακτηρίζονται. Ο δε κ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος εδήλωσεν ότι αποδέχεται την προκειμένην μίσθωσιν υπό τους άνω όρους και μίσθωμα υπισχνούμενοι την τακτικήν και εμπρόθεσμον πληρωμήν του μισθώματος και την ακριβή εκπλήρωσιν των όρων του παρόντος μέχρι λήξεως της μισθώσεως. Ταύτα εκθεσάντων και συμπαραδεξομένων των συμβαλλομένων, συνετάχθη το παρόν όπερ αναγνωσθέν ευκρινώς και μεγαλοφώνως εις επήκοον αυτών και των δύο μαρτύρων κ. κ. Περικλέους Ιωάννου Γιαννοπούλου, Φιλολόγου άνευ άλλου επαγγέλματος και Γερασίμου Ευαγγέλου Δόριζα κτηματίου, κατοίκων Αθηνών υπεγράφη παρ' όλων αυτών και εμού.

Οι Μάρτυρες

Περ. Γιαννόπουλος

Γ. Ε. Δόριζας

Οι Συμβαλλόμενοι

Γ. Αθηνογένης

Κ. Χρηστομάνος

Ο Συμβολαιογράφος Αθηνών

(Τ. Σ). Ιωάννης Α. Γαϊτάνος

ότι ακριβές αντίγραφον. Εν Αθήναις αυθημερόν.

Συμβολαιογράφοι Αθηνών.

**[Στ. α. iv].**

*Σχέδιον [συμπληρωμένον] μετά Σ. Ρεμούνδου, υποβληθέν υπό Π. Θηβαίου.*

Ο κ. Κωνστ. Χρηστομάνος προτιθέμενος να δώσει παραστάσεις δια του υπ' αυτού διευθυνομένου θιάσου η «Νέα Σκηνή» από της σκηνής των κατωτέρω αναφερομένων θεάτρων της ημιδαπής και αλλοδαπής, προσλαμβάνει επί τούτω ως θεατρώνην τον κ. Σταμάτιον Ι. Ρεμούνδον, υπό τους εξής όρους και συμφωνίας, ως αποδέχεται ο κ. Σταμ. Ρεμούνδος.

1). Αι πόλεις εις τας επί τω σκοπώ τούτω θα παραμείνη ο θιάσος είναι η Σύρος, ο Βόλος, η Θεσσαλονίκη, η Σμύρνη, η Κωνσταντινούπολις κ.λ.π. Τον αριθμόν δε των δοθησομένων παραστάσεων θα κανονίσωσιν αι περιστάσεις και το συμφέρον τόσον το υλικόν όσον και το ηθικόν του θιάσου και του Σ. Ρεμούνδου. (Στο περιθώριο του εγγράφου συμπληρώνεται η φράση: «Κατά δε την επάνοδον του θιάσου εν Αθήναις θα δοθώσιν δια λ/σμόν της επιχειρήσεως πέντε έτι παραστάσεις»).

2). Ο θιάσος θα απαρτίζεται υπό των εξής προσώπων ..... (δεν έχει συμπληρωθεί από τον συντάκτη) δικαιούται όμως ο κ. Κ. Χρηστομάνος ν' αντικαταστήση εν ή και πλείονα των προσώπων τούτων, πλην των ..... (δεν έχει συμπληρωθεί από τον συντάκτη) άτινα κατ' ανάγκην πρέπει ν' αποτελώσι μέρος του θιάσου και παρακολουθήσουν τούτον.

3). Τας μεταξύ των ιδιοκτητών ή εξ' οιουδήποτε λόγου διαθετόντων την χρήσιν των εις τις άνω πόλεις θεάτρων συμβάσεις θα καταρτίξη ο Κ. Χρηστομάνος συναινούντος και του Σ. Ρεμούνδου.

4). Προ της αναχωρήσεως του θιάσου εξ' Αθηνών, η αναχώρησις δεν δύναται ν' αναβληθή πέραν της ..... (ό.π.) ο. Κ. Χρηστομάνος υποχρεούται να έχη κατηρτίσει συμφωνίας, αποδεικνυόμενας δι' επισήμων συμβολαίων, μετά των μελλόντων ν' ακολουθήσωσιν τον θιάσον (διαγραμμένη λέξη) μυστών.

5). Τα έργα άτινα θα διδαχθώσιν εισίν εν όλω τα εξής: ..... (ό.π.) υποχρεούται δε ο Κ. Χρηστομάνος όπως συμπεριλάβη μεθ' εαυτού το βεστιάριον των έργων τούτων.

6). (Διαγραμμένη λέξη) Οι μέλλοντες να παρακολουθήσωσιν τον θιάσον μυστών (στο περιθώριο του εγγράφου συμπληρώνεται η φράση: «και το προσωπικόν εν γένει») θα αμείβονται δια μηνιαίου μισθού, το δε ποσόν όπερ χάριν των μισθών τούτων θα διατίθεται κατά μήνα δε δύναται να υπερβαίνη τας εξ χιλ. δραχμών εν όλω με την παρατήρησιν ότι οι μισθοί ούτοι εννοούνται εις δραχμάς όταν ο θιάσος

παραμείνη εν Ελλάδι και φράγκα χρυσά δια τους μισθούς του εξωτερικού ων το αντίτιμον δεν θα υπερβαίνη τας 6 χιλ.

7). Προ της αναχωρήσεως του θιάσου εξ' Αθηνών ο Σ. Ρεμούνδος υποχρεούται να καταβάλη εις τους μύστας (στο περιθώριο του εγγράφου συμπληρώνεται η φράση: «και το προσωπικόν εν γένει») το ήμισυ του άνω ποσού, ήτοι δραχμές τρεις χιλ., οφείλει δε προς τούτοις να έχη εις χείρας του διαθεσίμους χάριν των πρώτων αναγκών ετέρας δύο χιλιάδες, ετέρας δε πέντε χιλιάδες υποχρεούται να καταθέση παρά τω ..... (δεν έχει συμπληρωθεί από τον συντάκτη) όπως αυτά αποστέλλονται εκάστοτε προς πλήρωσιν των αναγκών της επιχειρήσεως, εν η περιπτώσει αι εκάστοτε εισπράξεις δεν επαρκώσι. Τοιουτοτρόπως ο Σ. Ρεμούνδος υποχρεούται να διαθέση κατά τον άνω τρόπον υπέρ της επιχειρήσεως, (στο περιθώριο του εγγράφου συμπληρώνεται η φράση: «ήτις θεωρήται αρχομένη αφ' ης ημέρας εκινήση εξ' Αθηνών ο θίασος»), δραχμάς εν όλω 10χιλ.

8). Εάν υποτεθή ότι το ποσόν τούτο των δραχ 10 χιλ. εξαντληθή υπέρ της επιχειρήσεως, η παρούσα συμφωνία θεωρείται λελυμένη και ο Σ. Ρεμούνδος εις ουδεμίαν άλλην υποβάλλεται υποχρέωσιν.

9). Πλην των άνω μυστών του Κ. Χρηστομάνου και του Σ. Ρεμούνδου, τον θίασον θα παρακολουθήση εις της εκλογής αμφοτέρων, η ράπτρια του θιάσου Νότα, ο ...

10) Αι δαπάναι και τα χρηματικά εν γένει πόσα τα μέλλοντα ν' αποκτηθώσι προς πληρωμήν των μυστών, εις ναύλους αυτών και του προσωπικού εν γένει και πάσα εν γένει δαπάνη θα καταβάλλεται εκ των εκάστοτε εισπράξεων μόνον δε όταν αυτά εξαντληθώσι θα γίνεται χρήσις του ποσού των δραχμών πέντε χιλ. όπερ ως ελέχθη κατατεθήσεται παρά τω ..... (δεν έχει συμπληρωθεί από τον συντάκτη).

11). Τας εισπράξεις εκ των εκάστοτε παραστάσεων (στο περιθώριο του εγγράφου συμπληρώνεται η φράση: «ως και παν εν γένει έσοδον τακτικόν ή έκτακτον») θα παραλαμβάνη εκάστοτε ο Σ. Ρεμούνδος όστις υποχρεούται, ευθύς ως παραχθή εξ' αυτών το ποσόν των χρ. φρ. .... Το πέραν τούτον ν' αποστέλλη άνευ αναβολής προς τον .... (δεν έχει συμπληρωθεί από τον συντάκτη).

12). Τας εκάστοτε ανάγκας και τας προς πλήρωσιν τούτων δαπάνας θα υποδεικνύη ο Κ. Χρηστομάνος ο δε Σ. Ρεμούνδος υποχρεούται να εγκρίνη ταύτας εφ' όσον δι' αυτών θεραπεύονται πρόχειροι της παραστάσεως ανάγκαι και εφ' όσον δι' αυτών δεν προμηθεύεται ο θίασος αντικείμενα δυνάμενα να ώσιν αυτώ χρήσιμα παγίως.

13). Την σειράν των διδαχθησομένων εκάστοτε έργων, τον αριθμόν αυτών και την προτίμησιν θα κανονίζη ο Κ. Χρηστομάνος.

14). Η παρούσα συμφωνία ισχύει μέχρι της 15<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1903, πέραν δε της εποχής ταύτης θεωρείται αυτοδικαίως λελυμένη.

15). Ως δαπάνη βαρύνουσα την επιχείρησιν θεωρείται και η δαπάνη δια τους ναύλους των μυστών και του προσωπικού εν γένει από της πόλεως εν η θα δοθώσιν αι τελευταίαι παραστάσεις μέχρις Αθηνών. Επίσης την επιχείρησιν βαρύνει και η δαπάνη προς διατροφήν των ηθοποιών διαρκούντων εν ατμοπλοίοις των ταξείδιων αυτών. Πλην όμως του μισθού αυτών και της κατά το διάστημα των ταξιδίων διατροφής, η επιχείρησις και ειδικώς ο Σ. Ρεμούνδος ουδεμίαν απέναντι αυτών αναλαμβάνει άλλην υποχρέωσιν, ως επίσης ουδεμίαν αναλαμβάνει υποχρέωσιν, εν η περιπτώσει εξαντληθώσιν αι 10 χιλ. δραχμών ας διαθέτει ως άνω.

16). Η συμμετοχή του Κ. Χρηστομάνου και του Σ. Ρεμούνδου εις τα εκ της παρούσης επιχειρήσεως κέρδη κανονίζεται ως εξής: Άμα τη αφίξει του θιάσου εν Αθήναις, είτε το βραδύτερον τη 15 Φεβρουαρίου 1902 εκ του όλου ποσού των ανεκαθαρίστων εισπράξεων, θα υπολογισθώσι τα όσα κατεβλήθησαν εις μισθούς των μυστών και του προσωπικού εν γένει, εις έξοδα διατροφής αυτών κατά το διάστημα των εν ατμοπλοίω ταξιδίων αυτών εις ναύλους, εις έξοδα διαφημίσεων, εις ποσοστά θεάτρων ή συγγραφέων, και εις ικανοποίησιν των αναγκών των μετά της επιχειρήσεως απαραίτητως συνδεδεμένων. Μετά τούτο εκ του εναπομένοντος υπολοίπου, θα αφαιρεθώσιν αι υπό του Σ. Ρεμούνδου διατεθείσαι ως άνω δραχ. 10 χιλ. και το μετά την αφαίρεσιν των δραχμών τούτων 10 χιλ. θα θεωρείται ως καθαρόν κέρδος όπερ θα διατίθεται ως εξής: Εάν μεν το καθαρόν τούτο κέρδος δεν υπερβαίνη τας δραχ. 10 χιλ. εξ' αυτών 33 τοις εκατόν θα λαμβάνη ο Σ. Ρεμούνδος 67 δε τοις εκατόν ο Κ. Χρηστομάνος. Εάν το καθαρόν τούτο κέρδος είναι ανώτερον των δραχ. 10 χιλ. ουχί όμως και των δραχμών 15 χιλ. εξ' αυτού 35 τοις εκατόν θα λαμβάνη ο Σ. Ρεμούνδος 65 δε τοις εκατόν ο Κ. Χ. Εάν δε το καθαρόν κέρδος είνε ανώτερον των 15 χιλ. και πέραν τότε ο Σ. Ρεμούνδος θα λαμβάνη 40% ο δε Κ. Χ. 60%.

