

Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα -
Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας

« Η Βασιλική Δραματική Σχολή (1900 -1901) »

(Διπλωματική Εργασία)

Επόπτης: Α. Γλυτζουρής

Μαρία Καπή

A.M. 230

Ρέθυμνο, χειμερινό εξάμηνο 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

A. ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
B. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
<i>Το ζήτημα της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα</i>	4
i. Η λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής	4
Πρώτο στάδιο: η κληρονομιά του Διαφωτισμού	4
ii. Η παράδοση του αυτοδίδακτου ηθοποιού	5
iii. Η λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής: δεύτερο στάδιο	8
Γ. ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ	11
i. Η εξαγγελία της ίδρυσης, ο Οργανισμός, η Προκήρυξη του διαγωνισμού και οι πρώτες πληροφορίες για την λειτουργία της Βασιλικής Δραματικής σχολής	11
ii. Η περίοδος των εξετάσεων	17
iii. Η περίοδος των μαθημάτων	20
iv. Η διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής και οι προσπάθειες επαναλειτουργίας	21
Δ. ΘΕΜΑΤΑ	
1. Το κοινωνικό – πολιτικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννιέται η ανάγκη (-αναγκαιότητα) για την δημιουργία της ίδρυσης της Βασιλικής Δραματικής σχολής	25
2. Η προβληματική που προκάλεσε η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής (οι αντιδράσεις του κατεστημένου, που φαινόταν να απειλείται)	28
i. Το φανερό ρήγμα μεταξύ της νέας βασιλικής σκηνης και του επαγγελματικού θεάτρου του 19 ^{ου} αιώνα	28
ii. Η φοιτητική και η κοσμική ερασιτεχνία, ως εστία προώθησης και ως εστία αντίδρασης για το εγχείρημα της Βασιλικής Δραματικής σχολής	31
iii. Αντιδράσεις των λογίων και του Τύπου: ελπίδες και σκεπτικισμός	34
3. Η μορφή που πήρε το ίδρυμα	38
i. Η οργάνωση της σχολής και των μαθημάτων· το διδακτικό προσωπικό	38
ii. Οι καλλιτεχνικές επιλογές	40
iii. Οι μαθητές	43
α. Το θεατρικό τους παρελθόν και το καλλιτεχνικό τους προφίλ	43
β. Οι σκέψεις τους για την ίδρυση Λέσχης	45
γ. Οι παραινέσεις προς τους μαθητές	46
iv. Συγκρίσεις με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις στην διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης και των ρευμάτων που την διαμόρφωσαν εκείνη την εποχή	48
4. Οι λόγοι για τους οποίους τελικά οι ηθοποιοί ακύρωσαν τη Βασιλική Δραματική σχολή ως θεσμό	52
i. Η έλλειψη πίστης προς τον θεσμό και τη λειτουργία του από τη διοίκηση και τον ιδρυτή της και η παραβίαση των άρθρων 6 και 7 του Οργανισμού	52
ii. Η φιλοδοξία των εκκολαπτόμενων ηθοποιών	54
iii. Παράπλευροι λόγοι	55
5. Η προβληματική που προκάλεσε η διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής	56
i. Οι σκέψεις και τα γεγονότα μετά τη διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής	56
ii. Η μετέπειτα πορεία των πρώην σπουδαστών της Βασιλικής Δραματικής Σχολής και οι προσπάθειες οργάνωσης της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης	59
Ε. ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	63
ΕΙΚΟΝΕΣ	65
Στ. ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	66

Α. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην έρευνα αυτή θα καταπιαστούμε με το ζήτημα της Βασιλικής Δραματικής Σχολής, η οποία άνοιξε τις πύλες της το Νοέμβριο του 1900 για να τις κλείσει ελάχιστους μήνες αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1901. Από τη μία πλευρά, το ιστορικό της σχολής ήταν ολιγόμηνο αλλά από την άλλη πλευρά αποτελούσε αποκύημα βαθύτερων καλλιτεχνικών και κοινωνικών ζυμώσεων, που συντελούνταν στην Ελλάδα σε όλη τη διάρκεια και κορυφώθηκαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Επιπλέον, η Βασιλική Δραματική σχολή, υπήρξε ένα όχι ασήμαντο σημείο στην πορεία της διαμόρφωσης του θεσμού του ηθοποιού στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα.

Η ιστοριογραφική έρευνα ασχολήθηκε με τον τρόπο της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης των ηθοποιών του 19^{ου} αιώνα, σε κάποια σημεία της, πράγμα που θα παραθέσουμε αμέσως μετά. Για την Βασιλική Δραματική σχολή έχουν ειπωθεί λιγοστά πράγματα, κυρίως από τον ιστορικό Γιάννη Σιδέρη, ο οποίος ασχολήθηκε με το θέμα στο πρώτο μέρος του δεύτερου τόμου της *Ιστορίας του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, στο σημείο που μιλάει για την απαρχή του Βασιλικού Θεάτρου.¹ Για τον ίδιο λόγο, ως εισαγωγή δηλαδή στην ιστορία του Βασιλικού Θεάτρου, αλλά σε μικρότερη έκταση, έχει απασχολήσει κάποιους από τους μελετητές του νεοελληνικού θεάτρου το θέμα της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ενώ κάποιοι άλλοι μελετητές θίγουν το ζήτημα λόγω της συσχέτισής του με τα ειδικά θέματα, τα οποία πραγματεύονται.²

Στην Εισαγωγή (Β΄ μέρος) της παρούσας εργασίας, περιγράφεται η προσπάθεια για τη διαμόρφωση της υποκριτικής διδασκαλίας και η επικρατούσα πρακτική για τον τρόπο εκμάθησης της υποκριτικής τέχνης από τους ηθοποιούς, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Στη συνέχεια, κατατίθεται το ιστορικό της Βασιλικής Δραματικής σχολής (Γ΄ μέρος), με τα κυριότερα γεγονότα, που σηματοδότησαν την πορεία της. Έπειτα, στο Δ΄ μέρος της εργασίας, γίνεται μία απόπειρα να διερευνηθούν κάποια επιμέρους θέματα, τα οποία κρίθηκαν σημαντικά, τόσο για τη σκιαγράφηση της ταυτότητας του ιδρύματος όσο και για τους λόγους, για τους οποίους δεν ευδοκίμησε η προσπάθεια την συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Η βασική πηγή πληροφοριών για το κύριο σώμα της έρευνας, είναι ο Τύπος της εποχής. Τα άρθρα, οι μικρές ειδήσεις και οι ανακοινώσεις μέσω των εφημερίδων και των περιοδικών του 1900 και του 1901. Το βασικότερο πρόβλημα, που προέκυψε από τη μελέτη των πρωτογενών πηγών ήταν η δυσκολία της ερμηνείας κάποιων από αυτών, λόγω της ανάγνωσής τους έναν αιώνα μετά τη συγγραφή τους και επιπλέον ότι οι περισσότερες από τις πληροφορίες δεν αποτελούν ένα αντίγραφο των γεγονότων αλλά τον τρόπο που τα γεγονότα έγιναν δεκτά από τους ανθρώπους της εποχής καθώς επίσης και το ότι αντανακλούσαν τις ιδιαίτερες καλλιτεχνικές, πνευματικές και πολιτικές προτιμήσεις του εκάστοτε εντύπου ή γράφοντος.

Η βιβλιογραφία αποτελεί την δεύτερη πηγή πληροφοριών· συντέλεσε στην τοποθέτηση του ιστορικού της Βασιλικής Δραματικής σχολής μέσα στις ιστορικές και αισθητικές συνθήκες της εποχής και συμπλήρωσε κάποια κενά, τα οποία προέκυψαν κατά τη διάρκεια της μελέτης του φαινομένου. Επίσης, προσέφερε πολλές χρήσιμες ερμηνευτικές ματιές στο συνολικό θεατρικό γίγνεσθαι του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

¹ Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου, 1794-1944*, τ. Β2, σσ. 145-6, 149, 154, 159-68.

² Για παράδειγμα, Ελίζα Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: οι απαρχές 1900 – 1922*, τ. Α2, σ.357, Δ. Σπάθης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, Ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός, 1983, σ.30 και Α. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, 2001, σ. 69, 81, 145, του ίδιου, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1898 - 1902)», *Μνήμων*, 18 (1996), σ. 85, Α. Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής άρα περιττός*, 2006, σ. 144-5, 156- 7 κ.α.

B. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ζήτημα της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα κατά τον 19^ο αιώνα

Ο τρόπος της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης για τους Έλληνες ηθοποιούς, κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, μπορεί να διαχωριστεί σε δύο κυρίαρχες παραδόσεις: στη λόγια παράδοση και την παράδοση του αυτοδίδακτου ηθοποιού.

i. Η λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης

Η πρώτη διδακτική παράδοση της υποκριτικής τέχνης έχει τις ρίζες της στο κίνημα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, στις ελληνικές παροικίες του εξωτερικού και τα βασικά της χαρακτηριστικά είναι ότι στηριζόταν στην καθοδήγηση, με βάση τη ρητορική και την απαγγελία.³ Ιδανικός δάσκαλος σε αυτή την περίπτωση, θεωρούνταν ο λόγιος, ο οποίος ασχολούνταν με το θέατρο με την ιδιότητα, είτε του συγγραφέα, είτε του ηθοποιού· ένα πρόσθετο επιθυμητό στοιχείο ήταν η εκπαίδευση αυτών των δασκάλων σε κάποια ευρωπαϊκή χώρα. Τα στοιχεία αυτά μας οδηγούν στο να ονομάσουμε αυτόν τον τρόπο της εκπαίδευσης των ηθοποιών, λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης, η οποία συνεχίστηκε αδιάκοπα και στο ελεύθερο Ελληνικό κράτος, βασικά σε δύο στάδια: αρχικά εφαρμόστηκε στους πρώτους ελληνικούς θιάσους στο ελεύθερο κράτος ανάμεσα στις δεκαετίες 1840-60, ενώ στη συνέχεια αναπτύχθηκε βασικά στους κόλπους της φοιτητικής και της κοσμικής ερασιτεχνίας.

Πρώτο στάδιο: η κληρονομιά του Διαφωτισμού

Η, αν μπορούμε να την πούμε, ελληνική θεωρία περί υποκριτικής τέχνης διαμορφώθηκε στα πλαίσια των εγχειριδίων της Ρητορικής (και συνεπακόλουθα της απαγγελίας), της Ποιητικής τέχνης και της Αισθητικής φιλοσοφίας, στις δύο πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα στις Ελληνικές παροικίες.⁴ Αυτό το θεωρητικό εργαλείο βρήκε εφαρμογή στις δημόσιες ερασιτεχνικές παραστάσεις της Οδησού και του Βουκουρεστίου. Δάσκαλοι των ερασιτεχνικών θιάσων για την καλύτερη πραγμάτωση της παράστασης ήταν κάποιοι λόγιοι της εποχής. Δύο ηθοποιοί, οι οποίοι προήλθαν από αυτές τις δραστηριότητες, ήταν, οι σημαντικοί για την διδασκαλία των ηθοποιών, λίγο μετέπειτα, στο ελεύθερο Ελληνικό κράτος, Κυριακός Αριστίας και Θεόδωρος Αλκαίος.⁵

Η δράση αυτών των ηθοποιών της «μουσόληπτης ερασιτεχνίας» των παροικιών, με τις παραστάσεις τους στη Σύρο και την Αθήνα, αποτέλεσαν τον συνδετικό κρίκο του προεπαναστατικού θεάτρου με την υπό διαμόρφωση νεοελληνική σκηνή, καθώς μετέφεραν, για ένα μικρό διάστημα, την πείρα τους και τις περί υποκριτικής αντιλήψεις και πρακτικές τους.

Αρχικά ο Κ. Αριστίας, το 1840, ανέλαβε την εκπαίδευση των πρωτόπειρων και μορφωτικά ανεπαρκών ηθοποιών, στα πλαίσια της «Φιλοδραματικής Εταιρείας», εγκαινιάζοντας το μοντέλο του

³ Για τη σχέση της λόγιας παράδοσης της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα με τις αισθητικές αρχές του Νεοκλασικισμού, βλέπε, Θ. Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλο μέχρι τον Δουνάβεως*, τ.Α1, 2002, «Η τέχνη και η τεχνική του ηθοποιού», σσ. 260-269.