17). Εάν μετά των αφίξεων εις των πρώτων πόλεων (διαγραμμένη φράση) απόσχωσιν εκ του θιάσου εκουσίως και ουχί εκ νοσήματος ή ετέρου λόγου οι .....( δεν έχει συμπληρωθεί από τον συντάκτη) είτε άπαντες είτε και εις, ο Σ. Ρεμούνδος δικαιούται να ζητήση την εξακολούθησιν της επιχειρήσεως, εάν θέλη, δικαιούται όμως συγγρόνως και να θεωρήση τούτων λελυμένων άνευ ευθύνης τινός αυτού αλλά και άνευ δικαιώματος τινός προς αποζημίωσιν. Αν όμως η αποχή αυτή

επιβλήθη εκ λόγων ανεξαρτήτων της θελήσεως του αποχωρούντος, ο Σ. Ρ. ίνα ζητήσει την λύσιν της επιχειρήσεως ένεκα τούτων, υποχρεούται να καταβάλη τας μέχρις Αθηνών δαπάνας του ταξιδιού του θιάσου και του προσωπικού εν γένει. (Στο περιθώριο της σελίδας υπάρχει η σημείωση: «Ο θίασος εν γένει θα ταξιδεύη Β' θέσιν»).

18). Εις τα προγράμματα και τας διαφημίσεις εν γένει δικαιούται ο Σ. Ρεμ. ν' απαιτήσει όπως τίθεται ο τίτλος: (διαγραμμένη λέξη) Impressario Σ. Ρεμούνδος.

19). Εάν αι εισπράξεις επαρκώσι διακαιούνται οι Σ. Ρε. και Κ. Χ. να αποσύρουν εκ του ταμείου έως 200 το πολύ φράγκα χρ. κατά μήνα έκαστος.

[Στ. β. i]

Αριθμ. 1010

Μίσθωσις δρ. 3750

Εν Αθήναις σήμερον την δωδεκάτην (12) Απριλίου του χιλιοστού εννιακοσιοστού έκτου (1906) ημέραν Τετάρτην εν τω ενταύθα εντός της επί της οδού Σοφοκλέους Στοάς Ραζή κειμένω γραφείω μου (ιδιοκτησίας Ραζή) ενώπιον εμού του συμβολαιογράφου και κατοίκου Αθηνών Κωνσταντίνου Δ. (Ιωάννου;) εδρεύοντος αυτόθι, παρουσία και των κάτωθι μνημονευομένων μαρτύρων πολιτών Ελλήνων ενηλίκων γνωστών μοι και μη εξαιρετέων εκ του Νόμου, ενεφανίσθησαν οι γνωστοί μοι και μη εξαιρετέοι υπό του Νόμου, αφ' ενός ο κ. Κωνσταντίνος Α. Χρηστομάνος Συγγραφεύς κάτοικος Αθηνών, αφ' ετέρου ο κ. Μήτσος Μυράτ καλλιτέχνης ηθοποιός κάτοικος επίσης Αθηνών και συνεμολόγησαν τα εξής. Ο Κωνσταντίνος Α. Χρηστομάνος εδήλωσεν ότι έχει υπό την αποκλειστικήν αυτού κυριότητα κατοχήν και χρήσιν τον τίτλον, η «Νέα Σκηνή» το δραματολόγιον της Νέας Σκηνης και τα δια τας παραστάσεις αυτής (δυσανάγνωστη λέξις) αναγκαία βεστιάριον ανδρών και γυναικών, σκηνογραφίας, έπιπλα και διάφορα σκηνικά, συνάμα δε και την εκμετάλλευσιν θιάσου υπό τοιούτον τίτλον μετά πάντων των δικαιωμάτων απολαβών των μέχρι τούδε ως διευθυντή και ιδιοκτήτη του θιάσου της Νέας Σκηνης ανηκόντων αυτό, εκμισθοί παντα ταύτα προς τον ετέροθεν συμβαλλόμενον Μήτσον Μυράτ δια το χρονικόν διάστημα το αρχόμενον από της δεκάτης πέμπτης Μαΐου χίλια εννιακόσια εξ και λήγον την δεκάτην πέμπτην Οκτωβρίου χίλια εννιακόσια εξ (1906) υπό τους εξής όρους.

1) Λόγω μισθώσεως ο Μήτσος Μυράτ υποχρεούται να πληρώνη εις τον Κωνσταντίνον Χρηστομάνον καθ' όλην την διάρκειαν της προκειμένης συμβάσεως δραχμάς είκοσι πέντε (25) καθ' εκάστην παράστασιν του θιάσου πληρωτέα (υπογραμμισμένο από τον συντάκτη) αυτό αμέσως μετά την λήξιν εκάστης παραστάσεως.

2). Ο μισθωτής Μ. Μυράτ υποχρεούται και επί των προγραμμάτων και επί πάσης εν γένει γνωστοποιήσεώς του να διατηρεί τον τίτλον η «Νέα Σκηνή Ιδρυτής Κ. Χρηστομάνος» απαγορεύεται δε αυτό η αλλαγή του τίτλου τούτου ή επί των προγραμμάτων τούτων ή επί πάσης εν γένει διαφημίσεως, γνωστοποιήσεως, διευθύνσεως εκ μέρους αυτού ή άλλου οιουδήποτε.

3) Απαγορεύεται εις τον Μ. Μυράτ η υπεκμίσθωσις άνευ της επί τούτω προηγουμένης και εγγράφου συγκαταθέσεως του Κ. Χρηστομάνου.

4) Ο Μ. Μυράτ υποχρεούται ίνα εν τω υπ' αυτού κατηρηθησομένω θιάσω τηρήση τας καλλιτεχνικάς παραδόσεις ας ο Κ. Χρηστομάνος επί του δραματολογίου της εκλογής προσώπων και διανομής μερών επί της σκηνοθεσίας και των περί θεατρικής γλώσσης αρχών εδημιούργησεν, προς δε ότι ο Μ. Μυράτ οφείλει, εφ' όσον αυτό εφικτόν ακολουθήση τας καλλιτεχνικάς συμβουλάς του Κ. Χρηστομάνου.

5). Τα εκμισθωθέντα βεστιάριον, σκηνογραφίαι, έπιπλα, παραπετάσματα και διάφορα εν γένει σκηνικά παραδοθήσονται εις τον Μήτσον Μυράτ προ της ενάρξεως της παρούσης μισθώσεως. Περί της παραδόσεως δε ταύτης θέλει συνταχθή ιδιαίτερος κατάλογος όστις υπογραφόμενος υπό των συμβαλλομένων κατατεθήσεται παρ' εμοί.

6) Απαγορεύεται εις τον Μήτσον Μυράτ με τον άνω τίτλον και τα εκμισθωθέντα αυτό αντικείμενα να δώση παραστάσεις εν ετέρω θεάτρω πλην τω εν Αθήναις θεάτρω το γνωστόν κατ' όνομα Θέατρον Ομονοίας ή Νέας Σκηνης.

7) Κατά την λήξιν της προκειμένης μισθώσεως και άνευ προειδοποιήσεώς τινος ο Μ. Μυράτ υποχρεούται να παραδώση εις τον Κ. Χρηστομάνον τα εκμισθωθέντα αυτό εν καλή καταστάσει, υπόχρεως να επανορθοί δ' εξόδων του, πάσαν επ' αυτών προξενηθησομένην ζημίαν, φθοράν ή βλάβην (υπογραμμισμένο από τον συντάκτη).

8) Η παράβασις όρου τινός εν τω παρόντι ή η καθυστέρησις πληρωμής του ανωτέρω ορισθέντος μισθώματος επί δύο (2) κατά συνέχειαν εσπέρας συνεπάγεται εις τον Κ. Χρηστομάνον το δικαίωμά του να διαλύη αν θέλη μονομερώς την προκειμένην μίσθωσιν και ν' αφαιρή τα μισθώματα παρά του Μ. Μυράτ υπόχρεου κατά τη περίπτωση ταύτη εις την πληρωμήν ου μόνον των καθυστερουμένων μισθωμάτων αλλά και των μέχρι λήξεως της μισθώσεως τούτων λόγω ποινικής ρήτρας (υπογραμμισμένο από τον συντάκτη). Ο δε Μήτσος Μυράτ αποδεχόμενος την μίσθωσιν ταύτην υπό τους άνω όρους και μίσθωμα υπόσχεται την εκπλήρωσιν των υποχρεώσεών του. Εν τέλει εδήλωσαν εκ συμφώνου οι συμβαλλόμενοι ότι το κατά τ' ανωτέρω συμφωνηθέν κατά αντιπαράστασιν μίσθωμα ο Κ. Χρηστομάνος θέλη εισπράττη απ' ευθείας παρά του εν τω ταμείω του θιάσου εκπροσώπου του Πέτρου Θηβαίου. Τοιαύτα εκθεσάντων και συμπαραδεξαμένων των συμβαλλομένων συνετάχθη το παρόν, όπερ αναγνωσθέν ευκρινώς και μεγαλοφώνως εις έκαστον αυτών και των δύο μαρτύρων κ. κ. Γεωργίου Γρ. (Γκρεκού) ιδιωτικού υπαλλήλου και

Σπυρ. Μαρκέλλου συγγραφέως αμφοτέρων αυτών κατοίκων Αθηνών υπεγράφη υπ' όλων αυτών και εμού.

Οι Μάρτυρες

Γεώργιος Γρ(εκός)

Σπυρ. Μαρκέλλος

Οι Συμβαλλόμενοι

Κ. Α. Χρηστομάνος

Μ. Μυράτ

Ο Συμβολαιογράφος Αθηνών

(Τ. Σ.) Κ. Ι. Ιωάννου

Ότι ακριβές αντίγραφον Εν Αθήναις τη 28 Ιουλίου 1906.



Μίσθωσις δρ. 3.700

Εν Αθήναις σήμερον την εικοστήν πέμπτην (25) Απριλίου του 1906 έτους ημέραν Τρίτην εν τω ενταύθα κ' εντός της επί της οδού Σοφοκλέους Στοάς Ραζή κειμένο γραφείο μου <ιδιοκτησίας Ραζή> ενώπιον εμού του συμβολαιογράφου και κατοίκου Αθηνών Κωνσταντίνου Δ. (Ιωάννου;) εδρευόντος αυτόθι, παρουσία και των κάτωθι μνημονευομένων μαρτύρων πολιτών Ελλήνων ενηλίκων γνωστών μοι και μη εξαιρετέων εκ του Νόμου ενεφανίσθησαν οι γνωστοί μοι και μη εξαιρετέοι υπό του Νόμου, αφ' ενός ο κ. Πέτρος Θ. Θηβαίος (υπογραμμισμένο από τον συντάκτη) δικηγόρος κάτοικος Αθηνών και εφ' ετέρου οι κ. κ. Μήτσος Μυράτ και Κωνσταντίνος Σαγιώρ αμφότεροι καλλιτέχναι ηθοποιοί πάντες κάτοικοι Αθηνών συνωμολόγησαν τα εξής: Ο Πέτρος Θηβαίος εδήλωσεν ότι προς τους Μήτσον Μυράτ κ' Κωνσταντίνον Σαγιώρ (υπογραμμισμένο από τον συντάκτη) εκμισθοί το ενταύθα επί της πλατείας της Ομονοίας και επί του οικοπέδου των κληρονόμων Γ. Καραμίτσα, θέατρον, δια το χρονικόν διάστημα από της 15<sup>ης</sup> Μαΐου τρέχοντος έτους 1906 μέχρι της 10<sup>ης</sup> Νοεμβρίου ιδίου έτους 1906 και υπό τους εξής όρους:

1). Οι μισθωταί υποχρεούνται να καταρτίσωσιν το βραδύτερον μέχρι της 10<sup>ης</sup> Μαΐου τρέχοντος έτους 1906 θίασον δραματικών ή και κωμωδιών υπό την ονομασίαν «Νέα Σκηνή» προσλαμβάνοντες προς τούτο τους καταλλήλους ηθοποιούς, την κατάρτησιν δε του θιάσου τούτου οφείλουσι να καταστήσωσιν γνωστήν τω Π. Θηβαίω το βραδύτερον μέχρι της 10 Μαΐου τρέχοντος έτους 1906 κοινοποιούντες αυτό τον κατάλογον των μελών αυτού προς γνώσιν της καταρτίσεως του θιάσου.

2). Καθ' άπαν το άνω χρονικόν διάστημα οφείλουσιν οι μισθωταί να εργάζονται αυτοπροσώπως λαμβάνοντες μέρος αναλόγως των καλλιτεχνικών αναγκών κατά την από σκηνης παράστασιν των έργων, οφείλουσι δε προσέτι να τηρώσι κατά το αυτό χρονικόν διάστημα ως τίτλον του θιάσου των, τον τίτλον «Νέα Σκηνή» Ιδρυτής Κ Χρηστομάνος εν συμπράξει του Κ. Σαγιώρ ούτινος Κ. Χρηστομάνου έχουσι λάβει την προς τούτο άδειαν, (η φράση υπογραμμισμένη από τον συντάκτη) εν εναντία δε περιπτώσει θέλει εξακολουθήσει η λειτουργία αυτού υπό έτερον όνομα της αρεσκείας των μισθωτών· ενταύθα δε σημειούται ότι ουδεμίαν γνώμην ή άλλην τινά οιανδήποτε ενέργειαν θέλει έχει ο Κ. Χρηστομάνος επί των

διδόμενων κ' ενεργουμένων παραστάσεων αφιεμένης τελείας ελευθερίας εις τους μισθωτάς.