⁴ Για παράδειγμα τα εγχειρίδια περί ρητορικής του Κ. Οικονόμου, του Ν. Βάμβα, του Κ. Βαρδαλάχου, τα εγχειρίδια Ποιητικής του Χ. Μεγδάνη αλλά και η ξεχωριστή ρομαντική προσέγγιση του Κούμα, στην οποία η υποκριτική τέχνη απομακρυνόταν από τα πλαίσια της ρητορικής (Θ. Χατζηπανταζή, ό.π., σσ.258-264).

⁵ Δ. Σπάθη, *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, 1986, σσ. 65-66.

«λόγιου» ηθοποιού-δασκάλου στην Αθήνα, στην πρώτη προσπάθεια οργάνωσης επίσημου ελληνικού θιάσου. Μετά την απόφασή του να επιστρέψει στο Βουκουρέστι, την ίδια εκπαιδευτική γραμμή συνέχισε ο λόγιος συγγραφέας Αλ. Ραγκαβής και ο Λεωνίδας Καπέλος, ο αυτοδίδακτος μεν, ιταλικής καταγωγής δε και μορφωμένος, ηθοποιός στην «Εταιρεία του εν Αθήναις θεάτρου», που ιδρύθηκε το 1842. Το 1857, στο Εθνικό θέατρο του Γρηγόριου Καμπούρογλου,⁶ ο Αντώνιος Μανούσος, που στο πρόσωπο του συνδυάζονταν και ο λόγιος λογοτέχνης (ποιητής) και ο εξευρωπαϊσμένος ηθοποιός, ανέλαβε, επίσης για λίγο, τη διδασκαλία⁷ και τους πρωταγωνιστικούς ρόλους στον θίασο, για να αντικατασταθεί, όχι χωρίς διαμαρτυρίες, από τον ηθοποιό Α. Καπέλο.

Έπειτα, στη δεκαετία του 1860 ο Α. Ραγκαβής, ο συγγραφέας με την γερμανική παιδεία και στη συνέχεια ο Δημήτριος Βερναρδάκης,⁸ επίσης λόγιος συγγραφέας και μαθητής του προηγούμενου, θα εποπτεύουν και θα διδάσκουν τους ηθοποιούς της ερασιτεχνικής και επαγγελματικής σκηνης.

Πάντως, ανάμεσα στις δεκαετίες 1840- '60, οι προσπάθειες συγκρότησης μόνιμου θιάσου και κανονικής θεατρικής ζωής στην Αθήνα, είχαν σποραδικό και μισοερασιτεχνικό χαρακτήρα, σύμφωνα με τον Σπάθη,⁹ ενώ την εποπτεία για την όποια επιτυχία των εγχειρημάτων, άρα και των νουθεσιών περί υποκριτικής, είχαν πάντα άνθρωποι που προέρχονταν από τους κύκλους των λογίων. Όλο αυτό το διάστημα το θέατρο παρέμενε προσηλωμένο στην πατρικο-διδασκτική κατεύθυνση, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί στα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια. Το βασικότερο αίτημα, σε όλες τις προσπάθειες για την οργάνωση του ελληνικού θεάτρου στα μετεπαναστατικά χρόνια, ήταν η δημιουργία μιας «εθνικής σκηνης», η οποία θα ενίσχυε την εθνική λογοτεχνία και θα συνέβαλλε στη διαμόρφωση της ταυτότητας του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Όμως, οι νέες κοινωνικές και πνευματικές απαιτήσεις, όπως αυτές διαμορφώθηκαν από τον ανταγωνισμό με το ιταλικό μελόδραμα, την έλλειψη του κρατικού ενδιαφέροντος για την προσπάθεια και άλλα προβλήματα, όπως η έλλειψη θεατρικής παιδείας και υποκριτικής παράδοσης, άρχισαν να διαφοροποιούν τις αναζητήσεις και να τις στρέφουν, από τη μία μεριά, προς έναν πιο άμεσο διάλογο των κοσμικών θεατρικών κύκλων με τις εξελίξεις της Δύσης και από την άλλη μεριά, σε μια αρχαιολατρία που υπαγορευόταν από τον μεγαλοϊδεατισμό των ανθρώπων του Πανεπιστημίου της Αθήνας. Αυτές οι τάσεις θα διαμορφώσουν το δεύτερο στάδιο της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης.

ii. Η παράδοση του αυτοδίδακτου ηθοποιού

Η δεύτερη παράδοση στην διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης διαμορφώθηκε παράλληλα με την λόγια παράδοση. Οι ρίζες της παράδοσης αυτής εντοπίζονται στις πρώτες προσπάθειες της διαμόρφωσης του θεσμού του θεάτρου, στους θιάσους, που προσπάθησαν να παγιώσουν το επάγγελμα του ηθοποιού στο ελληνικό κράτος. Σε αυτή την περίπτωση δεν υπήρχε ο λόγιος καθοδηγητής, πρώτον γιατί οι ηθοποιοί ήταν

⁶ Τα αρχικά φιλόδοξα σχέδια για το θέατρο προέβλεπαν την ανέγερση θεατρικού κτιρίου και τη συγκρότηση μόνιμου θιάσου από νέους, τους οποίους η διεύθυνση θα αναλάμβανε να εκπαιδεύσει με δραματική σχολή· όμως τα σχέδια δεν ευοδώθηκαν για οικονομικούς και άλλους λόγους αλλά ο θίασος λειτούργησε κανονικά δίνοντας παραστάσεις κατά το 1857-8 (Δ. Σπάθης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ. 19).

⁷ Ο Δ. Σπάθης, αναφέρει στη μελέτη του για τον Α. Μανούσο, ότι προσελήφθη στον θίασο ως «δάσκαλος ηθοποιών» και «Διδάκτωρ της δραματικής», ιδιότητα με την οποία αναγραφόταν και στα προγράμματα του θιάσου. Όμως δεν υπάρχουν πιο συγκεκριμένα στοιχεία για την όποια εξειδικευμένη πρότερη εκπαίδευσή του, που είχε ως αποτέλεσμα να του αποδοθεί τότε αυτή η ιδιότητα. (Σπάθης Δ., «η Επτανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της Νεοελληνικής σκηνης και ο Αντώνιος Μανούσος», *Παράβασις*, 1998 σσ. 96-7).

⁸ Υπάρχουν πληροφορίες για τη διδασκαλία του Βερναρδάκη, η οποία γινόταν με βασικό εγχειρίδιο τις οδηγίες προς τον ηθοποιό του Γκαίτε (Βλέπε, Θ. Χατζηπανταζή, ό.π., σ. 269, υπ. 30).

⁹ Σπάθης, Δ., *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, ό.π., σ.18.

μορφωτικά ανεπαρκείς και δεύτερον διότι επρόκειτο για τη διαμόρφωση ενός επαγγελματικού κλάδου, όπου το κέρδος ήταν το πρωταρχικό ζητούμενο. Δεδομένης της έλλειψης οποιασδήποτε άλλης παραδεδομένης διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης, η υποκριτική τέχνη των πρώτων Ελλήνων ηθοποιών αρχικά στηρίχθηκε στο ένστικτο και στην υπόκωφη «νεοκλασική» γραμμή της λόγιας παράδοσης (η οποία όπως είδαμε ενεπλάκη αρχικά με τις προσπάθειες των Ελλήνων επαγγελματιών ηθοποιών) ενώ έπειτα και πιο ισχυρά βασίστηκε στη μίμηση ενός (εμπορικά επιτυχημένου) πρότυπου- ηθοποιού μέσα από τη διαδικασία της θεατρικής πράξης. Αυτά τα χαρακτηριστικά μας κάνουν να μιλάμε για την παράδοση του αυτοδίδακτου Έλληνα ηθοποιού, η οποία ξεκινάει από τα πρώτα χρόνια του ελεύθερου Ελληνικού κράτους, και εκτείνεται σε όλη την υπόλοιπη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.

Οι πρώτοι θίασοι του Ματζουράνη, του Σκοντζόπουλου και του Φορμάνου στελεχώθηκαν με ανθρώπους, που στην συντριπτική τους πλειοψηφία είχαν ανύπαρκτη γενική μόρφωση και προσέγγισαν το νέο επάγγελμα ευκαιριακά. Το ένστικτο και η προσωπική αντίληψη του καθενός για την υποκριτική ήταν οι βασικοί οδηγοί για τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής τους τεχνοτροπίας.

Μετά το 1840 και μέχρι τη δεκαετία του 1860, οι ιταλικοί μελοδραματικοί θίασοι στην Αθήνα, έδωσαν, με το παράδειμά τους, στους Έλληνες ηθοποιούς, τις πρώτες υποδείξεις για την τέχνη της υποκριτικής. Οι «υποδείξεις» αυτές, αν και παρωχημένες ήδη στην Ευρώπη, ήταν ωστόσο απομακρυσμένες από αυτές των δασκάλων της λόγιας παράδοσης. Η Αικ. Παναγιώτου και η Α. Φιλιππάκη, αποτελούν δείγματα της επιρροής από την ιταλική όπερα.¹⁰

Σημαντικό φαίνεται ότι ήταν το έτος 1865, όπου για πρώτη φορά επισκέφθηκε τη χώρα η, πανευρωπαϊκής φήμης, Ιταλίδα τραγωδός Αδελαΐδα Ριστόρι. Η επίσκεψη συντέλεσε σε μια νέα αντίληψη της υποκριτικής τέχνης για τους Έλληνες ηθοποιούς. Τη νέα οπτική ήρθε να εμπλουτίσει το παράδειγμα και οι επιδόσεις των αυτοδίδακτων Ελλήνων ηθοποιών στο, παραμελημένο μέχρι τότε, είδος της κωμωδίας, που άρχισε να ανακάμπτει από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '40. Δημοφιλείς κωμικοί, όπως ο Σ. Κουρτέσης, και έπειτα πολλοί ακόμα επαγγελματίες στο θέατρο του Σκοντζόπουλου, με αποκορύφωμα στα μέσα της δεκαετίας του 1870, τον Παντελή Σούτσα, έδειχναν ένα νέο δρόμο γενικά για την υποκριτική τέχνη, πιο κοντά σε αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί «εκφραστικό παίξιμο», μέσω του οποίου αποκτούσε βαρύτητα η απόδοση του συναισθήματος των χαρακτήρων (και όχι μόνο η επιδέξια χρήση της φωνής), στοιχεία που ήταν πιο κοντά στον τρόπο υποκριτικής, ο οποίος είχε αναπτυχθεί στην Ευρώπη με το κίνημα του Ρομαντισμού κατά το πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα.

Επιπρόσθετα, μία ακόμα σημαντική μετατόπιση της καλλιτεχνικής σκηνικής έκφρασης συντελέστηκε, στις δεκαετίες από το 1870 έως το '90. Οι γαλλικοί θίασοι αντικατέστησαν τους ιταλικούς και το είδος του παριζιάνικου βωντβίλ προσέφερε νέα «μαθητεία» στους ηθοποιούς της ελληνικής σκηνής, διαφοροποιώντας τον υποκριτικό τους τρόπο και προσφέροντάς τους, ως παράδειγμα, έναν πιο ανάλαφρο και φυσικό τρόπο παιξίματος.¹¹ Η ανανέωση του δραματολογίου με νέα αστικά δράματα, στα τέλη της δεκαετίας του 1890, συντέλεσε στην ανάπτυξη μίας τάσης για την «καλαίσθητη» εμφάνιση των ηθοποιών

¹⁰ Για την επίδραση των ιταλικών μελοδραματικών θιάσων στην υποκριτική, στη γενικότερη σκηνική πραγμάτωση και στο δραματολόγιο των ελληνικών θιάσων, βλέπε Σπάθη Δ. «Ελληνικοί και ξένοι περιοδεύοντες θίασοι των 19^{ου} αιώνα», *Παράβασις*, 2002, σσ. 201-6.