3). Άνευ εγγράφου του εκμισθωτού Π. Θηβαίου συγκαταθέσεως, δεν δικαιούνται οι μισθωταί να υπεκμισθώσωσιν ή να παραχωρήσωσι την χρήσιν του θεάτρου εις έτερον μηδ' αυτού του κ. Χρηστομάνου εξαιρουμένου.

4). Οι μισθωταί διατελούντες εν γνώσει της σήμερον καταστάσεως του μισθίου εισίν υπόχρεοι να παραλάβωσιν τούτο τη δεκάτη πέμπτη Μαΐου τρεχ. έτους 1906 εν τη αυτή εν οία σήμερον ευρίσκεται τούτο καταστάσει υποχρεούμενοι να παραδώσωσι τούτο εν τη αυτή καταστάσει κατά την λήξιν της μισθώσεως, πάσα δ' εν τω μεταξύ φθορά ή βλάβη ή πάσα εν γένει επισκευή (δυσανάγνωστη λέξι) ή αναγκαία βαρύνει τους μισθωτάς εκτός των εκ της συνήθους χρήσεως φθορών.

5) Οι μισθωταί υποχρεούνται ν' άρξωνται των παραστάσεων από της 17<sup>ης</sup> Μαΐου τρέχοντος έτους 1906 το βραδύτερον, να δίδωσι παραστάσεις εν τω άνω μισθίω συνεχώς και δυναμένοι να διακόψωσι ταύτας πλέον της μιας το πολύ εσπέρας ανά πάσαν εβδομάδα (και εν) λόγω ανωτέρας βίας διακοπών εν εναντία δε περιπτώσει ο εκμισθωτής δικαιούται ν' απαιτή παρ' αυτών λόγω ποινικής ρήτηρας δραχμάς 200 δι' εκάστην ημέραν διακοπής.

6) Το μίσθωμα ο Πέτρος Θηβαίου δικαιούται να παρακρατή εκ πάσης εν γένει παραστάσεως 22% επί των ανεκαθαρίστων εισπράξεων προς τούτο δε των την διαχείρησιν των εισπράξεων και του ταμείου εν γένει του θεάτρου αφήνουσιν οι μισθωταί προς τον Π. Θηβαίο όστις θα ενεργή ταύτην δι' ιδίου ταμίου, μη αποκλειωμένων των μισθωτών να διορίσωσιν επόπτην του ταμίου τούτου ή ελεγκτήν, [όστις] όμως, πλην της εποπτείας, ούτε εισητήρια δικαιούται να πωλή, ούτε εις συμμετοχήν τινα εις τα κέρδη του ταμείου θα έχη αξίωσιν τινα. Ως προς δε το υπόλοιπον εκ των ανεκαθαρίστων εισπράξεων όπερ ανήκει εις τους μισθωτάς δηλούσιν ούτοι <οι μισθωταί> ότι υπεύθυνον απέναντι αυτών θεωρούσιν τον υπό του Π. Θηβαίου διορισθη|σόμενον ταμίαν, ότι δια πάσαν ανωμαλίαν ή έλλειμμα τούτου ουδεμία αξίωσιν έχουσι κατά του Π. Θηβαίου κ' ότι θεματοφύλακα των ποσοστών των τούτων ή κατ' εντολήν ή οιονδήποτε άλλην ταμιακήν σχέσηην διακάτοχον των ιδίων ποσοστών των θεωρούσιν ουχί τον Π. Θηβαίου, αλλά τον υπ' αυτού διορισθη|σόμενον ταμίαν ως άνω και τον οποίον ταμίαν κατά την ελαχίστην ανωμαλίαν των διδομένων λογαριασμών του καθ' εκάστην εσπέρα ο Π. Θηβαίος υποχρεούται να αντικαταστήση δι' άλλου.

7). Ο Π. Θηβαίος εις ουδεμίαν απολύτως (διεγράφη μια λέξη) υπόκειται δαπάνην ή υποχρέωσιν δια την κίνησιν του θεάτρου, τους υπαλλήλους ή τους ηθοποιούς του θιάσου δια τα έξοδα των παραστάσεων, δια τας διαφημίσεις, δια την καθαριότητα του θεάτρου, κ' δια πάσαν άλλην εν γένει δαπάνην, καθότι πάσαν τοιαύτην αναλαμβάνουσιν οι μισθωταί πλην του παρά του Π. Θηβαίου εν αυτό διορισθησομένου ταμίου ον θέλει πληρώνη ούτος οίτινες και δια τον φωτισμόν επίσης του θεάτρου εισίν υπόχρεοι ως και δια την αμοιβήν του υπαλλήλου της Ηλεκτρικής Εταιρίας δια το ενοίκιον της εγκαταστάσεως, την ανανέωσιν των φθαρμένων υλικών ταύτης και την αντικατάστασιν των λαμπών ή άλλων ανικειμένων αυτής. Προς τούτο δε ο υπό του Π. Θηβαίου διορισθησόμενος ταμίας θα παρακρατή καθ' εκάστην εσπέραν ανάλογον ποσόν προς πληρωμήν της ημερησίας καταναλώσεως του ηλεκτρικού φωτός και των συναφών ως άνω ενοικίων κ' άλλων νομίμων απαιτήσεων της Ηλεκτρικής Εταιρίας ας θα εξοφληθή απ' ευθείας.

8) Πλην του άνω ποσοστού όπερ ως μίσθωμα θα λαμβάνη ο Π. Θηβαίος κατά τ' άνω δικαιούται προσέτι να λαμβάνη κ' λεπτά δέκα (0,10) επί εκάστου εισιτηρίου οίας δήποτε θέσεως καθ' αυτών των εισόδων και των δωρεάν διδομένων, ως δικαίωμα των μαξιλαρίων, η είσπραξις δι' αυτής, ή ασχέτως προς το άνω ποσοστόν, θα ενεργήται δια του αυτού ταμίου και του αυτού τρόπου ως άνω.

9) Πλην των δημοσιογραφικών εισιτηρίων και των συνήθων δια των αξιωματικών ή τας άλλας αρχάς δεν δικαιούνται οι μισθωταί να διαθέτωσι πλέον των δέκα (10) καθισμάτων, οίας δήποτε θέσεως κ' δέκα απλών εισόδων και επί των δωρεάν όμως τούτων, ως και επί παντός δωρεάν εισιτηρίου θα εισπράττη ο Π. Θηβαίος το δεκάλεπτον του μαξιλαρίου.

10) Οι μισθωταί υποχρεούται να παρέχωσιν καθ' εκάστην εσπέραν δωρεάν δέκα καθίσματα πρώτης θέσεως εν όλω κατ' εκλογήν του Π. Θηβαίου και προς αυτόν ή τους υπ' αυτού υποδειχθησομένους ή εκάστοτε υποδεικνυομένους.

11) Το δικαίωμα της εκμισθώσεως του καφενείου του θεάτρου και της αναρτήσεως πινακίδων διαφημίσεως οπουδήποτε του θεάτρου ανήκει αποκλειστικώς τω Π. Θηβαίω.

12) Οι μισθωταί υποχρεούται ν' ανέχονται καθ' εκάστην εσπέραν υπάλληλον υποδειχθησόμενον υπό του Π. Θηβαίου κ' αμοιβόμενον υπ' αυτού έχοντα το δικαίωμα να εξελέγη τα εισιτήρια των εισερχομένων εις το θέατρον κατά την έναρξιν της παραστάσεως ή κατά τα διαλείμματα. Οι δε κ. κ. Μήτσος Μυράτ και Κωνσταντίνος Σαγιώρ εδήλωσαν ότι αποδέχονται υπό τους άνω όρους και μίσθωμα

και την μίσθωσιν ταύτην, αλληλεγγύως δε και παραιτούμενοι του ευεργετήματος της δηλώσεως και διακρίσεως, υπισχούνται την ακριβή εκπλήρωσιν των υποχρεώσεών των. Δηλούται εν τέλει υπ' εμού του συμβολαιογράφου ότι λόγω της επιβολής του τέλους του χαρτοσήμου του παρόντος υπελογίσθησαν υπό των συμβαλλομένων τα καθ' όλην την διάρκειαν της προκειμένης μισθώσεως πληρωτέα εις τον Πέτρον Θηβαίον ποσοστά λόγω μισθώματος ως και το δεκάλεπτον δικαίωμα του μαξιλαρίου εις δραχμάς (3.700) τρεις χιλιάδας επτακοσίας. Ταύτα εκθεσάντων και συμπαραδεξαμένων των συμβαλλομένων συνετάχθη το παρόν όπερ αναγνωσθέν ευκρινώς και μεγαλοφώνως εις επήκοον αυτών των δύο μαρτύρων Κ. Κ. Δημητρίου Χαμόδρακα τελωνειακού υπαλλήλου και Δημητρίου Χριστοφίλου δικαστικού κλητήρος κατοίκων Αθηνών υπεγράφη καθ' όλων αυτών κ' εμού.

Οι Μάρτυρες

Δ. Χαμόδρακας

Δημ. Χριστοφίλου

Οι Συμβαλλόμενοι

Μ. Μυράτ

Πέτρος Θηβαίου

Κ. Σαγιώρ

Ο Συμβολαιογράφος Αθηνών

(Τ.Σ) Κ. Κ.

Ακριβές αντίγραφον Αθήναι 7 Ιουνίου 1906.

## ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α'. Πρωτογενείς πηγές

#### 1. Τύπος

##### α. Εφημερίδες

###### Αθήνα

\**Αθήναι* (1902-1906)

\**Ακρόπολις* (1901-1906)

\**Αστυ (Το)* (1901-1906)

*Εμπρός* (1901-1905)

\**Εσπερινή* (1901: 4.9.1901-13.11.1901)

\**Εστία* (1901-1906)

\**Ημέρα* (1902-1904: χωρίς ειδήσεις)

\**Καιροί* (1901-1905)

\**Νεολόγος* (Ιανουάριο 1902)

\**Πρωία* (1901-1905)

*Σκριπ* (1901-1906)

\**Νέον Αστυ* (1901-1906)

*Χρόνος* (1903-1905)

###### Αλεξάνδρεια

*Ταχυδρόμος Ομόνοια* (1902-1905)

###### Πειραιάς

*Σφαίρα* (1901-1905)

*Πρόνοια* (1901-1905)

###### Κωνσταντινούπολη

*Πρόδος* (1902-1903, 1906)

*Ταχυδρόμος* (1902-1903, 1906)

###### Σύρος

*Απόλλων* (1904)

*Ηλιος* (1904)

###### Πάτρα

*Νέος Αιών* (1904-1906)

*Νεολόγος* (1904-1906)

###### Σμύρνη

\**Αμάθεια* (1904-1905)

\* Όταν προηγείται αστερίσκος στον τίτλο του εντύπου, σημαίνει ότι η μελέτη έγινε στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών.