¹¹ Δ. Σπάθης, *Το νεοελληνικό θέατρο*, ό.π., σ. 22.

και μίας άλλης προσέγγισης της υποκριτικής τέχνης, μέσα σε έναν φροντισμένο και πιο «εξαστισμένο» σκηνικό χώρο, στα πλαίσια της παρουσίας του βουλεβάρτου από την αθηναϊκή σκηνή.¹²

Η στερέωση του θεατρικού επαγγέλματος και η συστηματοποίηση της δράσης των θιάσων με θιασάρχες τους Π. Σούτσα, Δ. Αλεξιάδη, Δ. Ταβουλάρη και Μ. Αρνιωτάκη, στις περιοδείες τους στις ελληνικές παροικίες κύρια κατά τη δεκαετία 1856-66 και κατά την εγκαθίδρυσή και την επαγγελματική σταθεροποίησή τους στην Αθήνα, από την δεκαετία του 1870 και έπειτα, είχε οδηγήσει στην καθιέρωση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης από τον έμπειρο, πια, ηθοποιό-θιασάρχη.¹³

Από την άλλη πλευρά, οι περιοδείες των ευρωπαϊών βεντετών, που αναπαρήγαγαν σε γενικές γραμμές την παρηκμασμένη, στη Δύση -κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα- υποκριτική παράδοση του ρομαντισμού,¹⁴ έδωσαν, από τα τέλη της δεκαετίας του 1880 μέχρι το τέλος του αιώνα, την αισθητική γραμμή που ακολούθησαν οι θηλυκοί αστέρες της αθηναϊκής σκηνής Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και Αικατερίνη Βερόνη, αλλά και ολόκληρη η «παλαιά γενιά» των ηθοποιών (Ταβουλάρης, Αλεξιάδης κλπ.)¹⁵ στα μέσα της δεκαετίας του 1890.¹⁶

Όμως η γενιά αυτών των θιασαρχών θα εκτοπιζόταν καλλιτεχνικά λίγο αργότερα, με την έλευση μιας άλλης, η οποία θα στηριζόταν σε άλλο καλλιτεχνικό ύφος, μέσα από τα έργα του Κωμειδύλλιου.

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1880 και έπειτα, οι ερμηνείες ηθοποιών, με χαρακτηριστικότερη την περίπτωση του Παντόπουλου,¹⁷ στα έργα του Κωμειδύλλιου, αποτέλεσαν πρότυπο μίμησης, «για το φυσικό παίξιμό» τους,¹⁸ απομακρύνοντας από καλλιτεχνική άποψη την ρομαντική τεχνοτροπία των Ιταλίδων βεντετών και των μιμητών τους.¹⁹ Εξάλλου, ο ίδιος ο Παντόπουλος, ως δάσκαλος θιασάρχης ήταν από τους πρώτους ηθοποιούς, που προσπάθησαν να θέσουν την επαγγελματική υποκριτική κάτω από κάποιους υποτυπώδεις κανόνες.²⁰ Επιπρόσθετα, είναι σημαντικό ότι το κωμειδουλλιακό κίνημα έφερε κοντά

¹² Α. Γλυτζουρή, *Η Σκηνοθετική τέχνη...*, 2001, ό.π., σσ. 30-31.

¹³ Αναφέρεται από τον Ν. Παρασκευόπουλο ότι «Οι δύο εκείνοι θίασοι [Αλεξιάδη και Ταβουλάρη] εχρησήμευον και ως ένα είδος conservatoire... Δια να αναγνώριση κανείς ηθοποιός έπρεπε να φοιτήσει εις έναν εκ των δύο θιάσων και μετά δοκιμήν δύο τριών ετών θα ελάμβανε το βάπτισμα του Ηθοποιού». (Α. Γλυτζουρή, 2001, ό.π., σ. 28, υπ. 13).

¹⁴ Για τη ρομαντική υποκριτική τεχνοτροπία των ευρωπαϊών βεντετών, βλέπε Α. Δημητριάδη, «Ευρωπαϊοί πρωταγωνιστές στην Αθήνα: η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα», *Παράβασις*, 2002, σσ. 191-95. Για την ακόμα πιο «ρομαντική ανάγνωση» των παραστάσεών τους από την εγχώρια κριτική και το κοινό της εποχής, βλέπε Α. Γλυτζουρή «...την περιπλανώμενη ταύτην ιέρεια της τέχνης... Μοντέρνα δραματολογία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», *Παράβασις*, 2002, σσ. 215-20.

¹⁵ Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τ. Α', 1977, σ. 147.

¹⁶ Πάντως, όσον αφορά τις και τους Ιταλούς αστέρες, που εμφανίστηκαν στην Ελλάδα, μπορούμε να πούμε ότι ήταν πιο κοντά στην ελληνική επαγγελματική θεατρική πραγματικότητα υπό την έννοια ότι ήταν και περιπλανώμενοι και αυτοδίδακτοι (Βλέπε Ο. G. Brockett, *History of the Theatre*, 1987, «The theatre in Italy and Spain, 1850-1900», σ. 532).

¹⁷ Για τη συμβολή του Παντόπουλου, βλ. Θ. Χατζηπανταζή, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σσ. 86-87.

¹⁸ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο ηθοποιός έκανε επιτόπια έρευνα στην Ύδρα μαζί με το συγγραφέα Δ. Κόκκο, για να αποδώσουν καλύτερα το γλωσσικό ιδίωμα στον *Καπετάν Γιακουμή* (Δ. Σπάθης, 1983, ό.π., σ. 26).

¹⁹ Σύμφωνα με τον Θ. Χατζηπανταζή (1977, σ. 141-2), «[στην αναπροσαρμογή την οποία έφερε το Κωμειδύλλιο] βρίσκεται η παρακμή του ρομαντικού ιδεώδους στην τέχνη της υποκριτικής και η εμφάνιση των πρώτων ρεαλιστικών τάσεων. Με την επικράτηση του Κωμειδύλλιου λήγει ουσιαστικά η εποχή του Διονύσιου Ταβουλάρη, του Δημοσθένη Αλεξιάδη και του Μιχαήλ Αρνιωτάκη, των τριών βασικών εκπρόσωπων του ρομαντισμού στην ελληνική σκηνή, για να αρχίσει η εποχή θιασαρχών σαν τον Ευάγγελο Παντόπουλο, τον Δημήτριο Κοτοπούλη, τον Νικόλαο Καρδοβίλη και τον Νικόλαο Ζάνο. Η παλιά φρουρά είχε αναδειχθεί με το ρεπερτόριο των μυθιστορηματικών σπαραξικάρδιων δραμάτων και της καθαρευουσιάνικης έμμετρης τραγωδίας. Και είχε προσαρμόσει το υποκριτικό της ύφος στις απαιτήσεις των έργων αυτών. Η υπερβολή, η εκζήτηση, η γραφικότητα, η θεαματικότητα, οι μεγάλες αντιθέσεις ήταν τα κύρια χαρακτηριστικά του. Αντίθετα η νέα γενιά ανακήρυξε σε ιδανικό της την «αφέλεια», μια λέξη που συνδύαζε, στις καλλιτεχνικές συζητήσεις της εποχής, τη φυσικότητα και απλότητα του ρεαλισμού με τη χάρη του γαλλικού μουσικού θεάτρου».

²⁰ Γλυτζουρή, *Η Σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σ. 32, υπ. 28.

τους λόγιους συγγραφείς με την επαγγελματική σκηνή, όταν οι πρώτοι αναμείχθηκαν στις παραστάσεις για την παρουσίαση των έργων τους.²¹

iii. Η λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής: δεύτερο στάδιο

Το δεύτερο στάδιο της λόγιας παράδοσης της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά στις αρχές της δεκαετίας του 1870. Οι δύο σημαντικότερες συνιστώσες, που διαμόρφωσαν τη δεύτερη φάση αυτής της διδακτικής παράδοσης ήταν το αναπόδραστο αίτημα για την εθνική πρόοδο, μέσα από δύο δρόμους.

Πρώτον, μέσα από την οδό του εξευρωπαϊσμού, της συμπόρευσης με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις που θα μετακενώνονταν από τον δάσκαλο – ηθοποιό με ευρωπαϊκή εκπαίδευση και από τους λόγιους συγγραφείς, εκπρόσωπους των αστικών κύκλων.

Δεύτερον, μέσα από το δρόμο της ανάκλησης των ιδεωδών της κλασικής αρχαιότητας, στα πλαίσια της εθνικοπαιδευτικής δράσης, μέσω ενός λόγιου δάσκαλου (κατά κύριο λόγο καθηγητή του πανεπιστημίου).

Χαρακτηριστικά αυτής της παράδοσης ήταν οι πρώτες προσπάθειες ίδρυσης σχολών που θα δίδασκαν την υποκριτική τέχνη και η δημιουργία ενός ρήγματος των λογίων από σώμα των επαγγελματιών στο πεδίο της καθοδήγησης και της διδασκαλίας. Αυτό το ρήγμα σημειώθηκε κύρια μεταξύ των ηθοποιών και της κοσμικής ερασιτεχνίας γιατί το σώμα των επαγγελματιών ηθοποιών δεν συνδέονταν με το αίτημα για εξευρωπαϊσμό και επίσης μετά την ύφεση του, εμπορικά επιτυχημένου, κωμειδουλιακού ρεύματος δεν υπήρχε κίνητρο για δημιουργικές επαφές μεταξύ των δύο αυτών ομάδων. Μια σχετική επαφή των επαγγελματιών με την ερασιτεχνία διατηρήθηκε στους κύκλους της φοιτητικής ερασιτεχνίας, όπου συχνά υπήρχε συμμετοχή τους στις παραστάσεις.²²

Το Ωδείο, οι σύλλογοι, οι ποιητικοί διαγωνισμοί, και οι ερασιτεχνικές τους παρατάσεις ήταν σε αυτό το στάδιο οι κύριοι φορείς της διαμόρφωσης της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης. Το νέο έμπυχο υλικό, που ανέλαβαν να καθοδηγήσουν αυτοί οι λόγιοι και οι ηθοποιοί ήταν οι νέοι, συνήθως μαθητές ή φοιτητές, οι οποίοι ενεπλάκησαν στην κοσμική και φοιτητική ερασιτεχνία.

Στα πλαίσια της κοσμικής ερασιτεχνίας τοποθετείται η κίνηση για την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών το 1871· η γαλλική θεατρική πραγματικότητα, με τα άφθονα Ωδεία και Κονσερβατουάρ την ίδια εποχή, οι αναζητήσεις που είχαν ενισχυθεί από τους γαλλικούς μελοδραματικούς θιάσους, ιδιαίτερα αγαπητούς στους κοσμικούς κύκλους αλλά και το συνεχές αίτημα των λογίων, για εκπαίδευση των ηθοποιών, στο εξωτερικό, οδήγησε στη δημιουργία του Ωδείου Αθηνών το 1871. Αυτή ήταν η πρώτη οργανωμένη προσπάθεια δημιουργίας ενός ιδρύματος-φορέα για την εκπαίδευση των ηθοποιών. Όμως δεν είχε επιτυχία καθώς η προσέλευση στο Δραματικό τμήμα ήταν εξαιρετικά μικρή, λόγω των προλήψεων για την ευυποληψία του θεατρικού επαγγέλματος στις τάξεις των νέων ανερχόμενων αστών. Δάσκαλοι σε αυτή την απόπειρα ήταν τα μέλη των λογίων κύκλων, όπως ο Α. Ηλιάδης, γιατρός και συγγραφέας έργων για τους διαγωνισμούς του

²¹ Συγγραφείς όπως (αρχικά ο Ν. Λάσκαρης, ο Χ. Άννινος, ο Δ. Καλαποθάκης) ο Α. Βλάχος, ο Δ. Κορομηλάς, ο Δ. Βερναρδάκης, ο Κ. Πέρβελης, ο Μ. Λιδωρίκης, ο Δ. Καμπούρογλου συμμετείχαν ενεργά στην προετοιμασία των παραστάσεων φροντίζοντας τόσο την απόδοση των ηθοποιών όσο και τα ζητήματα της γενικότερης σκηνικής παρουσίασης. Βλ. Α. Γλυτζουρή, ό.π., σσ. 37-38. Επίσης βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σσ. 31-32, 88, 142-3.

²² Για παράδειγμα η συμμετοχή της Ευ. Παρασκευοπούλου στην παράσταση της φοιτητικής ερασιτεχνίας του *Οιδίποδα Τύραννου*, το 1887 (Δημητριάδης, 2006, σ. 154).

Παρνασσού. Τη θέση του καθηγητή, πήρε στο Ωδείο από το 1874 έως το 1877, ο Α. Μανούσος, ο «εξευρωπαϊσμένος»²³ ποιητής, ηθοποιός και ο πρώτος «διδάκτωρ δραματικής» στο αρχικό στάδιο της λόγιας παράδοσης του θιάσου του Καμπούρογλου.²⁴

Εκεί επίσης διατέλεσε καθηγητής απαγγελίας, από το 1881, αμέσως μετά την προσέλευσή του στην Ελλάδα, ο Νικόλαος Λεκατσάς, επί δωδεκαετία επαγγελματίας ηθοποιός και εκπαιδευμένος στην Μεγάλη Βρετανία.²⁵ Ο Λεκατσάς δίδαξε υποκριτική και στην Δραματική σχολή του συλλόγου «Παρνασσός» (1886-1887), υπό την προεδρία του Ι. Σκυλίτση. Εκεί επίσης, κατά την παράδοση, δίδαξαν και άλλοι λόγιοι, όπως ο συγγραφέας Άγγελος Βλάχος το μάθημα της απαγγελίας και υποκριτικής ανάγνωσης, ο Σπ. Λάμπρος Ιστορία του θεάτρου, ο Α. Προβελέγγιος Ανάλυση νέων και αρχαίων δραμάτων και ο Αρ. Κουρτίδης στοιχεία αισθητικής.²⁶

Ο λόγιος συγγραφέας Δ. Κορομηλάς έδειξε να έχει σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της κοσμικής ερασιτεχνίας, κυρίως στη δεκαετία του 1880, με παραστάσεις που δίδασκε σε ομάδα ερασιτεχνών στην ελληνική και την γαλλική γλώσσα, οι οποίες δίνονταν είτε σε ιδιωτικά μέγαρα είτε στην αίθουσα των Ανακτόρων ή ακόμα και στο Δημοτικό Θέατρο, ενώ απευθύνονταν στα «ανώτερα» κοινωνικά στρώματα.²⁷

Από την άλλη πλευρά, στις προσπάθειες της φοιτητικής θεατρικής ερασιτεχνίας εντάσσονται οι δραστηριότητες του Εθνικού Δραματικού Συλλόγου, με καθοδηγητή τον καθηγητή Α. Ρουσοπούλο και τον θεατρικό συγγραφέα και γυμνασιάρχη Α. Αντωνιάδη, με την παράσταση της *Αντιγόνης* το 1867. Όταν ο σύλλογος επαναδραστηριοποιήθηκε, από το 1883, με ιδρυτές 30 μέλη, καθηγητές του Πανεπιστημίου, βουλευτές και λόγιους,²⁸ ο αυστηρός εθνικοκεντρικός του χαρακτήρας είχε κάπως αμβλυνθεί· έτσι, στην Δραματική σχολή του το 1884, δίδαξαν ο ευρωπαϊστής συγγραφέας και λόγιος Άγγελος Βλάχος αλλά και ο ηθοποιός Μιχαήλ Αρνιωτάκης. Η πρόσληψη του τελευταίου στη σχολή δεν έγινε χωρίς διαμαρτυρίες, από μερίδα των ερασιτεχνών εκσυγχρονιστών, που δεν ενέκριναν την παρείσφρηση ανθρώπων του επαγγελματικού θεάτρου στις προσπάθειες τους, για την αναγέννηση της ελληνικής σκηνής. Από την άλλη πλευρά όμως φαίνεται πως η ανάγκη για κάποιον έμπειρο ηθοποιό για τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης, συντέλεσε στην καθιέρωση, εν μέρει, του θιασάρχη στη διδασκαλική παράδοση της κοσμικής ερασιτεχνίας, με την υποστήριξη κάποιων άλλων λογίων οι οποίοι είχαν εμπλακεί νωρίτερα, λόγω δραματολογίου.²⁹

Η πιο χαρακτηριστική και δυναμική κίνηση της φοιτητικής ερασιτεχνίας υπήρξε η «Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων», η οποία ιδρύθηκε από τον ακαδημαϊκό καθηγητή της φιλολογίας Γεώργιο Μιστριώτη το 1895. Σε αυτή την περίπτωση το ευρωπαϊκό πρότυπο ήταν αποφευκτέο διότι ο στόχος των καλλιτεχνικών του δραστηριοτήτων ήταν η συμβολή στην εθνική ανάταση, η οποία θεωρούνταν ότι μπορούσε να επιτευχθεί κύρια μέσα από την ιδέα της επιστροφής στην κλασική ελληνική

²³ Για την παραμονή και τη δράση του Μανούσου στην Ιταλία βλέπε την ανακοίνωση του Σπάθη, «Η Επτανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της Νεοελληνικής σκηνής και ο Αντώνιος Μανούσος», 1998, ό.π., σσ. 99-102.

²⁴ Το μάθημα που ανέλαβε να διδάξει στο Δραματικό τμήμα οριζόταν «δραματική απαγγελία μετ' ακήσεων σκηνικών», ενώ μετά την πρόσληψη του, τα μαθήματα του τμήματος, που νωρίτερα ήταν σε κατάσταση ατονίας, άρχισαν να γίνονται συστηματικότερα (Δ. Σπάθης, 1998, ό.π., σ. 97).

²⁵ Βλέπε, Α. Δημητριάδη, 2006, σσ. 141-151.

²⁶ Η σχολή αυτή αριθμούσε περίπου 30 σπουδαστές, όλοι μαθητές ή φοιτητές. (Α. Δημητριάδης, ό.π., σ. 153, υπ. 25).

²⁷ Α. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη...*, ό.π., σσ. 48-9 και Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, σ. 28.

²⁸ Θ. Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 27.

²⁹ Για τις κατηγορίες αλλά και την υποστήριξη του Αρνιωτάκη, βλέπε Θ. Χατζηπανταζή, ό.π., σ. 225, υπ. 32.

αρχαιότητα.³⁰ Ο θίασος των ερασιτεχνών φοιτητών ασκούσαν από τον Μάρκο Σιγάλα, του οποίου το εκπαιδευτικό πρόγραμμα στηριζόταν κύρια στην απαγγελία των δραματικών κειμένων στην αρχαία ελληνική γλώσσα.

Το 1891, το Ωδείο Αθηνών του Γ. Νάζου, αναδιπλώθηκε στον τομέα της εκπαίδευσης της υποκριτικής τέχνης, ιδρύοντας εκ νέου το Δραματικό του τμήμα, με διευθυντή τον Γ. Βυζυηνό. Πιθανόν να έπαιξαν ρόλο οι φήμες³¹, την ίδια χρονιά, για την επικείμενη ίδρυση Δραματικής σχολής από το Βασιλικό θέατρο. Στο Ωδείο δίδαξε και πάλι ο, καθιερωμένος πλέον δάσκαλος της υποκριτικής, Ν. Λεκατσάς από το φθινόπωρο του 1891 έως το καλοκαίρι του 1893. Στη συνέχεια στη θέση χρησιμοποιήθηκαν διαδοχικά, ως δάσκαλοι, ο ηθοποιός Δ. Ταβουλάρης, ο Δ. Αλεξιάδης και ο Αρ. Κουρτίδης.³² Η συμμετοχή των παλαιών ηθοποιών, που νωρίτερα οι θίασοί τους αποτελούσαν ένα είδος πρακτικής σχολής της υποκριτικής για τους επίδοξους επαγγελματίες, είναι σημαντική εδώ καθώς φαίνεται πως ήταν χρήσιμοι ή οι μόνοι διαθέσιμοι για την μύηση των μαθητών στα της υποκριτικής τέχνης.

Κυρίως όμως, οι παρουσίες των ηθοποιών Ν. Λεκατσά και Μ. Αρνωτάκη στην λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης υπήρξαν σημαντικές. Πρόκειται για δύο επαγγελματίες ηθοποιούς, εκ των οποίων ο πρώτος, ο επιθυμητός από τη λόγια παράδοση, «εξευρωπαϊσμένος» ηθοποιός, κατάφερε να παγιώσει την διδασκαλική του δράση και να προκαλέσει το έντονο ενδιαφέρον για την τέχνη της υποκριτικής.³³ Ο δεύτερος, με το λόγιο προφίλ του, κατάφερε να παρεισφρύσει, όντας μέλος του παγιωμένου ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, στις προσπάθειες για τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης από τη λόγια παράδοση, κύρια μέσα από τις παραστάσεις της πανεπιστημιακής ερασιτεχνίας.

Το 1900, όταν δηλαδή ήταν πια γεγονός η Βασιλική Δραματική σχολή λειτουργούσαν ως οργανωμένα φυτώρια για τη διδασκαλία της υποκριτικής εκπαίδευσης το Ωδείο, με την ευρωπαϊκή προοπτική του και η Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Δραμάτων, με την κλασική αναζήτηση.

Η Βασιλική Δραματική σχολή, περιλαμβάνεται στη λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης και συνέχισε την εκπαιδευτική γραμμή της κοσμικής ερασιτεχνίας προσλαμβάνοντας για τη διδασκαλία των μαθημάτων της, κατά κύριο λόγο λόγιους ανθρώπους του παλατιού, αλλά οπωσδήποτε με κάποια εμπλοκή στην θεατρική κοσμική ερασιτεχνία, όπως τον Στ. Στεφάνου και τον Αρ. Κουρτίδη και έναν ηθοποιό, όχι εγχώριο αλλά φορέα των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών εξελίξεων, τον Θωμά Οικονόμου. Επιπλέον, μέσα από τις ζυμώσεις με τις δραματικές σχολές, την τελευταία τριακονταετία του 19^{ου} αιώνα, με τις δραστηριότητες του Ωδείου και των συλλόγων, η προσέλευση μορφωμένων νέων που θα σπούδαζαν υποκριτική, δεν ήταν μία πρόταση που έπεφτε από τον ουρανό.

³⁰ Ήταν μία κίνηση που ενίσχυε το ρεύμα της έξαρσης της Εθνικής Ιδέας, το οποίο επίσης υποστηριζόταν και από τους πολυάριθμους ποιητικούς διαγωνισμούς (Σπάθης, *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, σ. 22).

³¹ Ένα άρθρο, που πληροφορούσε για την επικείμενη ίδρυση δραματικής σχολής από τον βασιλιά, δημοσιεύθηκε από έναν Γάλλο δημοσιογράφο, τον Μπουρντόν, σε γαλλική εφημερίδα (Γ. Σιδέρης (*Ιστορία του Νέου Ελληνικού θεάτρου*, τ. Β2, σ. 146-7).

³² Α. Δημητριάδης, ό.π., σ. 153, υπ. 26.

³³ Α. Δημητριάδης, ό.π., σ. 152.

Γ. ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ*

ι. Η εξαγγελία της ίδρυσης, ο Οργανισμός, η Προκήρυξη του διαγωνισμού και οι πρώτες πληροφορίες για την λειτουργία της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

Δεν είναι γνωστά τα πρόσωπα και οι ακριβείς συνθήκες, που συντέλεσαν στην απόφαση για την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ως παράρτημα του Βασιλικού Θεάτρου. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για αυτό το ζήτημα προέρχονται από τις *Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον* του Στ. Στεφάνου,³⁴ τα μεμονωμένα άρθρα «περί εθνικού θεάτρου», από τις χρονιές 1885 και 1898,³⁵ τις πληροφορίες του Γ. Σιδέρη για ένα σχετικό γαλλικό άρθρο του 1891³⁶ και τη μελέτη του Α. Γλυτζουρή³⁷ για τους κανονισμούς που σύνταξε ο Α. Βλάχος το 1899 και 1901.