## **β. Περιοδικά**

### Αθήνα

*Αιολίς* (1904)

*Ανατολή* (1902-1903)

*Αττική Τρις* (1901-1904)

*Δάφνη* (1909-1910)

*Διόνυσος* (1901-1902)

\**Εθνική Αγωγή* (1901-1904)

*Εστία* (1887-1898)

*Εφημερίς των Κυριών* (1901-1906)

*Ηγησώς* (1907-1908)

*Ηλύσια* (1906)

*Καλλιτέχνης* (1910-1911)

*Κριτική* (1903)

*Νέα Τέχνη* (1902)

\**Νουμάς* (1903-1906)

*Νυκτερίς* (1901-1902)

\**Παν Ο* (1908-1909)

\**Παναθήναια* (1900-1906)

\**Πάτρια Τα* (1902-1903)

\**Πινακοθήκη* (1900-1906)

*Τέχνη* (1898-1899)

*Φύσις* (1901-1905)

*Ωδείον* (1904)

### Πειραιάς

*Περιοδικόν μας Το* (1900-1901)

### Αλεξάνδρεια

*Γράμματα* (1911)

*Κόσμος* (1902-1905)

*Νέα ζωή* (1904-1911)

### Κωνσταντινούπολη

\**Βοσπορίς* (1901-1906)

## **γ. Ημερολόγια**

### Αθηνών

*Ημερολόγιον του Σκόκου* (1901-1907)

### Αλεξάνδρεια

*Αιγυπτιακόν* (1901, 1903-1904)

## **2. Αρχεία**

### **α. Αρχείο Κωνσταντίνου Χρηστομάνου [βλ. Παράρτημα Γ']**

#### **β. Αρχείο Γιάννη Βλαχογιάννη (Γενικά Αρχεία Κράτους, αρ. 346α - 348)**

Πρόκειται για επίσημες προσκλήσεις της Εφορείας της Νέας Σκηνης προς τον Γιάννη Βλαχογιάννη

i. Ο Βλαχογιάννη προσκαλείται να παραστεί στην πρώτη Γενική Συνέλευση των Εταίρων στο Ζάππειο (20 Ιουνίου 1901).

ii. Ο Βλαχογιάννης καλείται να βοηθήσει στην εύρεση συνδρομητών προκειμένου να πουληθούν οι μετοχές της Νέας Σκηνης. Η πρόσκληση συνοδεύεται από ένα τυπωμένο κείμενο μέσω του οποίου ανακοινώνεται η ίδρυση της Ετερόρρυθμης Μετοχικής Εταιρείας της Νέας Σκηνης (21 Ιουλίου 1901).

iii. Ο Βλαχογιάννης ως μέλος του Τμήματος του Τύπου προσκαλείται να ψηφίσει για την οργάνωσή του (20 Ιουλίου).

iv. Ο Βλαχογιάννης ως μέλος του Τμήματος της Δραματουργίας προσκαλείται να ψηφίσει για την οργάνωση του (20 Ιουλίου 1901).

v. Ο Βλαχογιάννης προσκαλείται στην πρώτη συνεδρίαση του Τμήματος της Δραματουργίας στο Foyer του Δημοτικού Θεάτρου (15 Σεπτεμβρίου 1901).

#### **γ. Θεατρικό Μουσείο.**

i. Θεατρικά Προγράμματα Νέας Σκηνης, 1901-1906 (φακ. 27).

ii. Θεατρικά Προγράμματα Βασιλικού Θεάτρου, 1901-1908, (φακ. 225, αρ. 4-6).

iii. Αθηναϊκά θεατρικά κτίρια (Θ/Θεατρικά κτίρια).

iv. Φωτογραφίες ηθοποιών: Διονύσης Δεβάρης (Δ2/Διάφοροι), Θεώνη Δρακοπούλου - Παππά (Π2/Θεώνη Δρακοπούλου - Παππά), Ολυμπία Λαλαούνη - Δαμάσκου (Α1/Διάφοροι), Μήτσος Μυράτ [Μ1/Μήτσος Μυράτ], Πέτρος Λέων (Ν/Νέα Σκηνη Χρηστομάνου), Σωτήρης Σκίπης (Ν/Νέα Σκηνη Χρηστομάνου), Νικόλαος Παπαγεωργίου - Νέστωρ Κουρτέλης - Άγγελος Χρυσομάλλης (Ν/Νέα Σκηνη Χρηστομάνου), Πέτρος Λέων - Αριστείδης Ζήνων (Ν/Νέα Σκηνη Χρηστομάνου), Νέστωρ. Παλμύρας (Ν/Παλμύρας), Τηλέμαχος Λεπενιώτης (Α1/Λεπενιώτης Τηλέμαχος), Αγαθή Περίδου (Π2/Διάφοροι), Ελένη Πασαγιάννη (Π2/Διάφοροι), Νικόλαος Παπαγεωργίου (Π3/Διάφοροι), Νίκος Ραυτόπουλος (Ρ/Διάφοροι), Αλεξάνδρα Σταϊκοπούλου - Βρατσάνου (Σ1/Διάφοροι)

#### **δ. Αρχείο Χρηστομάνου (Ιστορικό Μουσείο Μπενάκη [Αρ. 507]).**

- i. Χειρόγραφες σημειώσεις της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ της Αυστρίας για την εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας.
- ii. Χειρόγραφη μετάφραση στην ελληνική γλώσσα του διηγήματος του Paul Heyse *Μονήρεις*. Μεταφραστής Gloriette.
- iii. Paul Heyse, *Οι Μονήρεις*, Διήγημα μεταφρασθέν εκ του γερμανικού υπό Gloriette, εν Αθήναις, Βασιλικόν Τυπογραφείον, Ν. Γ. Ιγγλέση, 1893.

#### **ε. Αρχείο Οικογένειας Χρηστομάνου (Ε. Λ. Ι. Α [762]).**

- i. Δύο επιστολές του Κωνσταντίνου Τυφόξυλου προς τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο με ημερομηνίες 2 και 9 Ιανουαρίου 1899.
- iii. Χειρόγραφο Βασιλικό Διάταγμα με το οποίο δίνεται η άδεια στον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο να παραιτηθεί από την ελληνική υπηκοότητα και να αποκτήσει την αυστριακή (1893).

### **3. Κείμενα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου**

#### **(α). Ιστορικές Μελέτες**

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Γενεαλογικά Μελετήματα. Εξ ανεκδότου πραγματείας: Το Αθηναϊκόν αρχοντολόγιον και ο Βυζαντινισμός. Το γένος Λίμπονα*, Α', Εκ του τυπογραφείου Αλεξάνδρου Παπαγεωργίου, Αθήνα 1887. [Επίσης, Κ. Α. Χρηστομάνος, *Γενεαλογικά μελετήματα* («Εξ ανεκδότου πραγματείας. Το αθηναϊκόν αρχοντολόγιον και ο βυζαντινισμός εν Αθήναις) Το γένος Λίμπονα», *Παρνασσός*, τχ. 8 (1887), σ. 1-22].

— «Ιστορικά έρευναί», *Μνημεία της Ιστορίας των Αθηνών δημοσιευμένα περιοδικώς υπό του Δημητρίου Γ. Καμπούρογλου τη αρωγή του Δήμου Αθηναίων*, Β', Εκ του τυπογραφείου Αλεξάνδρου Παπαγεωργίου, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1890.

— «Εκ των Γενεολογικών σημειωμάτων», *Μνημεία της Ιστορίας των Αθηνών δημοσιευμένα υπό του Δημητρίου Γ. Καμπούρογλου τη αρωγή του Δήμου Αθηναίων*, Γ', Εκ του τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1892.



### **(β). Ποιητικές συλλογές**

Chistomanos Constantin, *Orphische Lieder*, Konegen, Βιέννη 1898.

### **(γ). Μυθιστορήματα**

Chistomanos Constantin, *Tagebuchblätter*, I. Folge, Perles, Βιέννη, 1898.

Μεταφράσεις: *Elisabeth de Bavière: Impératrice d' Autriche. Pages de journal, impressions conversations, souvenirs*, μτφ. Morris Barres, Mercure de France, Παρίσι 1900. *Regina di dolore – Pagine de Diaro*, G. Barbèra, Φλωρεντία 1901. *Το Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ. Φύλλα Ημερολογίου*, μτφ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος [πρόλογος Morris Barres μετάφραση Παύλος Νιρβάνας] Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1908. [Αποσπάσματα έχουν δημοσιευθεί στα περιοδικά: *Παναθήναια*, Ζ', τχ. 163-164 (15 – 31 Ιουλίου 1907), σ. 179-188, Η', τχ. 175 (15 Ιανουαρίου 1908), σ. 205-210, *Ελληνική Δημιουργία* Δ', τμ. 8 τχ. 83 (15 Ιουλίου 1951), σ. 129-133, κ.ά].

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Η κερένια κούκλα. Αθηναϊκό μυθιστόρημα*, εκδόσεις Φέξης, Αθήνα 1911.

### **(δ). Θεατρικά έργα**

Chistomanos Constantin, *Die grau frau*, Wien, Konegen, <sup>1</sup>1898.

Και σε μετάφραση: Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, «Σταχτιά γυναίκα», στον τόμο *Εκλεκτά Έργα*, μεταφρασμένο από το γερμανικό υπό Π. Π., Αθήνα 1934, σ. 23-49.

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Τα τρία φίλια, τραγική σονάτα σε τρία μέρη, Παν*, τχ. 2 (Ιανουάριος 1909), σ. 36-47, τχ. 3 (Φεβρουάριος 1909), σ. 82-94, τχ. 4-5 (Μάρτιος – Απρίλιος 1909), σ. 129-144. [Αυτοτελώς εκδόθηκε από τις εκδόσεις *Πανός*, Αθήνα 1909. (Το δεύτερο μέρος δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', τμ. 8 τχ. 83 (15 Ιουλίου 1951), σ. 111-120)].

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Κοντορεβιθούλης*, 1909, ανέκδοτο [Αρχείο Κ. Χρηστομάνου].

### **(ε). Ταξιδιωτικά**

Dr. Constantin Christomanos, *Das Achilles – Schloss auf Corfu*, Verlag von Carl Gerold's Sohn, Βιέννη, 1896.

**(στ). [Θεωρητικά κείμενα]**

Χρηστομάνος Κωνσταντίνος, *Εισήγησις του Κωνστ. Χρηστομάνου προς τους εν τω θεάτρω του Διονύσου ιδρυτάς της Νέας Σκηνής*, [φυλλάδιο που εξέδωσε η Νέα Σκηνή τον Μάρτιο του 1901 (Θ.Μ., αρ. 27)]. Το κείμενο της *Εισήγησης* δημοσιεύτηκε κατά καιρούς σε διάφορα έντυπα, βλ. ενδεικτικά: *Εθνική Αγωγή*, Δ', τχ. 6 (15 Μάρτιος 1901), σ. 94-96, *Ο Καλλιτέχνης*, Β', τχ. 21 (Δεκέμβριος 1911), σ. 315-318, *Δελτίον Θεάτρου*, τχ. 2-5 (Νοέμβριος 1949 - Ιανουάριος 1950) [με σχόλια του Γιάννη Σιδέρη], *Ελληνική Δημιουργία*, (15 Ιουλίου 1951), ό.π., σ. 89-91, *Νέα Εστία*, τμ. 70, τχ. 826 (1 Δεκεμβρίου 1961), σ. 1626-27, κ.ά.

**(ζ). Άρθρα – Χρονογραφήματα**

C. Chr., «Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αθήνα», *Neue Freie Presse*, 17 Απριλίου 1896  
Αναδημοσιεύτηκε σε μετάφραση της Κατερίνας Σαρροπούλου στην *Ελευθεροτυπία*, 7 Αυγούστου 2004.

Κωνστ. Χρηστομάνος, «Το Χάος», *Το Άστυ*, 3 Ιουλίου 1901.

Κ. Χρ. «Από τα θέατρα. Μια ακουαρέλλα», *Εστία*, 4 Οκτωβρίου 1908.

Κ. Χ. «Το Κυριακάτικον. Exodium», *Εστία*, 19 Οκτωβρίου 1908.

— «Το Κυριακάτικον. Νέαι αμηχανίαι», *Εστία*, 26 Οκτωβρίου 1908.

— «Το Κυριακάτικον. Ελληνική ειρωνεία», *Εστία*, 2 Νοεμβρίου 1908.

— «Το Κυριακάτικον. Αποβυζαντινισμός ή De Officiis», *Εστία*, 16 Νοεμβρίου 1908.

— «Το Κυριακάτικον. Η γιαγιά του διαβόλου», *Εστία*, 23 Νοεμβρίου 1908.

— «Το Κυριακάτικον. Femina», *Εστία*, 30 Νοεμβρίου 1908.

— «Το Κυριακάτικον. Έπεα πτερόεντα», *Εστία*, 7 Δεκεμβρίου 1908.

— «Το Κυριακάτικον. Η μαϊμού του... Κωλέττη», *Εστία*, 14 Δεκεμβρίου 1908.

— «Από τα θέατρα. Δια την Κυβέλην». *Εστία*, 20 Σεπτεμβρίου 1910.

**(θ). Επιστολές**

Antoni Rubió I Lluch, *Epistulari grec, 1800-1888*, τμ. Α' και 1889-1900, τμ. Β',  
Correspondència recollida i anotada per Eusebi Ayensa I Prat, Instituto D' estudis  
Catalans, Βαρκελώνη 2006.

Ενεπεκίδης Πολυχρόνης, «Χρηστομάνος, Βικέλας, Παπαδιαμάντης, Επιστολαί  
Μάξιμου Μαργουίνου επισκόπου Κυθήρων (1549 – 1602)» στη σειρά *Πηγαί και*

έρευνα περί της ιστορίας του Ελληνισμού από το 1453, τμ. Δ', Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1971.

#### **4. Αναμνήσεις, Απομνημονεύματα και Αυτοβιογραφίες**

Μαλακάσης Μιλτιάδης, «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Εστία*, τμ. 27, τχ. 315 (1 Φεβρουαρίου 1940), σ. 141-145.