Από τη μία πλευρά, ο Άγγ. Βλάχος, το 1885 σε διάλεξή του στον «Παρνασσό»,³⁸ μιλώντας για το ζήτημα του «εθνικού θεάτρου» και τις βάσεις στις οποίες αυτό έπρεπε να στηριχθεί, αναφέρθηκε στην ανάγκη για την εκπαίδευση των ηθοποιών του θιάσου. Ο συγγραφέας έκρινε ότι το ενδεχόμενο της συνύπαρξης του ελληνικού επίσημου θιάσου με έναν ξένο, δεν θα πρόσφερε κανενός είδους μαθητεία στους Έλληνες ηθοποιούς αλλά απεναντίας θα δημιουργούσε πρόσθετα προβλήματα. Επίσης, έκρινε ότι η λύση της αποστολής νέων για να εκπαιδευτούν στη δραματική τέχνη στην Ευρώπη δεν θα τελεσφορούσε. Έτσι τελικά, πρότεινε, ο θίασος του «εθνικού θεάτρου» να αποτελούνταν μόνο από νέους, οι οποίοι θα έπρεπε να εκπαιδευτούν στην Αθήνα, «ποδηγετούμενοι μεν το κατ' αρχάς υπό ανδρών σχετικώς ειδημόνων [της φιλολογίας], οποίοι δε λείπουν, νομίζω εν Αθήναις, διδασκόμενοι δε τελειότερον κατόπιν υπό ειδικού διδασκάλου, μετακληθησομένου εξ' Ευρώπης...».³⁹ Εδώ γίνεται φανερό ότι ήταν στα σχέδια του Βλάχου η παροχή εκπαίδευσης στους νέους ηθοποιούς, που θα αποτελούσαν το θίασο του «εθνικού» θεάτρου αλλά δεν γινόταν σαφές αν εννοούσε να ιδρυθεί ξεχωριστή «εθνική» δραματική σχολή ή αν ο θίασος θα εκπαιδευόταν παράλληλα με τις παραστάσεις ή ακόμα αν μιλούσε γενικά για την ανάγκη ενός ιδρύματος, όπου θα εκπαιδευόταν ο θίασος, όχι απαραίτητα ως παράρτημα του «εθνικού», (αργότερα Βασιλικού) θεάτρου. Για παράδειγμα την εκπαίδευση αυτή θα μπορούσε να αναλάβει ο «Παρνασσός», στον οποίο και έγινε η διάλεξη. Είναι σημαντική όμως, η πρόθεση του μετέπειτα διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου να δημιουργηθεί κάποια εστία οργανωμένης εκπαίδευσης για το θίασο, όπως επίσης σημαντικό, είναι ότι δεν παρέλειψε να τονίσει ότι η γαλλική γλώσσα θα έπρεπε πρωτίστως να διδαχθεί στον θίασο των νέων για να μπορούν να παρακολουθήσουν τον δάσκαλο που θα καλούνταν, πιθανότατα από τη Γαλλία. Επίσης δεν

³⁴ Στ. Στεφάνου, *Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον, Ελεύθερον Βήμα*, 28.2.1928 – 13.3.1928.

³⁵ Α. Βλάχου, «Περί Εθνικού Θεάτρου», *Εστία*, 6 και 13.1.1885 και [ανώνυμου], «Το Βασιλικόν Δραματικό Θέατρον – Διορισμός του Διευθυντού και του Γενικού Γραμματέως – Πότε θ' αρχίση η λειτουργία του», *Άστρ*, 17.7.1898.

³⁶ Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού θεάτρου*, τ. Β2, σ. 146-7.

³⁷ Α. Γλυτζουρή, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1898-1902)», *Μνήμων*, 1996, σσ. 61-88.

³⁸ Το κείμενο της διάλεξης δημοσιεύθηκε στην *Εστία* («Περί Εθνικού Θεάτρου», ό.π.).

³⁹ Α. Βλάχος, ό.π., 13.1.1885.

* Σημείωση: Από τις πρωτογενείς πηγές, όπου δεν αναφέρεται όνομα ή ψευδώνυμο αρθρογράφου, σημαίνει ότι το δημοσίευμα είναι ανυπόγραφο.

πρέπει να ξεχνάμε ότι ο πρώτος υποψήφιος για τη διεύθυνση του Βασιλικού θεάτρου, Δ. Κορομηλάς, είχε στενές επαφές με την Comédie Française.⁴⁰

Από την άλλη πλευρά, στην έρευνά του Α. Γλυτζουρή, για τη δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο Βασιλικό Θέατρο, βλέπουμε ότι ο χειρόγραφος «Οργανισμός του Βασιλικού Θεάτρου» του Α. Βλάχου το 1899, παρόλο που δεν επικυρώθηκε τελικά από τον βασιλιά (αλλά και έπειτα ο όχι ιδιαίτερα διαφοροποιημένος χειρόγραφος «Κανονισμός Θεάτρου του Αγγέλου Βλάχου» το 1901, ο οποίος επικυρώθηκε) δεν φανερώνουν σε κάποιο άρθρο προθέσεις ίδρυσης δραματικής σχολής. Βλέπουμε μόνο ότι η «διδασκαλία» των ηθοποιών του θιάσου του Βασιλικού Θεάτρου ήταν μία από τις υποχρεώσεις του ρεζισέρ, στα πλαίσια της γενικότερης εποπτείας των προβών για την πραγμάτωση της παράστασης. Επίσης ο κανονισμός αναφερόταν στον θεσμό των «δόκιμων ηθοποιών», οι οποίοι ομοίως θα ήταν υπό την εποπτεία του σκηνοθέτη (αυτός θα όριζε την προαγωγή τους σε ηθοποιούς ή την αποχώρησή τους κλπ.).⁴¹ Όμως δε γίνεται αναφορά σε κάποιο ξεχωριστό ίδρυμα, σε δραματική σχολή ως φυτώριο νέων ηθοποιών στο Βασιλικό Θέατρο. Το ίδιο ισχύει και στα απομνημονεύματα του Στ. Στεφάνου, του γενικού γραμματέα και έπειτα διευθυντή της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Ο Στεφάνου αφηγείται, ότι αμέσως μετά την επιστροφή του από το εξωτερικό (προφανώς το 1898) για να μελετήσει τους κανονισμούς λειτουργίας των εκεί θεάτρων για να συνταχθεί και ο αντίστοιχος του Βασιλικού, δέχτηκε επιστολή από τον Θ. Οικονόμου, ο οποίος θα προσλαμβάνονταν ως ρεζισέρ. Τότε μας λέει «σχεδόν το θέατρον ήτο έτοιμο. Αλλ' έμμενε το σπουδαιότερο όλων. Ο καταρτισμός του θιάσου και το δραματολόγιον»,⁴² πράγμα που σημαίνει ότι δεν είχε παρθεί απόφαση για Δραματική σχολή, για να μας πει αργότερα (παραλείποντας όμως να δώσει λεπτομέρειες για την άντληση πληροφοριών από τις ευρωπαϊκές δραματικές σχολές και την περίοδο που εκπόνησε τον Οργανισμό της σχολής⁴³ όπως επίσης και για το δεύτερο ταξίδι του, το 1900 στην Ευρώπη, με σκοπό την σύνταξη του εσωτερικού κανονισμού λειτουργίας της Βασιλικής Δραματικής σχολής⁴⁴) ότι η απόφαση αυτή ήταν η πρόφαση του Γεωργίου για να φέρει γαλλικό θίασο προς διδασκαλία των νέων ερασιτεχνών, με τους οποίους σκόπευε να στελεχώσει τον θίασο.⁴⁵ Ούτε το άρθρο για την υποτιθέμενη λειτουργία του Βασιλικού θεάτρου, το 1898, πληροφορεί για κάποια πρόθεση ίδρυσης δραματικής σχολής, παρόλο που αναφέρεται ότι ο Οργανισμός της λειτουργίας του θα βασίζονταν «στα συστήματα του Burg – Theater της Βιέννης και της “Γαλλικής Κωμωδίας”, των δύο δηλαδή αρίστων συγχρόνων θεάτρων».⁴⁶

Αντίθετα, μία προγενέστερη πηγή, του 1891, την εποχή της έναρξης της ανέγερσης του Βασιλικού θεάτρου, μας αποκαλύπτει ρητά ότι ήταν στα αρχικά σχέδια του ιδρυτή του Βασιλικού Θεάτρου η ίδρυση δραματικής σχολής.⁴⁷ Ο Γάλλος δημοσιογράφος ανέφερε ότι στο «εθνικό θέατρο», της Ελλάδας, είχε πριν

⁴⁰ Στεφάνου Στ., ό.π., 29.2.1928.

⁴¹ Γλυτζουρή Α., ό.π., σσ. 71-2, 79-81 και υπ. 26, 47.

⁴² Στεφάνου Στ., ό.π., 4.3.1928.

⁴³ *Εστία*, 17.7.1900, «Φαινόμενα και πράγματα»: ο κ. Στεφάνου, [είναι] άνθρωπος των γραμμάτων, όστις γνωρίζει κατά βάθος το παρισινόν θέατρον, το οποίον προ διετίας εμελέτησεν επιτοπίως. Ο οργανισμός της ιδρυθείσης Σχολής άλλως αποδεικνύει ότι εξεπονήθη παρ' ειδικού ανδρός, γνώστου και των ελαχίστων λεπτομερειών.

⁴⁴ *Εστία*, 14.7.1900, «Από την ζωήν της πόλεως»: Δια τους υποψηφίους. Οι υποψήφιοι του εισιτηρίου διαγωνισμού της Βασ. Δραματικής Σχολής ας λάβουν υπ' όψει των ότι ο Διευθυντής κ. Στεφάνου αναχωρεί την πρώτην Αυγούστου δια Παρισίους, όπου θα παραμείνη ένα περίπου μήνα μελετών τα του εσωτερικού διαγωνισμού και τα της διδασκαλίας του εκεί Κονσερβατουάρ.

⁴⁵ Στεφάνου Στ., ό.π., 5.3.1928.

⁴⁶ *Αστυ*, 17.7.1898, ό.π.

⁴⁷ Το άρθρο γράφτηκε από τον δημοσιογράφο Μπουρντόν, -ο οποίος, όπως μας πληροφορεί ο Γ. Σιδέρης (*Ιστορία του Νέου Ελληνικού θεάτρου*, τ. Β2, σ. 146-7), ήταν γνώστης των ελληνικών θεατρικών πραγμάτων- στο περιοδικό *Revue d' Art Dramatique*. Ο Σιδέρης αναφέρει ότι ο Γάλλος δημοσιογράφος, ανέφερε μεταξύ άλλων για το «εθνικό θέατρο»

από μία δεκαετία (περίπου δηλαδή το 1881) συσταθεί Κανονισμός με πρότυπο την Comédie Française και ότι, ανάμεσα στα άλλα, προβλεπόταν δραματική σχολή. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κάτι σχετικά με την εγκυρότητα του άρθρου αλλά ούτε για τον Κανονισμό του 1881, στον οποίον αναφερόταν. Ωστόσο, τόσο η μυστικότητα των διαδικασιών για το Βασιλικό Θέατρο όσο και η έλλειψη συνοχής στις απόψεις από τη μία πλευρά, του Γεωργίου και από την άλλη πλευρά, της διοίκησης, είναι στοιχεία που δεν επιτρέπουν να ορίσουμε με ακρίβεια πότε και γιατί, από ποιους και κάτω από ποιες συνθήκες αποφασίστηκε η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

Πέρα όμως από αυτό, η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής δεν μπορεί να μην συμπεριληφθεί στη γενική πρακτική της κοσμικής ερασιτεχνίας και στην αναζήτηση των ευρωπαϊκών της προτύπων (όπως είδαμε παραπάνω) στην Ελλάδα, που στην περίπτωση της Βασιλικής Δραματικής σχολής ήταν (όπως και στην περίπτωση του Ωδείου) το Κονσερβατουάρ της Comédie Française.