Μελάς Σπύρος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Φέξης, Αθήνα 1960.

Μυράτ Μήτσος, *Η ζωή μου*, Αθήνα 1928.

— *Ο Μυράτ κ' Εγώ. Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα 1950.

Γεωργίου-Νίλσεν Μυρτώ, *Ο θείος Κώστας. Η ζωή και το έργο του Κ. Χρηστομάνου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Συναδινός Θόδωρος, «Πενήντα χρόνια Τύπος και θέατρο», *Νέα Εστία*, τμ. 75, τχ. 885 (15 Μαΐου 1964), τχ. 886 (1 Ιουνίου 1964), τχ. 887 (15 Ιουνίου 1964), σ. 684-686, 804-806, 914-915.

Φωτόπουλος Διονύσης (επιμ.), *Παραμύθια πέραν της όψεως*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1990.

#### **5. Άπαντα**

Νιρβάνας Παύλος *Άπαντα*, τμ. Α' - Ε', αναστήλωσε και έκρινε Γιώργος Βαλέτας εκδόσεις Χρήστου Γιοβάνη, Αθήνα 1968.

Ξενόπουλος Γρηγόριος, *Άπαντα*, τμ. Α' - ΙΑ', Μπίρης, Αθήνα 1971.

Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*, τμ. Α' - ΙΣΤ', Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, Αθήνα 1990.

Πορφύρας Λάμπρος, *Άπαντα*, έκρινε Γ. Βαλέτας, εκδότης Ι. Γ. Βασιλείου, Αθήνα<sup>3</sup>1982.

## 6. Θεατρικά έργα

### α Αρχαίο ελληνικό θέατρο

Αριστοφάνους *Εκκλησιάζουσαι*, έμμετρος μετάφρασις [Πολ. Τ. Δημητρακόπουλος] Ιούνιος 1904. Εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Μιχαήλ Ι. Σαλιβέρου, Αθήνα 1904.

Ευριπίδη, *Αλκηστις*, μτφ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, Αρχείο Κ. Χρηστομάνου. (η μετάφραση κυκλοφορεί από τις Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2000).

Σοφοκλή, *Αντιγόνη*, μτφ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, εκδοτικός οίκος Γεωργίου Φέξη, Αθήνα 1912.

### β. Νεοελληνικά θεατρικά έργα

Αννινος Χαράλαμπος, *Η νίκη του Λεωνίδα*, εκδότης Γεώργιος Κασδόνης, εκ του τυπογραφείου της «Εστίας», Αθήνα 1898.

Αυγέρης Μάρκος, «*Μπροστά στους ανθρώπους*», *Θεατρικά*, Τολίδη, Αθήνα, χ. χ.

Δαραλέξης Χρήστος, *Φαία και Νυμφαία*, χειρόγραφο Θ.Μ.

Καμπύσης Γιάννης, *Η Μις Άννα Κούζλεϋ, Οι Κούρδοι*, Τυπογραφείον της «Εστίας», Αθήνα 1897.

Κόκκος Δημήτριος, *Το γυαλένιο μάτι*, κωμωδία ανέκδοτος Δ. Ι. Κόκκου εις πράξιν μίαν, περιοδ. *Οι δύο κόσμοι*, Α΄, τχ. 8-10 (10-24 Δεκεμβρίου 1895), σ. 97-88, 99-101 και 111-112.

— *Γάμος δια της μεθόδου της φόλας*, περιοδ. *Οι δύο κόσμοι*, Α΄, τχ. 16-17 (4-16 Φεβρουαρίου 1896), σ. 182-183 και 197-198.

Κορομηλάς Δημήτριος, *Ο μίτος της Αριάδνης*, εκ των καταστημάτων Ανδρέου Κορομηλά, Αθήνα 1883.

— *Ο θάνατος του Περικλέους*, εκ των καταστημάτων Ανδρέου Κορομηλά, Αθήνα 1884.

— *Η κυρία Βεράντη*, εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντίνου, Αθήνα 1886.

Ξερόπουλος Γρηγόριος, *Ο Τρίτος*, *Θέατρον*, τμ. Β΄, Ιωάν. Δ. Κολλάρος & Σία Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1913.

— *Το μυστικό της κοντέσας Βαλέραινας*, *Θέατρον*, τμ. Γ΄, Ιωάν. Δ. Κολλάρος & Σία Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1928.

Ξένος Γ. Κωνσταντίνος, *Οι Πρασινόπουλοι*, χειρόγραφο Θ.Μ.

Παλαμάς Κωστής, *Τρισεύγενη*, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995.

**γ. Ξένα θεατρικά έργα.**

Augier Émile, *Οι Χαλκοπρόσωποι*, (*Les effrontés*), μτφ. Άγγελος Βλάχος, Τύποις Π. Δ. Σακελαρίου, Αθήνα 1906 (*Théâtre Complet de Émile Augier*, τμ. Δ', Collection Nouvelle, Calmann-Lévy Éditeurs, Παρίσι 1889, σ. 285-457).

Barrière Théodore - Gondinet Edmond, *Tête de linotte* (*Η Κουφιοκέφαλη*), Calmann Lévy Éditeurs, Παρίσι 1886.

Becque Henri, *L'enlèvement* (*Η απαγωγή*), *Œuvres Complètes*, τμ. Δ', Les Editions G. Crècs & C<sup>ie</sup>, Παρίσι 1924, σ. 1-81.

— *La navette* (*Σύρτα - φέρτα*), *Œuvres Complètes*, τμ. Γ', Les Editions G. Crècs & C<sup>ie</sup>, Παρίσι 1924, σ. 140-186.

— *La Parisienne* (*Η Παριζιάνα*), Calmann Lévy Éditeurs, Παρίσι 1885.

Bernard Tristan, *L'anglais tel qu'on le parle* (*Πώς μιλούνε τ' αγγλικά*), Librairie Théâtrale, χ.χ.

Bilhaud Paul – Hennequin Maurice, *Nelly Rozier* (*Η τελευταία απ' όλες*), P.-V. Stock, Παρίσι 1902.

Bisson Alexander – Carré Fabrice, *Monsieur le directeur!* (*Ο κύριος προσωπάρχης*), Librairie Stock, Παρίσι 1927.

Bisson Alexander – Thurner Georges, *Mouton!* (*Πρόβατο*), Librairie Stock, Παρίσι 1924.

Bracco Roberto, *Infedele* (*Άπιστος*), *Teatro*, τμ. Β', Remo Sandron, Μιλάνο, 1911-1921, σ. 60-137.

Brieux Eugène, *Ο αδιάρρηκτος δεσμός ή Η κούνια* (*Le berceau*), χειρόγραφο Θ.Μ. (και στις εκδόσεις P. V. Stock, Παρίσι 1915).

Capus Alfred - Arène Emmanuel, *L'adversaire* (*Ο αντίπαλος*), Librairie Charpentier et Fasquelle, Παρίσι 1904.

Capus Alfred, *Brigniol et sa fille* (*Ο Μπρινιόλ και η κόρη του*), A. Fayard, Paris χ.χ.

— *Les deux écoles* (*Οι δύο τρόποι*), A. Fayard, Παρίσι χ.χ.

— *Les maris de Léontine* (*Οι σύζυγοι της Λεοντίνης*), A. Fayard, Παρίσι χ.χ.

Carré Fabrice - Paul Bilhaud, *Ma bru!* (*Η νύφη μου!*), Librairie Théâtrale, Παρίσι 1901.

- Cavallotti Felice, *Le rose bianche (Τα άσπρα ρόδα)*, Liberia Editrice Teatrale, Carlo Barbini, Μιλάνο 1910.
- *Η κόρη του Ιεφθάε (Figlia di Iefte)*, μετάφρασις εκ του γερμανικού Σ. Π. Λοβέρδος, εκδότης Κ. Γ. Ελευθερουδάκης. Εκ του τυπογραφείου των καταστημάτων Ανέστη Κωνσταντινίδη, Αθήνα 1900.
- Chekov Anton, *Η αρκούδα*, κατά μετάφρασιν Κ. Σ. Κοκόλην, *Εθνικόν Ημερολόγιον Σκόκου* (1907), σ. 113-127.
- Coppée François, «*Le rendez-vous*», *Théâtre de François Coppée, 1873-1878*, Alphonse Lemerre, Παρίσι 1879, σ. 1-50.
- Courteline Georges, *Ο διευθυντής είναι καλό παιδί (Le commissaire est bon enfant)*, μτφ. Διονύσιος Ρώμας, δακτυλόγραφο Θ.Μ. (και στις εκδόσεις Α. Fayard Παρίσι, χ.χ. Επίσης, σε αγγλική μετάφραση: «The police Chief is an Easygoing Guy», Bermel Albert (επιμέλεια και μετάφραση), *A Dozen French Farce: Medieval to Modern*, Limelight Editions, Νέα Υόρκη <sup>3</sup>1997, σ. 214-229).
- D' Annunzio Gabrielle, *Όνειρον εαρινής πρωίας (Sogno d' un mattino di primavera)*, μτφ. Γεώργιος Λαμπελέτ, Λογοτεχνική βιβλιοθήκη, Εκδοτικός οίκος Γεώργιου Φέξη, Αθήνα 1912. Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 22-32 (16 Μαρτίου. - 24 Απριλίου 1903).
- Daudet Alphonse - Hennique Léon, *La menteuse (Η ψεύτρα)*, E. Flammarion, Παρίσι χ.χ.
- *Αρλεζιάνα (L'Arlésienne)*, μτφ. Τασία Αδάμ, χειρόγραφο Θ.Μ., αρχείο της Αγγελικής Κοτσάλη, με αναγραφόμενη ημερομηνία 26 Ιουλ. 1943 (*Œuvres de Alphonse Daudet*, A. Lemerre, Παρίσι 1933).
- Goldoni Carlo, *Η λοκαντιέρα (La locandiera)*, μετάφρασις εκ του Ιταλικού υπό Ν. Ποριώτη, Θεατρική Βιβλιοθήκη εκδομένη επιμελεία Νικολάου Ι. Λάσκαρη, Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα 1903.
- *Οι ερωτευμένοι (Gli innamorati)*. *Αι εκλεκτότεροι κωμωδίαι του Καρόλου Γολδόπου*, μεταφρασθείσαι παρά του πρώην ηγεμόνος της Βλαχίας Ι. Καρατζά, και εκδοθείσαι παρά Γ. Ευ. Ελευθερούδη, τμ. Α', εκ της τυπογραφίας Κ. Ράλλη, Αθήνα 1883, σ. 58-134.
- Gondinet Edmond - Oswald François - Giffard Pierre, *Jonathan, (Η πρώτη νύκτα του γάμου του κ. Καρπέτ και Σία)*, *Théâtre Complet*, τμ. Β', Calmann Lévy Éditeurs, Παρίσι 1893, σ. 230-337.

- Grenet-Dancourt Ernest, *Le phoque*, (*Η φώκια*), Paul Ollendorff, Παρίσι 1895.
- Grenet-Dancourt Ernest - Ordonneau Maurice - Kéroul Henri, *Le voyage des Berlyron* (*Το ταξίδι των Μπερλυρόν*), Didier & Méricant, Παρίσι χ.χ.
- Halbe Max, *Youth*, (*Jugend - Νιάτα*), μτφ. Sara Tracy Barrows, Doubleday Page & Company, Garden City, Νέα Υόρκη 1916.
- Hennequin Maurice - Najak Émile de, *Το μωρό* (*Mon bébé*), χειρόγραφο Θ.Μ.
- Ibsen Henrik, *Ο εχθρός του λαού* (*En folkefjende*), μτφ. Μάρκος Αυγέρης, Ίκαρος, Αθήνα 1915.
- *Έντα Γκάμπλερ* (*Hedda Gabler*), μτφ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα χ.χ.
- *Η αγριόπαπια* (*Vildanden*), μτφ. Βάσος Δασκαλάκης, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1993.
- *Νόρα ή Το κουκλόσπιστο* (*Et Dukkehjem*), μτφ. Λέων Κουκούλας, Γκοβόστης, Αθήνα 1944.
- Maeterlinck Maurice, *Μόννα Βάννα* (*Monna Vanna*), μτφ. Γρηγόριος Ξενόπουλος, *Παναθήναια*, Β', τχ. 43 (15 Ιουλίου 1902), σ. 203-213, τχ. 44 (31 Ιουλίου -15 Αυγούστου 1902), σ. 241-253, τχ. 45 (31 Αυγούστου-15 Σεπτεμβρίου 1902), σ. 331-9.
- Maurey Max, *L'aventure* (*Η περιπέτεια*) *Quelques Actes*, Librairie des annales, Παρίσι χ.χ.
- Maurey Max, *Ροζαλία, να δούλα μια φορά* (*Rosalie*), *Στα όρια της φάρσας*, Χαρά Μπακονικόλα (μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια), Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 153-174 [και στο *Quelques Actes*, Librairie des annales, Παρίσι, χ.χ., σ. 179-200).
- Meilhac Henri - Halévy Ludovic, *Le petit hôtel* (*Η γκαρσονιέρα*), Calmann-Lévy Éditeurs, Παρίσι 1897.
- *Lolotte* (*Λολότα*), *Théâtre de Meilhac et Halévy*, τμ. Γ', Calmann-Lévy Éditeurs, Παρίσι 1897, σ. 147-186.
- *Η χήρα* (*La veuve*), μτφ. Κλέων Διττάκης, Θεατρική Βιβλιοθήκη, Γ. Δ. Φέξη, Αθήνα 1904 (*Théâtre de Meilhac et Halévy*, τμ. Β', Calmann Lévy Éditeurs, Παρίσι 1886, σ. 91-178).
- Mendès Catulle, *La femme de Tabarin* (*Η γυναίκα του παλιάτσου*) [[www.bmlisieux.com/archives/mendes08.htm](http://www.bmlisieux.com/archives/mendes08.htm) (10 Μαρτίου 2008)].
- Mirbeau Octave, «*Le portefeuille*» (*Το πορτοφόλι*), *Farces et moralités*, Bibliothèque Charpentier, Παρίσι 1904, σ. 95-153.

- Moinaux Jules, *Οι δύο κωφοί (Les deux sourds)*, χειρόγραφο Θ.Μ. [και στην έκδοση Librairie Théâtrale, Παρίσι 1867].
- Nordau Max, *Δικαίωμα ο έρωας;* χειρόγραφο Θ.Μ.
- Nwitter Charles-Louis Etienne – Derley Joseph, *Ο κύριος Κρομμύδας (Un tasse de thé)*, μτφ. Άγγελος Βλάχος, Αθήνα 1879.
- Pailleron Édouard, *Η σπίθα (L'enticelle)*, μτφ. Πάνος Καλογερίκος, *Ελληνικόν θέατρον*, τχ. 14-19 (16 Φεβρουαρίου – 1 Μαΐου 1926) [και στις εκδόσεις Calmann-Lévy Éditeurs, Παρίσι, χ.χ.]
- Porto Riche George de, *Francoise' luck [La chance de Francoise - Η τύχη της Γιαννούλας]*, *Four Plays of the Free Theatre*, μετ. Barrett H. Clark, Stewart & Kidd Company, Σινσινάτι 1915, σ. 149-182.
- Provins Michael, *Το πυρ υπό την τέφρα (Le feu sous la cendre)*, χειρόγραφο Θ.Μ [και στην έκδοση Librairie théâtrale, Παρίσι 1903].
- Rovetta Gerolamo, *Trilogia di Dorina*, Μιλάνο 1890.
- Sand George, *Marquis de Villemer (Μαρκήσιος Βιλλεμέρ)*, Calmann Lévy Éditeurs, Παρίσι 1897.
- Schnitzler Arthur, *Αγαπούλα (Libelei)*, μτφ. Στ. Σπηλιωτόπουλος, δακτυλόγραφο Θ.Μ.
- Schöntan Franz von, *Η αρπαγή των Σαββίνων (Raub der Sabinernnen)*, χειρόγραφο Θ.Μ.
- Tolstoi Lev, *Το κράτος του ζόφου*, μτφ. Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης, *Παρνασσός, Ζ'* (Ιανουάριος 1894), σ. 660-679, 737-752, 864-913.
- Turgenev Ivan, *Το ξένο ψωμί (Nakhlebnic)*, μτφ. Αγαθοκλής Κωνσταντινίδης, Θεατρική Βιβλιοθήκη εκδομένη επιμελεία Νικολάου Ι. Λάσκαρη, Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη, Αθήνα 1905.
- Valabrègue Albin, *L'home de paille (Το βουλευτικί)*, Librairie Théâtrale, Παρίσι 1889.
- Valabrègue Albin - Hennequin Maurice, *Coralie et Cie (Κοραλία και Σία)*, P.- V. Stock, Παρίσι 1901.
- Vébér Pierre, *Το αριστερό χέρι (La main gauche)*, χειρόγραφο Θ.Μ.
- Shakespeare William, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*: Τραγωδία, εκ του Αγγλικού μεταφρασθείσα υπό Δημητρίου Βικέλα, Τύποις Κορομηλά, Αθήνα 1885.



[Shakespeare William], *Αμλέτος, Σαιξπήρου Δράματα* εμμέτρως μεταφρασθέντα εκ του αγγλικού υπό του Δημητρίου Βικέλα, εκδότης Ιωάννης Δ. Κολλάρος, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα <sup>5</sup>1916.

Shakespeare William, *Οθέλλος (Othello)*, μτφ. Μιχάλης Δαμράλης, Αθήνα, χ.χ.

## **Β'. Δευτερογενείς πηγές**

### **1. Εγκυκλοπαίδειες**

Bondanella Peter και Julia Conaway Bondanella (επιμ.), *Cassell Dictionary of Italian Literature*, Cassell, Λονδίνο 1996.

*Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* Παύλου Δρανδάκη, Εκδοτικός Οργανισμός «Ο Φοίνιξ».

### **2. Αφιερώματα περιοδικών**

Κυβέλη Αδριανού, *Θέατρο*, τμ. ΙΑ', τχ. 61-63 (Γενάρης-Ιούνης 1978).

Μυρτιώτισσα, *Νέα Εστία*, τμ. 84, τχ. 990 (1 Οκτωβρίου 1968).

Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', τμ. 8, τχ. 83 (15 Ιουλίου 1951).

Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, *Νέα Εστία*, τμ. 70, τχ. 826 (1 Δεκεμβρίου 1961).

### **3. Βιβλιογραφία**

#### **α. Μελέτες για το ελληνικό θέατρο**

Αγρας Τέλλος, «*Η Κερένια κούκλα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου*», *Κριτικά* τμ. Γ', Κ. Στεργιόπουλου (φιλολογική επιμέλεια), Ερμής, Αθήνα 1984, σ. 167-219.

Επίσης, στο ίδιο, *Παράρτημα*, σ. 313-319.

Αλτουβά Αλεξία,, *Το φαινόμενο του γυναικείου Βεντετισμού στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2008.

Ανδρέαδης Α. Μ., *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*, Εκδ. Τζάκα Δελαγραμμάτικα, Αθήνα 1933.

Αδριανού Έλσα, «*Η 'λέξις' του Γεώργιου Σωτηριάδου στην Ορέστεια. Πόσο βαριά ήταν η 'πέτρα του σκανδάλου'*» στο συλλογικό τόμο: *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2003, σ. 129-140.

Αργυρόπουλος Γιάγκος, «*Ο Κ. Χρηστομάνος και η απαγγελία*», *Ελληνική Δημιουργία*, Δ', τμ. 8, τχ. 83 (15 Ιουλίου 1951), σ. 137-138.

- Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
- Βαφειάδη Έφη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η Άλκηστις της Νέας Σκηνης», στο Έφη Βαφειάδη-Ν. Παπανδρέου (επιμ.), *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 246-258.
- Βερέβη Άλκηστις, «Ευαγγελικά και Ορεστειακά. Το χρονικό των γεγονότων», στο *Ευαγγελικά (1901) - Ορεστειακά (1903)*, ό.π., σ. 27-42.
- Βοβολίνης Κώστας, *Το χρονικόν του 'Παρνασσού'*, Αθήνα 1951.
- Γεωργιάδη Κωνσταντίνα, «*Η συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη της δεκαετίας του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2006.
- «Ο Σύνδεσμος των Δραματικών Συγγραφέων και τα συγγραφικά δικαιώματα στο θέατρο», Αντώνης Γλυτζουρής – Κων. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολίτευση*. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 201-210.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, «*Η Άλκηστις του Κων. Χρηστομάνου. Μια ανακοίνωση*», *Η Λέξις*, τχ. 56 (Αύγουστος 1986), σ. 693-537.
- Γλυτζουρής Αντώνης, «*Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο 'Βασιλικόν Θέατρον' (1898-1902)*, *Μνήμων*, τμ. 18, (1996), σ. 61-88 (ανάτυπο).
- *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001.
- «Ο Μωρίς Μαίτερλινκ και οι απόψεις του Παλαμά για το θέατρο» *Αριάδνη*, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Τόμος Ένατος, Ρέθυμνο (2003), σ. 189-201.
- «'Την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της τέχνης...'. Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», Κωνσταντζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα

- Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergon, Αθήνα 2004, σ. 207-221.
- «Πρωτοπορίες και Ελληνικό θέατρο» στο *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π. σ. 259-274.
- «Μια ‘ανάσταση’ του *Αγαμέμνονα* και της *Αντιγόνης* στον αργολικό κάμπο του 1896», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Πολυχρονάκης (επιμ.), *Πολυφωνία. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Σ. Ν. Φιλιππίδη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και Εκδόσεις της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σ. 231-248.
- Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία: ‘Το θέατρον των μαλλιαρών’ και ο Θωμάς Οικονόμου» στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 211-221.
- «Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο», *Τα Ιστορικά*, τμ. 27, τχ. 53 (Δεκέμβριος 2010), σ. 494-500.
- Γρηγορίου Ρέα, «Η συμβολή του επαγγελματικού θεάτρου στην καθιέρωση των κωμωδιών του Κάρλο Γκολντόνι στο ελληνικό θέατρο του 19<sup>ου</sup> αιώνα» στο *Ζητήματα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π. σ. 117-134.
- *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2009.
- Delveroudi E.-A., *Le répertoire original présente sur la scène athénienne, 1901-1922*, Thèse en vue du doctorat, Université Paris, Σορβόνη 1982.
- Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Βεντετισμός ή Έργα με Θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα», στο *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων· αφιέρωμα / Κ. Θ. Δημαράς*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 219-242.
- «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης» στα Πρακτικά Συμποσίου *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη*, Αθήνα, 1996, σ. 67-88.
- «Θέατρο, 1901-1922», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α΄2, Βιβλιόραμα, Αθήνα [2000], σ. 353-387.
- «Κινηματογράφος, 1901-1922» ό.π., σ. 389-399.
- Δημητριάδης Ανδρέας, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο», στο *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 189-196.

- Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.
- «Μηχανισμοί του Βεντετισμού στο ελληνικό θέατρο» στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 243-251.
- Ελευθερίου Μάνος, *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα*, (1904-1906), τμ. Β΄, Δήμος Ερμούπολης, Ερμούπολη 1994, σ. 40-72.
- Έξαρχος Θεόδωρος, *Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες»*, τμ. Α΄, Δωδώνη, Αθήνα 1997.
- Ιγγλέσης Ι. Ν., *Οδηγός της Ελλάδος*, έτος Α΄, 1905-1906, Αθήνα, χ.χ.
- Καπή Μαίρη, *Η Βασιλική Δραματική Σχολή (1900-1901)*, Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2007.
- Karanastasis Nikolaos, *Le théâtre étranger sur les scènes d'Athènes et du Pirée, 1905-1907*, Mémoire présente a l'Université de Paris - Sorbonne en vue de l'obtention du D.E.A, Σορβώνη 1982.
- Καραντώνης Ανδρέας, «Ο ποιητής της Ελισάβετ και της Κερένιας κούκλας», *Ελληνική Δημιουργία* (Ιούλιος 1951), ό.π., σ. 125-128.
- Καρμαζός Παναγιώτης, *Αλεξανδρινά θεατρικά και φιλολογικά*, Κριτικά φύλλα, Αθήνα 1974.
- Καράογλου Χ. Λ. (επιμ), *Περιοδικά Τέχνης και Λόγου (1901-1940). Τόμος Πρώτος: Αθηναϊκά Περιοδικά (1901-1925)*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1996.
- «Θέατρο v.s. κινηματογράφος» στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2005, σ. 83-96.
- Καρρά Κατερίνα, «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα των αρχών του αιώνα: η περίπτωση του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου», ΙΓ΄ Διεθνή Επιστημονική Συνάντηση, αφιερωμένη στη μνήμη του Παν. Μουλλά [υπό έκδοση].
- Καστρινάκη Αγγέλα, «‘Ο ποιητής είν’ μεγάλος πατριώτης!’. Η ήττα του ‘97 και η ανάδυση μιας νέας καλλιτεχνικής συνείδησης», στο *Ο πόλεμος του 1897. Διήμερο με την ευκαιρία των 100 χρόνων*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1999, σ. 193-214.
- Κατσιγιάννη Άννα, «Νεοελληνικός ‘Βαγκνερισμός’ (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική-‘θέματα για ζετύλιγμα’», στο *Ο λόγος της παρουσίας*, ό.π., σ. 105-112.