Η πρώτη επίσημη ανακοίνωση για την επικείμενη ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, έγινε τον Απρίλιο του 1900 από τον Άγγελο Βλάχο. Ο διευθυντής του Βασιλικού θεάτρου, σε συνέντευξή του,⁴⁸ μίλησε γενικά για την πορεία της εξέλιξης του Βασιλικού θεάτρου καθώς η κοινή γνώμη φαινόταν να αδημονεί για την τελική αποπεράτωση του κτιρίου και την έναρξη της λειτουργίας του θεάτρου, αφού δεν ήταν γνωστό ότι τα σχέδια προέβλεπαν αναβολή της λειτουργίας του λόγω της ίδρυσης της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Η αναγγελία της ίδρυσης της Δραματικής σχολής έγινε με αφορμή την ερώτηση για τον θίασο, που θα έπαιζε στο θέατρο. Ο διευθυντής του Βασιλικού θεάτρου ανακοίνωσε ότι για αυτό το λόγο, είχε αποφασιστεί να καταρτισθεί σχολή απαγγελίας για να μορφωθούν οι ηθοποιοί, διότι εκ των υπαρχόντων, μόνο πέντε ή έξι θα ήταν δυνατόν να χρησιμοποιηθούν. Στη σχολή αυτή θα γίνονταν δεκτοί απόφοιτοι του Ωδείου και άλλοι νέοι «επιδεκτικοί μορφώσεως».

Ο Στέφανος Στεφάνου, ο οποίος ήταν μέχρι τότε γενικός γραμματέας του Βασιλικού θεάτρου, δύο μήνες μετά την ανακοίνωση για την ίδρυση της Δραματικής σχολής, απέκτησε, με το χρίσμα του Γεωργίου, την επιπλέον αρμοδιότητα του διευθυντή του ιδρύματος.⁴⁹

Οι καθηγητές, οι οποίοι θα δίδασκαν, γνωστοποιήθηκαν ότι θα ήταν ο Θωμάς Οικονόμου, ο οποίος είχε σπουδάσει στην Δραματική σχολή της Βιέννης και είχε εργαστεί ως ηθοποιός στη Γερμανία και ο Αριστοτέλης Κουρτίδης,⁵⁰ ο οποίος θα δίδασκε δραματολογία και σκηνική ψυχολογία. Ο Στ. Στεφάνου⁵¹ θα δίδασκε «μεγαλόφωνο ανάγνωση μετά σκηνικών ασκήσεων»⁵².

Επίσης, τα αρχικά σχέδια προέβλεπαν και κάποιον Γάλλο, που δεν είχε ορισθεί ακόμη, ως καθηγητή maintien (καθοδήγηση σκηνικής συμπεριφοράς).

της Ελλάδας, ότι θα περιλάμβανε και Δραματική σχολή κατά το πρότυπο του Κονσερβατουάρ της Comédie Française. Για το άρθρο αυτό, μας πληροφορεί ο ιστορικός, έγινε λόγος την *Εφημερίδα* («Περί του Εθνικού Θεάτρου εν Ελλάδι», 7.3.1891), που ωστόσο δεν εντοπίστηκε από τη σχετική έρευνα.

⁴⁸ *Εφημερίς*, 15.4.1900, «Απ' Αθηνών εις Αθήνας».

⁴⁹ *Ακρόπολις*, 24.6.1900 «Η Δραματική σχολή», *Σφαίρα*, 24.6.1900, «Το Εθνικόν Θέατρον – Σύστασις δραματικής σχολής».

⁵⁰ Είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο την διδακτική δράση του στη Δραματική σχολή του Παρνασσού και για ένα μικρό διάστημα στη σχολή του Ωδείου. Επίσης ο Κουρτίδης ήταν άνθρωπος των ανακτόρων.

⁵¹ Η σχέση του Στεφάνου με το θέατρο και την διδασκαλία της υποκριτικής, διαμορφώθηκε, στους κύκλους της κοσμικής ερασιτεχνίας, όταν ανέλαβε να σκηνοθετήσει κάποιες από τις παραστάσεις. Επίσης ήταν θεατρικός συγγραφέας κωμειδύλλιων και μεταφραστής.

⁵² *Εστία*, 23.6.1900, «Ίδρυσις Δραματικής Σχολής».

Η απόφαση για τον καταρτισμό του θιάσου του νέου επίσημου θεάτρου αποκλειστικά από τους νεαρούς απόφοιτους της σχολής του, προκάλεσε εξαρχής έναν προβληματισμό για την ορθότητά της, ενώ ο Τύπος άρχισε να πληροφορεί, ότι μετά την τριετία, κατά την έναρξη της λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου, θα προσλαμβάνονταν, εκτός από τους μαθητές της Δραματικής σχολής και κάποιοι από τους καλύτερους Έλληνες ηθοποιούς, και των δύο φύλων, οι οποίοι θα αποτελούσαν τον πυρήνα του νέου επίσημου θιάσου.⁵³ Επιπλέον, η αρθρογραφία μετέφερε τη δυσαρέσκεια των ίδιων των επαγγελματιών ηθοποιών της χώρας, μέσα από συνεντεύξεις και επίκαιρα άρθρα αλλά και τις εκφράσεις ικανοποίησης για την απόφαση του βασιλιά να μορφώσει νέους ηθοποιούς.⁵⁴

Η εκπόνηση του Οργανισμού της επικείμενης Δραματικής σχολής, που είχε ανατεθεί ήδη στον Στέφανο Στεφάνου, είχε επικυρωθεί από τον Βασιλιά. Έτσι, ο θίασος, ο οποίος δεν μπορούσε να σχηματιστεί από τους υπάρχοντες Έλληνες ηθοποιούς, όπως δήλωνε νωρίτερα ο Βλάχος, θα σχηματιζόταν, μετά την πάροδο τριών ετών, όση δηλαδή θα ήταν η διάρκεια των σπουδών, βασικά, από τους απόφοιτους της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Ο Στεφάνου στηρίχθηκε για την εκπόνηση του Οργανισμού της Βασιλικής Δραματικής σχολής, στον αντίστοιχο Οργανισμό του Κονσερβατουάρ της Comédie Française. Για το λόγο αυτό είχε ταξιδέψει νωρίτερα στο εξωτερικό.⁵⁵

Στις 27 Ιουνίου δημοσιεύθηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως ο Οργανισμός της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ο οποίος διαιρούνταν σε 17 άρθρα και το περιεχόμενό του δημοσιεύθηκε και στον καθημερινό τύπο.⁵⁶

Ο Οργανισμός, στο πρώτο του άρθρο, όριζε την υπόσταση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ως «παράρτημα» του Βασιλικού θεάτρου.

Στα επόμενα άρθρα (2-5) έδινε όλες τις αρμοδιότητες⁵⁷ στον διευθυντή της Βασιλικής Δραματικής σχολής, αφού αυτός θα είχε την έγγραφη έγκριση του Βασιλέως και την ευθύνη της έκθεσης των πεπραγμένων στον βασιλιά.

Στα άρθρα 6-8 οριζόταν ο τρόπος εισαγωγής των μαθητών στη σχολή και τα απαραίτητα προσόντα, που θα έπρεπε να έχουν. Οι σπουδαστές θα εισάγονταν κάθε χρόνο, με διπλό διαγωνισμό και οι υποψήφιοι θα κρίνονταν από εξεταστική επιτροπή, που θα αποτελούνταν από τον Διευθυντή και τέσσερα ακόμα μέλη, τα οποία θα όριζε ο βασιλιάς. Επίσης, οριζόνταν τα όρια ηλικίας των υποψηφίων (15-22 για τις γυναίκες και 17-26 για τους άνδρες) και η διαδικασία κατάθεσης των αιτήσεων. Εκτός από τα τυπικά θα έπρεπε στις αιτήσεις να αναγράφονται οι τρεις σκηνές των επιλεγμένων, από κάθε υποψήφιο, έργων, «τραγωδίας ή

⁵³ Για παράδειγμα, η *Εστία* (2, 4.6.1900, «Η Β. Δραματική σχολή – Οι σημερινοί ηθοποιοί»).

⁵⁴ Για παράδειγμα, εκφράσεις δυσαρέσκειας δήλωσαν ο «Σύλλογος Ελλήνων Υποκριτών», με επιστολή του στην *Εστία*, (3.6.1900, «Το Ελληνικόν θέατρον και οι υβριστίαι του – Μία εύγλωττος διαμαρτυρία του “Συλλόγου των Ελλήνων Υποκριτών”»), οι συνεντεύξεις των Παντόπουλου, Παρασκευοπούλου, Λαλαούνη και Ζάννου (*Ακρόπολις*, 26.6.1900, «Η ίδρυσις της Δραματικής σχολής του “Εθνικού θεάτρου” – Αι ιδέαι των εν Αθήναις ηθοποιών – συνεντεύξεις μετ’ αυτών», υπ. –μ.). Επίσης βλ. το άρθρο της *Εστίας* (24.6.1900 «Η Δραματική σχολή», υπ. Χ.), στο οποίο γίνεται λόγος για την «αυθαίρετο» χρίσμα των επαγγελματιών ηθοποιών αλλά και το άρθρο του Π. Νιρβάνα, όπου αναφέρεται στη φιλολογική και σκηνική παράδοση με τον χαρακτηρισμό «παλαιά μολύσματα» (*Άστρ*, 25.6.1900 «Όσα φέρνουν αι ημέραι»).

⁵⁵ *Σφαίρα*, 24.6.1900, «Το Εθνικόν Θέατρον – Σύστασις Δραματικής σχολής». Όπως είδαμε, δεν ανέφερε στις *Αναμνήσεις* του κάτι σχετικό με ευρωπαϊκές δραματικές σχολές τις οποίες μελέτησε.

⁵⁶ *Ακρόπολις*, 27.6.1900 «Η Βασιλική Δραματική Σχολή (Ο οργανισμός της)», *Άστρ*, 27.6.1900, «Οργανισμός της Βασιλικής Δραματικής Σχολής».

⁵⁷ Δηλαδή τις «εν γένει τα της εσωτερικής υπηρεσίας αυτής», τον διορισμό του διοικητικού, διδακτικού και υπηρετικού προσωπικού. Επίσης, την ετήσια υποβολή του προϋπολογισμού της σχολής και την υπογραφή των ενταλμάτων για όλες τις πληρωμές από το ταμείο.

κωμωδίας, αναλόγως του είδους, δι' ο προορίζεται ο υπονήφιος» ή οι έξι σκηνές, «εάν αυτός παρουσιάζεται και δια τα δύο είδη».⁵⁸

Στα άρθρα 9-13 δίνονταν οι βασικοί κανόνες προς τους μαθητές, κατά τη διάρκεια των σπουδών. Σύμφωνα με αυτούς, ένας μαθητής θα διαγραφόταν, εάν απουσίαζε έως 4 φορές σε διάστημα ενός μήνα από τα μαθήματα ή αν δεν λάμβανε μέρος ή απορρίπτονταν στους διαγωνισμούς, τις εξετάσεις και τις δοκιμαστικές παραστάσεις της σχολής. Επιπλέον, σε ξεχωριστό άρθρο (10^ο) αναφερόταν ότι ο μαθητής, ο οποίος κατά τη διάρκεια των σπουδών, θα λάμβανε μέρος σε ιδιωτικούς θιάσους, θα τιμωρούνταν με ποινή αποβολής.

Οι εξετάσεις των μαθητών θα γίνονταν στη σκηνή του Βασιλικού θεάτρου και οι μαθητές θα κρίνονταν από την εξεταστική επιτροπή. Χρηματικά βραβεία από τον βασιλιά θα απονέμονταν στους καλύτερους μαθητές. Επίσης χρηματικά βραβεία θα απονέμονταν αργότερα και στους δευτεροετείς και τριτοετείς μαθητές, οι οποίοι θα είχαν τη δυνατότητα να δίνουν δοκιμαστικές παραστάσεις στη σκηνή του Βασιλικού θεάτρου ενώ οι τριτοετείς μαθητές, «οι υπό της Α.Μ. του Βασιλέως κρινόμενοι ως εξαιρετικώς επιδίδοντας»⁵⁹ θα διορίζονταν υπότροφοι της Α.Μ του Βασιλέως.

Στα άρθρα 14-16 οριζόταν το πρόγραμμα της σχολής: η φοίτηση θα ήταν τριετής, οι τάξεις θα ήταν 6 (3 για τους άνδρες και 3 για τις γυναίκες) και ο αριθμός της κάθε τάξης δεν επιτρεπόταν να υπερβαίνει τους δώδεκα μαθητές. Τα διδασκόμενα μαθήματα θα ήταν έξι: «Ξιφασκία, Μεγαλόφωνος Ανάγνωσις, Δραματική απαγγελία, Μιμική, Σκηνική ψυχολογία και Δραματολογία».⁶⁰

Τέλος, στο 17^ο άρθρο οριζόταν ότι οι πτυχιούχοι της σχολής θα προσλαμβάνονταν στον θίασο του Βασιλικού θεάτρου, το οποίο αποτελούσε εξάρτημα του Βασιλικού Οίκου και τιμής ένεκεν θα έφεραν τον βασιλικό τίτλο.

Λίγες ημέρες αργότερα ο Στ. Στεφάνου έκρινε⁶¹ ότι θα ήταν καλύτερο να εισαχθούν στη Σχολή, περισσότεροι των 24, μαθητές γιατί δεν θα μπορούσε να είναι σίγουρη η αποφοίτηση και των 24 και κάποιιοι μπορεί να μην αποπεράτωναν τις σπουδές τους.

Επίσης το μάθημα της μουσικής, το οποίο δεν περιλαμβανόταν στον κατάλογο των μαθημάτων από τον Οργανισμό, κλήθηκε να αναλάβει η «Μουσική Εταιρία», η οποία και δέχτηκε την πρόταση.

Στο τέλος του Ιουνίου διορίστηκαν τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής⁶² για τη διαδικασία των εισαγωγικών εξετάσεων. Αυτοί ήταν οι Στ. Στεφάνου, ο διευθυντής, ο Ιωάννης Σακελαρόπουλος, καθηγητής της φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο και καθηγητής των βασιλοπαίδων,⁶³ ο Αρ. Κουρτίδης, καθηγητής της Δραματολογίας στη σχολή, ο Θωμάς Οικονόμου, καθηγητής της Μιμικής στη σχολή, και ο Δημήτριος Βικέλας, ο οποίος θα οριζόταν πιθανότατα πρόεδρος της επιτροπής. Οι δύο «εξωτερικοί» επιπλέον κριτές ήταν «εξέχουσες» προσωπικότητες των λόγιων κοσμικών κύκλων.

⁵⁸ Άρθρον 8^{ον}, παρ. γ.

⁵⁹ Άρθρον 13^{ον}

⁶⁰ Άρθρον 16^{ον}

⁶¹ *Ακρόπολις*, 28.6.1900 «Πεταχτό Ρεπορτάζ» [υπ. –μ.].

⁶² *Ακρόπολις*, 30.6.1900 «Η Δραματική Σχολή», *Εφημερίς*, 29.6.1900, «Η Βασιλική Δραματική Σκηνή», *Σφαίρα*, 30.6.1900, «Η Δραματική σχολή».

⁶³ Βλέπε, Πρίγκιπτος Νικολάου, *Τα πενήντα χρόνια της ζωής μου*, 1926, σ. 16. Επίσης ο Σακελαρόπουλος, ήταν μέλος της κριτικής επιτροπής του Λασσάνειου δραματικού διαγωνισμού (Γ. Σιδέρης, «Τα Ελληνικά έργα», σ.24) και αργότερα συμμετείχε στις επιτροπές δραματολογίου του Βασιλικού (Γ. Σιδέρης, ό.π., σ. 29).

Για τις ανάγκες της στέγασης της Δραματικής σχολής, ενοικιάστηκε, στο τέλος του Ιουνίου του 1900, η τριώροφη οικία Φιντικλή,⁶⁴ που βρισκόταν παραπλεύρως του Βασιλικού Θεάτρου, στη διασταύρωση των οδών Αγίου Κωνσταντίνου και Μενάνδρου.⁶⁵

Την 1^η Ιουλίου η Διεύθυνση της Δραματικής Σχολής, καθ' υψηλήν Βασιλική επιταγή έδωσε στον τύπο⁶⁶ την προκήρυξη του διαγωνισμού, όπως οριζόταν στο 6^ο άρθρο του Οργανισμού της: ημέρα έναρξης του διαγωνισμού, ορίστηκε η 16^η Οκτωβρίου, και η προθεσμία για την υποβολή των αιτήσεων θα διαρκούσε από τις 20 Σεπτεμβρίου έως τις 10 Οκτωβρίου. Η προκήρυξη, επαναλάμβανε τους όρους για την καταλληλότητα των υποψηφίων (ηλικιακά όρια, ημερομηνίες κλπ.), επιβεβαίωνε τα ονόματα της εξεταστικής επιτροπής, τα οποία είχαν διαρρεύσει νωρίτερα στον τύπο αλλά επιπλέον έδινε έναν κατάλογο με τα έργα (11 τραγωδίες και 10 κωμωδίες), εκ των οποίων θα έπρεπε κάθε υποψήφιος να επιλέξει τη σκηνή ή τις σκηνές στις οποίες θα εξεταζόταν.

Σταδιακά, άρχιζαν να γίνονται γνωστοί κάποιοι από τους νέους, οι οποίοι ενδιαφέρονταν να φοιτήσουν στον νεοϊδρυθέντα οργανισμό. Η πλειοψηφία αυτών, ή έστω τα ονόματα που δημοσιεύτηκαν στον τύπο, ήταν ήδη δοκιμασμένοι ερασιτέχνες ηθοποιοί της Ελληνικής σκηνής, όπως για παράδειγμα ο Γ. Δαμάσκος, η Θεώνη Δρακοπούλου, η Δήμητρα Αποστόλου, ο Νικόλαος Κυπαρίσσης, ο Νικόλαος Παπαγεωργίου, ο Σωτήρης Σκίπης και νέοι, «οι οποίοι είχαν ήδη χειροκροτηθεί σε διάφορα σαλόνια», όπως ο Γ. Αναστασιάδης.⁶⁷

Τον τελευταίο μήνα του καλοκαιριού του 1900, η προετοιμασία για τις εισαγωγικές εξετάσεις στην Αθήνα, εμφανιζόταν να είναι οργανωμένη, κυρίως από δύο ανθρώπους. Ο ένας ήταν ο Μάρκος Σιγάλας, ο οποίος, όπως είδαμε, σχετιζόταν με την υποκριτική διδασκαλία μέσω των ερασιτεχνικών παραστάσεων της Εταιρείας υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων του Μιστριώτη. Ο έτερος σημαντικός προγυμναστής των υποψηφίων σπουδαστών, ήταν ο ηθοποιός Μιχαήλ Αρνιωτάκης,⁶⁸ που όπως επίσης είδαμε είχε αναμειχθεί στην λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής, μέσα από τη σχολή Εθνικού Δραματικού Συλλόγου.

Την 1^η Αυγούστου έως τις 3 Σεπτεμβρίου, ο Στέφανος Στεφάνου ταξίδεψε στην Ευρώπη, για να μελετήσει, στο Παρίσι, το Μόναχο και τη Βιέννη τα των εσωτερικών διαγωνισμών και της διδασκαλίας των εκεί κονσερβατουάρ, ώστε να συντάξει, βάση αυτών, και «τον ιδικόν μας».⁶⁹

Στις 18 Σεπτεμβρίου ο Θωμάς Οικονόμου έφτασε στην Αθήνα, για να αναλάβει δράση στην Δραματική σχολή.⁷⁰ Για τον νεοφερμένο τότε στην Ελλάδα καθηγητή της μιμικής δεν έγινε ιδιαίτερος λόγος στον τύπο, εκτός από κάποιες εξαιρέσεις.⁷¹

⁶⁴ *Εστία*, 29.6.1900 «Ο κόσμος / Η Δραματική σχολή».

⁶⁵ Το οίκημα διέθετε 25 δωμάτια. Δύο από αυτά, μεγάλα και συνεχόμενα, μετασκευάστηκαν «εις θεατρίδιον». Αφαίρεσαν τα φύλλα της πόρτας από το ένα και έκαναν το άλλο σκηνή. Το θεατράκι αυτό θα χρησίμευε για τον διαγωνισμό και αργότερα για την εξάσκηση των μαθητών. Επίσης διαμορφώθηκε ως θεατράκι ένα ακόμη μεγάλο δωμάτιο, το οποίο στο μέλλον θα χρησίμευε για εξάσκηση (*Εστία*, 22.9.1900 «Τι γίνεται – Η Δραματική σχολή»).

⁶⁶ Η προκήρυξη δημοσιεύθηκε ολόκληρη στις εφημερίδες *Ακρόπολις* (2.7.1900) και *Εστία* (2.7.1900).

⁶⁷ *Εστία*, 28.6.1900, «Οι πρώτοι υποψήφιοι μαθηταί – όλη η κρέμα των ερασιτεχνών» (υπ. Δ.Τ.).

⁶⁸ Ο Αρνιωτάκης, είχε αναλάβει, 28 μαθητές (*Εστία*, 11 και 13.10.1900 «Από την ζωή της πόλεως» και «Με λίγα λόγια»), των οποίων όμως δεν αναφέρονται.

⁶⁹ *Εστία*, 31.7.1900 και 3.9.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

⁷⁰ *Εστία*, 20.9.1900 «Με λίγα λόγια».

⁷¹ Για παράδειγμα η *Εστία* σκιαγράφησε το προφίλ του και έδωσε στοιχεία για τις σπουδές και την καριέρα του στην Ευρώπη (22.9.1900, «Τι γίνεται – Η Δραματική σχολή / Ο κ. Οικονόμου – Αι αναφοραί / Όλα έτοιμα», υπ. Δήμος).

Στο τέλος της περιόδου για την υποβολή των αιτήσεων, η *Ακρόπολις*⁷² μας πληροφορεί ότι συνολικά υποβλήθηκαν 26 αιτήσεις εκ μέρους των γυναικών, από τις οποίες κρίθηκαν έγκυρες οι 21. Σχεδόν τετραπλάσιος ήταν ο αριθμός των ανδρών. Συνολικά υπέβαλλαν αιτήσεις 89 άτομα και απορρίφθηκαν ως άκυρες 6 από αυτές.⁷³

Μία εβδομάδα πριν την έναρξη των εξετάσεων, οι υποψήφιοι ήταν σε έντονη κινητικότητα: έκαναν γενικές δοκιμές στην αίθουσα εξετάσεων του Βασιλικού θεάτρου αλλά και στο θέατρο του Ηρώδου του Αττικού.⁷⁴

Από την περίοδο της λήξης των αιτήσεων και μέχρι την παραμονή των εξετάσεων, έγιναν δύο εσπερίδες, εν είδη γενικών δοκιμών για τους υποψήφιους, των δύο βασικών προγυμναστών για τον εισιτήριο διαγωνισμό της Βασιλική Δραματικής σχολής: στις 12 Οκτωβρίου, οι μαθητές του Αρνιωτάκη στην οικία του Γ. Βλαχάνη⁷⁵ και στις 14 Οκτωβρίου, στην οικία του υποψήφιου μαθητή, Μανούσου, οι μαθητές του Μάρκου Σιγάλα. Στην τελευταία παραβρέθηκαν κάποιοι δραματικοί συγγραφείς.⁷⁶

Το διάστημα από την ανακοίνωση της ίδρυσης της Βασιλικής Δραματικής σχολής μέχρι την περίοδο των εξετάσεων, από τον Απρίλιο μέχρι τα μέσα του Οκτωβρίου του 1900, καλύπτει, το όχι μικρό διάστημα, των 7,5 περίπου μηνών. Τα σημαντικότερα γεγονότα ήταν η δημοσίευση του Οργανισμού και της Προκήρυξης, πράγματα που όρισαν την ταυτότητα του νέου ιδρύματος και έδωσαν την ευκαιρία για πολλές συζητήσεις στον τύπο και στην κοινή γνώμη. Επίσης το θέμα των επικείμενων εξετάσεων, είχε πάρει μεγάλη δημοσιότητα, πριν ακόμα αυτές αρχίσουν να διεξάγονται, με την προετοιμασία των υποψήφιων, οι οποίοι μαζί με τους προγυμναστές τους είχαν καταστεί τα «πρόσωπα της ημέρας», κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού και του φθινοπώρου του 1900.