- Καραδήμου-Γερολύμπου Αλέκα «Πόλεις και πολεοδομία», *Η ιστορία της Ελλάδος του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α1, ό.π., σ. 233.
- Κολώνας Βασίλης Σ., «Αρχιτεκτονική», *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α'1, ό.π., σ. 255-307.
- Κυριακός Κωνσταντίνος, *Τα έργα του Τσέχωφ στην ελληνική σκηνή, (1892-1993)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1995.
- Λάσκαρης Νικόλαος, «Τα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών. Ανεκδοτολογική επισκόπησης», *Νέα Εστία*, τμ. 13, τχ. 282 (15 Σεπτεμβρίου 1938), σ. 1260-1265.
- Λιδωρίκης Μιλτιάδης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το Βασιλικό Θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 64-68.
- Λυδάκης Στέλιος, *Η νεοελληνική γλυπτική. Ιστορία-τυπολογία-λεξικό γλυπτών*, τμ. Ε', Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα, Αθήνα 1981.
- Ματθιόπουλος Ευγένιος, *Η τέχνη περοφουεί εν οδύνη. Η πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα*, Ποταμός, Αθήνα 2005.
- Μαυρίκου – Αναγνώστου Μυρτώ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Φέξης, Αθήνα 1964.
- Μαυρογένη Μαρία, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2006.
- Μπίρης Κώστας, *Αι Αθήναι από τον 19<sup>ον</sup> εις τον 20<sup>ον</sup> αιώνα*, Αθήνα 1966.
- Moullas Panayotis, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque, Αθήνα 1989.
- Μουσμούντης Διονύσης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου, 1901-1905*, τμ. Β', Εκδόσεις Μπάστα, Αθήνα 1999.
- Μυλωνά Τερέζα, «Το 'Θέατρο Τέχνης' του Σπύρου Μελά», *Εκκύκλημα*, τχ. 27 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1990), σ. 29-36.
- Ντελόπουλος Κυριάκος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2005.
- Παπακώστας Γιάννης, *Φιλολογικά σαλόνια και καφεενεία*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2003.

- Παπαγεωργίου Ιωάννα, «Η καθιέρωση της βουλεβαρδιέρικης κωμωδίας στην Αθηναϊκή σκηνή και ο ρόλος του Θεάτρου Νεαπόλεως, 1899-1902», στο *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, ό.π., σ. 251-264.
- Παπανδρέου Νικηφόρος, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα 1983.
- Παππάς Φίλιππος, *Πρώτα στοιχεία για την παρουσία του Γκαμπριέλε Ντ' Αννούντσιο στην Ελλάδα*, Διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2005.
- Παπανικολάου Βάνια, «Η νεορομαντική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο», στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός*, ό.π., σ. 401-409.
- Πατέρας Χαρίλαος, *Τα θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920)*, Συλλογές Αργύρης Βουρνάς, Αθήνα 1997.
- Πατρικίου Σταυρίδη Ρένα, *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Ερμής, Αθήνα 1976.
- Περάνθης Μιχαήλ, *Δώδεκα Διαλέξεις. Μορφές και κείμενα της λογοτεχνίας μας*, Χιωτέλλης, Αθήνα χ.χ.
- Πετράκου Κυριακή, *Θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- «Ο Μπάμπης Άννινος ως θεατρικός συγγραφέας», *Θεατρικά Miscellanea*, Διάυλος, Αθήνα 2002, σ. 49-70.
- «Ένα (σχεδόν) άγνωστο έργο του Γρηγόρη Ξενόπουλου», *Παράβασις*, τμ. 1 (1995), σ. 193-226.
- Πιζάνιας Πέτρος, *Μισθοί και εισοδήματα στην Ελλάδα (1842-1923). Το παράδειγμα των υπαλλήλων της Εθνικής Τράπεζας*, Μ. Ι. Ε. Τ., Αθήνα 1985.
- Πιπινιά Ιουλία, «Η 'Νέα Σκηνή' και το κίνημα των Ελευθέρων Θεάτρων στην Ευρώπη του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του. Εκατό χρόνια από τη γέννηση του*. Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν. Αστική Εταιρεία θεάτρου και μιμικής «Αιωρία», Αθήνα 1999, σ. 61-97.
- Πολίτης Αλέξης, «Λογοτεχνία και διανοήση», στην έκδοση: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τμ. 5 (Τα χρόνια της σταθερότητας, 1871-1909), συντονισμός - επιμέλεια Βασίλης Παναγιωτόπουλος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 231-251.

- «Μια επισκόπηση της πνευματικής ζωής στην τελευταία δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Αποτυπώματα του χρόνου. Ιστορικά δοκίμια για μια μη θεωρητική θεωρία*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 142-172.
- Πολίτου - Μαρμαρινού Ελένη - Βίκυ Πάτσιου (επιμ.), *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα. Διαστάσεις – Μετασχηματισμοί – Όρια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008.
- Πολυκανδριώτη Ράνια, «Καλλιρρόη Παρρέν», *Από τις αρχές ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (1880-1900)*, τμ. Ζ', Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1997, σ. 338-351.
- Πούγχερ Βάλτερ «Μίμηση και παράδοση στο νεοελληνικό θέατρο. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του ξένου προτύπου», *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σ. 331-379.
- «Υφολογικά προβλήματα στο Ελληνικό θέατρο του 20<sup>ου</sup> αιώνα», *ό.π.*, σ. 383-408.
- *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995.
- «Ο πρόλογος 'Για το Ρωμαϊκό Θέατρο' (1900) του Ψυχάρη», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σ. 15-76.
- *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997.
- «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το ελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1997, σ. 311-354.
- *Η πρόσληψη της Γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17<sup>ος</sup>-20<sup>ος</sup> αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.
- «Ο ορθόδοξος Νατουραλισμός στο νεοελληνικό θέατρο: το ιστορικό μιας απουσίας», στο *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα*, *ό.π.*, σ. 249-272.
- Ροδάς Μιχαήλ, «Ο Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή», *Νέα Εστία*, τμ. 33, τχ. 379 (15 Μαρτίου 1943), σ. 337-343 και τχ. 380 (1 Απριλίου 1943), σ. 425-430.
- Σαχίνης Απόστολος, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα 1981.
- Σειραγάκης Μανώλης, «Ρεμπέτικο και Αριστοφάνης. Η μουσική για τις Εκκλησιάζουσες στη Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (1904)», στο συνέδριο με θέμα: *Revisiting the Past. Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present*. Διοργανωτές: BASEES Study Group for Russian and Eastern European Music. Polyphonia Journal Hellenic Music Centre, Αθήνα (Ιδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, 1-3 Ιουλίου 2011) [υπό έκδοση].



- Γιάννης Σιδέρης, «Τηλέμαχος Λεπενιώτης (μεταθ. Μελέτη)», *Νέα Εστία*, τμ. 38, τχ. 436 (15 Αυγούστου 1945), σ. 726-727.
- «Ο Χρηστομάνος και η σκηνοθετική του αξία», *Νέα Εστία* τμ. 40, τχ. 466 (1 Δεκεμβρίου 1946), σ. 1235-1241.
- «Από τη σπουδαιότερη περίοδο του θεάτρου μας. Η *Άλκηστις*», *Ο Αιώνας μας* (Σεπτέμβριος 1947), σ. 217-220.
- «Η *Τρισεύγενη* στη Νέα Σκηνή (1903)», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* (1947), σ. 191-194.
- «Το Βελγικό θέατρο στην Ελλάδα. Η επίδραση του Μαίτερλινκ», *Νέα Εστία*, τμ. 48, τχ. 526 (1 Ιουνίου 1950), σ. 689-692.
- «Η σκηνοθεσία στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τμ. 48, τχ. 563 (Χριστούγεννα 1950), σ. 113-117.
- *Η ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου, (1794 – 1944). Τόμος Πρώτος, : 1794 – 1908*, Ίκαρος, Αθήνα [1951].
- «Τ. Δαραλέξης (μεταθαν. μελέτη), *Νέα Εστία*, τμ. 49, τχ. 574 (1 Ιουνίου 1951), σ. 753-754.
- «*Φαία και Νομφαία*: το άτυχο συμβολιστικό δράμα...», *Νέα Εστία*, τχ. 635 (Χριστούγεννα 1953), σ. 124-131.
- «Νίκος Παπαγεωργίου», *Νέα Εστία*, τμ. 57, τχ. 662 (1955), σ. 199-200.
- «Άγγελος Χρυσομάλλης», *Νέα Εστία*, τμ. 59, τχ. 685-686 (15 Ιανουαρίου - 1 Φεβρουαρίου 1956), σ. 181-182.
- «Ο Ίψεν στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τμ. 60, τχ. 705 (15 Νοεμβρίου 1956), σ. 1538-1552.
- «Το θέατρο του Τσέχοφ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τμ. 67, τχ. 785 (15 Μαρτίου 1960), σ. 362-373.
- «Το θέατρο του Τολστόι στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τμ. 68, τχ. 801 (15 Νοεμβρίου 1960), σ. 1480-1484.
- «Η 'Νέα Σκηνή', έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά, 1901-1905», *Νέα Εστία*, τμ. 70, τχ. 826 (1 Δεκεμβρίου 1961), σ. 1628-1639.
- «Τα Ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στη 'Νέα Σκηνή'», *Θέατρο*, Α', τχ. 2 (1 Μαρτίου 1962), σ. 15-24.
- «Τα Ελληνικά έργα. Η παρουσία τους στο 'Βασιλικόν Θέατρον'», *Θέατρο*, Α', τχ. 3 (15 Μαΐου 1962), σ. 23-34.

- «Τα ‘Ορεστειακά.’ Ταραχές για να μη παίζονται οι τραγωδίες σε μετάφραση», *Θέατρο*, τμ. Στ΄, τχ. 33 (Μάης – Ιούνης 1973), τχ. 34/6 (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1973), σ. 51-61, 89-99.
  - *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο στην ελληνική σκηνή*, Ίκαρος, Αθήνα 1976.
  - «‘Κυβέλη το πλάσμα μου’... Η Νέα Σκηνή πλαίσιο και ανάβαθρόν της. Δύο γράμματα του Κ. Χρηστομάνου», *Θέατρο*, τμ. ΙΑ΄, τχ. 61-63 (Γενάρης - Ιούνης 1978), σ. 41-48.
  - *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794-1944)*, τμ. Α΄ και Β΄ (1 & 2), Κέντρο μελέτης και έρευνας του ελληνικού θεάτρου. Θεατρικό Μουσείο, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.
- Σκαλτσά Ματούλα, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναναστροφών στην Αθήνα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1983.
- Σιουζουλή Νατάσα, «Από τον Αισχύλο στο Σωτηριάδη. Η περιπέτεια μιας μεταφραστικής παράθλασης», στο *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903)*, ό.π., σ. 141-154
- Σολομωνίδης Χρίστος, *Το θέατρο στη Σμύρνη*, Αθήνα 1954.
- Σπάθης Δημήτρης, *Το νεοελληνικό θέατρο*, Ανάτυπο από τον 10<sup>ο</sup> τόμο της έκδοσης *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, Αθήνα 1983.
- «Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η καθιέρωση της σκηνοθεσίας στο νεοελληνικό θέατρο», στο *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η εποχή του*, ό. π. σ. 137-156.
  - «Ένα εισαγόμενο είδος: η καθιέρωση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ευρώπη και νέος Ελληνισμός*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2003, σ. 163-185.
  - «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα Ιστορικά*, τμ. 20, τχ. 39 (Δεκέμβριος 2003), σ. 451-478.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19<sup>ου</sup> αιώνα», *Παράβασις*, τμ. 4 (2002), σ. 87-219.
- Τομανάς Κώστας, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1994.
- Τσούρης Γιάννης, *Το θέατρο στην Κύπρο*, Λευκωσία 2005.
- Φιλιππίδης Σταμάτης, *Τόποι. Μελετήματα για τον αφηγηματικό λόγο επτά Ελλήνων πεζογράφων*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997.

- Φέσσα–Εμμανουήλ Ελένη, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, 1720-1940*, τμ. Α' – Β', Αθήνα 1994.
- Χρήστος Χατζηιωσήφ, «Η μπελ-επόκ του κεφαλαίου» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα*, τμ. Α1, ό.π., σ. 309-348.
- Χατζηπανταζής Θόδωρος «Εισαγωγή στην Αθηναϊκή Επιθεώρηση», *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση* (επιμ. Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα), τμ. Α', Ερμής, Αθήνα 1977.
- «Το Κωμειδύλλιο και η εποχή του», *Το Κωμειδύλλιο*, τμ. Α', Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Αθήνα 1981.
- *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή*, τμ. Α' 1-2 Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002.
- *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004.
- *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19ο στον 20<sup>ό</sup> αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006.
- «Το θεατρικό 1894 στο σταυροδρόμι του χθες με το αύριο», στο *Εν έτει... 1936, 1894, 1940*, Εταιρεία Σπουδών και Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), Αθήνα 2009, σ. 111-144 και 205-216
- «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας της ελληνικής πρωτοπορίας», στο *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 629-639.
- Ψυχάρης, *Το ταξίδι μου*, Άλκης Αγγέλου (επιμ.), εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1971.

## **β. Μελέτες για τα ευρωπαϊκά θέατρο**

- Antoine André, «Behind the Fourth Wall», μτφ. Joseph M. Berstein, στο Toby Cole - Helen Krich Chinoy (επιμ.), *Directors on Directing; A Source Book of the Modern Theater*, Macmillan Publishing Company, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 1976, σ. 89-102.
- «The New Acting of the Théâtre Libre», μτφ. Joseph M. Berstein, στο Toby Cole - Helen Krich Chinoy (επιμ.), *Actors on Acting; The Theories, Techniques, and*

- Practices of the World's Great Actors, Told in their Own Words*, Three Rivers Press, Νέα Υόρκη 1970, σ. 211-216.
- *Memories of the Théâtre Libre*, μτφ. Marvin Carlson, H. D. Albright (επιμ.), University of Miami Press, Φλόριδα 1971.
- Bablet Denis, *Ιστορία της σύγχρονης σκηνοθεσίας, 1887-1914*, τμ. Α', μτφ. Δαμιανός Κωνσταντινίδης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2008.
- Bahr Hermann, «The overcoming of Naturalism», ([http://depts.washington.edu/vienna/literature/bahr/Bahr\\_Naturalism.htm](http://depts.washington.edu/vienna/literature/bahr/Bahr_Naturalism.htm)) [23 Φεβρ. 2008].
- Barker Andrew, «'Der grosse überwinder'. Hermann Bahr and the Rejection of Naturalism», *The Modern Language Review*, τμ. 78, τχ. 3 (Ιούλιος 1983), σ. 617-630.
- Baxandall Lee, «The Naturalist Innovation on the German Stage: the Freie Bühne and its Influence», *Modern Drama*, τχ. 5 (Φεβρουάριος 1963), σ. 454-476.
- Benedetti Jean, *Stanislavski. An Introduction*, Methuen Drama, Λονδίνο 2000.
- Block M. Haskell, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Greenwood Press, Westport και Κονέκτικάτ<sup>2</sup>1977.
- Brahm Otto, «In Defense of Naturalism», στο *Actors on Acting*, ό.π., σ. 289-293
- Braun Edward, *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Holmes & Meier Publishers, Νέα Υόρκη 1982.
- Brockett Oscar, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, Βοστώνη<sup>9</sup>2003.
- Carlson Marvin *The Italian Stage from Goldoni to D' Annunzio*, Mc Farland Company, Inc. Jefferson, N. C. και Λονδίνο 1981.
- *Theories of the Theatre. A History and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Expanded edition, Cornell University Press, Ithaca και Λονδίνο, 1993.
- *The French Stage in the Nineteenth Century*, The Scarecrow Press Inc, Metuchen, Νέα Υόρκη 1972.
- *The German Stage in the Nineteenth Century*, The Scarecrow Press, Inc, Metuchen, New Jersey 1972.
- Charnow Sally Debra, *Theatre, Politics and the Markets on Fin-de-Siècle Paris. Staging Modernity*, Palgrave, Macmillan, Νέα Υόρκη, 2005.
- Chinoy Krich Helen, «The Emergence of the Director» στο *Directors on Directing*, ό.π. σ. 103-108.
- Clothia Jean, *André Antoine*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ, 1991.

- Corvin Michel, «Le Boulevard en question», *Le théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Préface d'Ariane Mnouchkine, Armand Collin, Παρίσι 1992, σ. 843-885.
- Davis Tracy C., «The Independent Theatre Society's Revolution Scheme for an Uncommercial Theatre», *Theatre Journal*, τμ. 42, τχ. 4 (Δεκέμβριος 1990), σ. 447-454.
- Davis Jessica Milner, *Η φάρσα*, μετ. Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, στη σειρά *Η γλώσσα της κριτικής*, τμ. 28, Ερμής, Αθήνα 1984.
- Deak Frantisek, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-garde*, The John Hopkins University Press, Βαλτιμόρη, 1993.
- Έσκριτ Στέφεν, *Αρ Νουβώ*, μτφ. Ιωάννα Βετσοπούλου, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001.
- George II, Duke of Saxe-Meiningen, «Pictorial Motion» στο *Directors on Directing*, ό.π., σ. 81-88.
- Gerhardus Maly and Dietfried, *Symbolism and Art Nouveau: Sense of Impending Crisis, Refinement of Sensibility, and Life Reborn in Beauty*, Phaidon, Λονδίνο 1979.
- Goldstein Robert Justin, «Political Censorship of the Theatre in Nineteenth – Century Europe», *Theatre Research International*, τχ. 12, (1987), σ. 220-241.
- Hays Michael, «Theatre and Mass Culture. The Case of the Director», *New German Critic*, τχ. 29, (1983), σ. 133-146.
- *The Public Performance. Essays in the History of French and German Theatre, 1870-1900*, UMI Research Press Ann Arbor, Μίσιγκαν 1981.
- Hemmings F. W. J., *Theatre Industry in 19<sup>th</sup> Century France*, University Press, Cambridge 1993.
- Henderson, J. A., *The First Avant Garde 1887-1894; Sources of the Modern French Theatre*, George G. Harrap and Co. Ltd, Λονδίνο 1971.
- Horst Claus, *The Theatre Director Otto Brahm*, UMI Research Press Ann Arbor, Μίσιγκαν <sup>2</sup>1981.
- Knapp Bettina, *The Reign of the Theatrical Director in French Theatre 1887-1924*, Whiston Publication Company, Νέα Υόρκη 1984.
- Kuna Franz, «Vienna and Prague, 180-1928» στο Malcolm Bradbury and J. McFarlane (επιμ.), *Modernism. A Guide to European Literature, 1890-1930*, Penguin Books, Αγγλία 1991, σ. 123-129.

- Large David C., Weber William, (επιμ.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ithaca και Λονδίνο 1984.
- McFarlane James, «Vienna and Prague, 1890-1928», στο Bradbury Malcolm and James McFarlane (επιμ.), *Modernism. A Guide to European Literature (1890-1930)*, Penguin, Λονδίνο 1991, σ. 120-135.
- Miller Anna Irene, *The Independent Theatre in Europe 1887 to the Present*, Benjamin Bloom, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1931.
- Miller Marion S, «Wagnerism, Wagnerians and Italian Identity» στο *Wagnerism in European Culture and Politics*, ό.π., σ. 190-191
- Postlwait Thomas, «The Theatrical Event and Its Conditions: A Primer with Twelve Cruxes» στο Thomas Postlwait (επιμ.), *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 2009, σ. 225-269.
- Re Lucia, «D' Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità», *MLN*, τμ. 117, τχ. 1 (Ιανουάριος 2002), σ. 115-152.
- Reed John Robert, *Decadent Style*, Ohio University Press, 1985.
- Reinhardt Lauriejean, «Frank Wedekind: Stock Poster with his Autograph. Prologue to *Der Erdgeist*», [<http://memory.loc.gov/ammem/collections/moldenhauer/2428160.pdf> (20 Ιουνίου 2010)].
- Schorske, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna Politics and Culture*, Vintage Books, Νέα Υόρκη 1981.
- Schumacher Claude, (επιμ.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Στανισλάφσκι Κωνσταντίν, *Η ζωή μου στην τέχνη*, μτφ. Άγγελος Νίκας, Γκόνης, Αθήνα 1980.
- Stromberg Ronald N. (επιμ.), *Realism, Naturalism and Symbolism*, Νέα Υόρκη 1968.
- Styan J. L., *Modern Drama in Theory and Practice τμ. 1: Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 2003.
- *2: Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ 2004.
- Vilain Robert, «Temporary Aesthetes. Decadence and Symbolism in Germany and Austria», στο Patrick McGuinness (επιμ.), *Symbolism, Decadence and the*

- “*Fin-de-Siècle*”: *French and European Perspectives*, University of Exeter, Έξετερ 2000, σ. 209-224.
- Whalen Robert Weldom, *Sacred Spring God and the Birth of Modernism in Fin-de-Siècle Vienna*, William B. Eerdmans Publishing Company, Καίμπρητζ 2007.
- Wilde Oscar, *Στοχασμοί*, μτφ. Γ. Κωνσταντινίδης, Άγγυ Βλαβιανού (επιμ), Γκοβόστη, Αθήνα 2003.
- Woodfield James, *English Theatre in Transition, 1881-1914*, Barnes and Nobles, U.S.A. 1984.
- Worrall Nick, *The Moscow Art Theatre*, Rutledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, 1996
- Worth Katharine, *Oscar Wilde*, Macmillan, Λονδίνο <sup>2</sup>1987.
- Yates W. E., *Schnitzler, Hofmannsthal and the Austrian Theatre*, Yale University Press, New Haven και Λονδίνο, 1992.
- *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776-1995*, Cambridge University Press, Καίμπρητζ, 1996.
- Zola Émile, *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο*, Χαρα Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, Ξένια Γεωργοπούλου (εισαγωγή – μετάφραση), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1991.

## ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Εικόνα εξώφυλλου: Φυλλάδιο *Εισήγησις...*, Αρχείο Θ.Μ.

Εικόνα 1: Συλλογή Σοφίας και Τάκη Καλογερόπουλου, Ινστιτούτο Κυβέλη.

Εικόνες 2, 8, 11, 13, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 33, 35: Αρχείο Θ.Μ.

Εικόνα 3: [χωρίς τίτλο], *Παναθήναια*, Β', τχ. 44 – 45 (31 Ιουλίου - 15 Αυγούστου 1902).

Εικόνα 4: «Καλλιτεχνικαί αναμνήσεις. Η 'Νέα Σκηνή' στην Καβάλα», *Ο Νουμάς*, Α', τχ. 3 (9 Ιανουαρίου 1903).

Εικόνες 5, 43: Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794-1944)*, τμ. Α' και Β', Κέντρο μελέτης και έρευνας του ελληνικού θεάτρου. Θεατρικό Μουσείο, Καστανιώτης, Αθήνα 2000.

Εικόνες 6, 40, 41: Αφιέρωμα στην Κυβέλη Αδριανού, *Θέατρο*, τμ. ΙΑ', τχ. 61 – 63 (Γενάρης – Ιούνης 1978).

Εικόνες 7, 10, 31: «Οι μύσται της Νέας Σκηνης», *Ανατολή*, Α', τχ. 6 (Αύγουστος 1902).

Εικόνες 9, 27, 32: «Από τη θεατρική κίνηση», *Εικονογραφημένη*, Β', τχ. 20 (Ιούνιος 1906).

Εικόνες 12, 16, 20, 28: Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί. «Αναζητώντας τις ρίζες»*, τμ. Α', Δωδώνη, Αθήνα 1997.

Εικόνα 14: «Από τα θέατρα», *Αθήναι*, 28 Μαΐου 1905.

Εικόνες 15, 36, 37: Αφιέρωμα στη Μυρτιώτισσα, *Νέα Εστία*, τμ. 84, τχ. 990 (1 Οκτωβρίου 1968).

Εικόνα 30: «Ελληνίδες ηθοποιοί», *Αθήναι*, 18 Μαΐου 1905.

Εικόνα 19: «Από το θέατρον», *Αθήναι*, 19 Οκτωβρίου 1903.

Εικόνα 24: «Σπήλιος Πασαγιάννης», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, 1900-1914*, τμ. Θ', εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα, 1997.

Εικόνες 34: Μάνος Ελευθερίου, *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον εικοστό αιώνα, (1904-1906)*, τμ. Β', Δήμος Ερμούπολης, Ερμούπολη 1994.

Εικόνα 38: Πάνος Καλογερίκος, «Από τη Νέα Σκηνή του αείμνηστου Κωνσταντίνου Χρηστομάνου», *Ελληνικόν Θέατρον*, Β', τχ. 31 (1 Νοεμβρίου 1926).

Εικόνα 39: «*Η Νύφη μου*», *Παναθήναια*, Γ', τχ. 73 (15 Οκτωβρίου 1903).

Εικόνα 42: «Από ελληνικόν θέατρον», *Αθήναι*, 29 Ιουνίου 1903.