ii. Η περίοδος των εξετάσεων

Την Κυριακή, 15 Οκτωβρίου, σύμφωνα με την προκήρυξη, ξεκίνησαν οι πολύκροτες εισαγωγικές εξετάσεις, στη μικρή αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου. Συνολικά διήρκεσαν 7 ημέρες και έγιναν σε δύο φάσεις: η πρώτη, προκαταρκτική φάση, διήρκεσε 4 ημέρες και η δεύτερη, η τελική φάση, διήρκεσε 3 ημέρες. Την περίοδο αυτήν ο Βασιλιάς απουσίαζε από τη χώρα και βρισκόταν στο Παρίσι, για την εμπορική Έκθεση.⁷⁷

Η πρώτη ημέρα των εξετάσεων αφορούσε τις υποψήφιες,⁷⁸ στις οποίες, λόγω του μικρού αριθμού τους, αφιερώθηκε το πρωινό της 15^{ης} Οκτωβρίου. Το δεύτερο μισό της πρώτης ημέρας και οι υπόλοιπες 3 ημέρες της προκαταρκτικής φάσης αφιερώθηκαν στους άνδρες υποψήφιους.⁷⁹

⁷² *Ακρόπολις*, 13.10.1900, «Η Δραματική σχολή – Αι υποβοηθείσαι αιτήσεις – Πόσοι εγένοντο δεκτοί»

⁷³ Μεταξύ των μη έγκυρων αιτήσεων ήταν και του Τασσόγλου, για τον οποίο υποβλήθηκε ένσταση από κάποιον άλλο υποψήφιο επειδή ξεπερνούσε την οριζόμενη, από τον κανονισμό, ηλικία των 26 ετών. Η αίτηση αρχικά απορρίφθηκε, ενώ εάν αποδείκνυε ο υποψήφιος ότι είναι μέσα στα ηλικιακά όρια, όπως ισχυριζόταν, θα γινόταν δεκτή, πράγμα που τελικά συνέβη.

⁷⁴ *Εστία*, 7.10.1900 «Με λίγα λόγια».

⁷⁵ *Εστία*, 13.10.1900, «Με λίγα λόγια».

⁷⁶ *Εφημερίς*, 15.10.1900, «Μικρά στήλη» και *Ακρόπολις*, 15.10.1900, «Πρωτεύουσα – Μια εσπερίς».

⁷⁷ *Εστία*, 16.10.1900, «Φαινόμενα και πράγματα».

⁷⁸ Αποστόλου, Δημοπούλου, Στάικου, Δρακοπούλου, Πάλλη, Χατζηγεωργίου, Αννίνου, Αδριανού, Σικελιανού, Μελά, Δελενάργου, Μαρινάκη, Σβορώνου, Βαφία, Αδαμοπούλου, Παγούρη, Αρνιωτάκη, Πολιτάκη και δύο ακόμη των οποίων τα ονόματα δεν γνώριζε ο συντάκτης του δημοσιεύματος (*Ακρόπολις*, 13.10.1900, «Η Δραματική σχολή – Αι υποβληθείσαι αιτήσεις – πόσοι εγένοντο δεκτοί»).

⁷⁹ Τα ονόματα και οι ιδιότητες κάποιων από τους υποψήφιους ήταν τα εξής: Αγγελάκης, ηθοποιός, Αλατζάς, λοχαγός πυροβολικού, Αλεβιζόπουλος, Αναστασιάδης, Ανδρούτσος, Αντωνιάδης, Αποστολόπουλος, Αυγερινός, Βαλαλάς,

Οι υποψήφιοι καλούνταν ανά πεντάδες. Οι γυναίκες, οι οποίες την πρώτη μέρα (Κυριακή 15.10) ήταν 21 και απορρίφθηκαν οι 7, εξετάσθηκαν κατά αλφαβητική σειρά και στην αίθουσα ήταν κάθε μία μόνη της με την εξεταστική επιτροπή ή αν χρειαζόταν με κάποιον σύντρόφο, ο οποίος θα ήταν απαραίτητος για την υπό εξέταση σκηνή. Τα αποτελέσματα εκδόθηκαν αμέσως μετά το τέλος των εξετάσεων.⁸⁰

Μετά το μεσημέρι, εξετάσθηκαν οι άνδρες υποψήφιοι, για την πρώτη μέρα, σε 3 πεντάδες και κατά αλφαβητική σειρά, πράγμα που συνεχίστηκε το πρωί της δεύτερης ημέρας (Δευτέρα 16 Οκτωβρίου)⁸¹ και της τρίτης ημέρας (Τρίτη 17 Οκτωβρίου) των προκαταρκτικών εξετάσεων. Τέλος, στις 18 Οκτωβρίου τελείωσαν οι προκαταρκτικές εξετάσεις των υποψήφιων.⁸² Κατά το πρώτο στάδιο είχαν πετύχει στις εξετάσεις συνολικά 40 άνδρες και 15 γυναίκες, οι οποίοι και οι οποίες θα περνούσαν στο δεύτερο και τελικό στάδιο.⁸³

Οι υποψήφιοι αυτοί ήταν οι γυναίκες, Κ. Αδριανού, Θ. Ακράτου, Ισ. Αννίνου, Κ. Αποστόλου, Ρ. Αρνιωτάκη, Ε. Βαφία, Α. Δημοπούλου, Θ. Δρακοπούλου, Ε. Δελενάγρου, Θ. Μελά, Παγούρη, Ε. Πάλλη, Μ. Πετρίδου, Σικελιανού και Α. Στάικου και οι άνδρες, Δ. Αγγελάκης, Γ. Αναστασιάδης, Μ. Ανδρούσος, Αυγερινός, Θ. Βαλαλάς, Βαλέτας, Βαρνάβας, Α. Βεάκης, Δ. Βρατσάνος, Ε. Δαμάσκος, Δουκλάκος, Δελενάρδος, Διαμαντής, Α. Ζήνων, Θ. Θαλασσινός, Καββάδας, Π. Καλογερίκος, Ν. Κυπαρίσσης, Θ. Λάσκαρης, Π. Λέων, Δ. Λίτσας, Β. Μανούσης, Μανούσος, Μαυρομιχάλης, Μεταξάκης, Μηλιάδης, Μ. Μουράτης, Ν. Παπαγεωργίου, Ε. Παντελίδης, Παπαγιάννης, Παπαϊωάννου, Πικόνης, Πουλόπουλος, Ραφαήλοβιτς, Δ. Ρενέσης, Σ. Σκίπης, Γ. Τασσόγλου,⁸⁴ Δημ. Φροσυνιώτης, Τέγας Χρήστοβιτς και Χρυσομάλλης.⁸⁵

Μαθαίνουμε ότι, κατά τη διάρκεια των εξετάσεων της πρώτης φάσης, η επιτροπή απεύθυνε διάφορες ερωτήσεις στους υποψήφιους, σχετικά με τον «έρωτά τους προς τη σκηνή, τη μόρφωσή τους, την πατρίδα και για τον τρόπο με τον οποίο έμαθαν όσα ξέρουν». Σε πολλούς επίσης συνιστούσε να μάθουν ποιήματα για τη δεύτερη εξέταση, την προσεχή Κυριακή, 22 Οκτωβρίου.⁸⁶

Κατά τη διάρκεια των ημερών αυτών, πολλές και ποικίλες ήταν οι αντιδράσεις των υποψήφιων, τις οποίες καταγράφει ο Τύπος. Έχουμε τις ορμητικές εξόδους στα θέατρα των Αθηνών, από τους

τυπογράφος, Βάλβης, Βαλέτας, μαθητής γυμνασίου, Βαρνάκας, Βεάκης, Βοτσάρης, ηθοποιός, Βρατσάνος, δημοσιογράφος, Δαμάσκος, ηθοποιός, Δουκλάκος, Δελενάρδος, Διαμαντής, Δραγάτης, Ζυγαλάκης, Ζήνων, φοιτητής Νομικής, Θαλασσινός, Ιωαννίδης, Καβάδας, Κακούρης, Καλογερίκος, τελειόφοιτος της νομικής, Κοκόλης, Κολλάρος, Κυπαρίσσης, τελειόφοιτος της φιλολογίας, Κυριαζής, Κόντας, Λαμπρόπουλος, Λάσκαρης, Λέων, τελειόφοιτος της νομικής, Λίτσας, Λουκόπουλος, Λουρίδας, Μανούσης, Μανούσος, Μαρινάκης, Μαυρομιχάλης, Μεταξάκης, Μηλιάδης, Μουράτης, Μουλάκης, Μπαβαβέας, Οικονόμου, Παπαγεωργίου, τελειόφοιτος της νομικής, Παπαγιαννόπουλος, Παπαδημητρίου, Παπαϊωάννου, ηθοποιός, Παντελίδης, φοιτητής της φιλολογίας, Πικόνες, Πλέσσας, ηθοποιός, Παγόπουλος, Προδρόμου, Ράπτης, Ραφτόπουλος, Ραφαήλοβιτς, Ρενέσης, Ρίζος, Ροδάκης, Ρωμάνος, μαθητής γυμνασίου, Σαδούκας, Σακελλαρίου, Σαριγιάννης, Σκίπης, μαθητής γυμνασίου, Σταμπούζος, Στεφανόπουλος, Σύρμας, Ταβουλάρης, Τόμπλερ, Τσιγκουράκης, Φροσυνιώτης, Β. Χέλμης, Ε. Χέλμης, Κ. Χέλμης. (Ακρόπολις, ό.π.).

⁸⁰ *Εφημερίς*, 15.10.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

⁸¹ Από τους παρουσιασθέντες, μαθαίνουμε ότι κατάφεραν να προκριθούν 12 (*Εφημερίς*, 16.10.1900, «Απ' Αθηνών εις Αθήνας» και *Εστία*, 16.10.1900, «Από την ζωή της πόλεως»)

⁸² Αυτή την ημέρα, από 18 συνολικά υποψήφιους, προκρίθηκαν μόνο 5. Επίσης, την ίδια ημέρα εξετάσθηκε μεμονωμένη η Ρ. Αρνιωτάκη και πέτυχε (*Εφημερίς*, 19.10.1900 «Απ' Αθηνών εις Αθήνας»).

⁸³ *Εφημερίς*, 19.10.1900, αρ. 290, σ.3.

⁸⁴ Για τον Τασσόγλου είχαν γίνει νωρίτερα ενστάσεις για το λόγο ότι ξεπερνούσε τα επιτρεπτά ηλικιακά όρια Η αίτησή του θα γινόταν δεκτή εάν αποδείκνυε ότι δεν ξεπερνούσε τα ηλικιακά όρια. Χωρίς να ξέρουμε πάντως πως, έγινε τελικά δεκτός στις εξετάσεις (*Ακρόπολις*, 20.10.1900, «Οι επίδοξοι ηθοποιοί»).

⁸⁵ *Ακρόπολις*, ό.π.

⁸⁶ *Εστία*, 17.10.1900, «Με λίγα λόγια».

επιτυχόντες,⁸⁷ τις προκλήσεις κάποιων αποτυχόντων, μέσω του Τύπου, προς τους επιτυχόντες για νέο διαγωνισμό Απαγγελίας,⁸⁸ τις, υποκινούμενες ή μη, διαμαρτυρίες γυναικών υποψηφίων «περί αμφιβόλου ηθικής» κάποιων άλλων,⁸⁹ καθώς και μια σκηνή «ξεμαλιάσματος» κάποιων δεσποινίδων.⁹⁰

Στις 20 Οκτωβρίου διεξήχθη η τελική δοκιμασία των υποψηφίων γυναικών ενώ στις 21 και στις 22, διεξήχθη η αντίστοιχη δοκιμασία για τους άνδρες.

Με την ευκαιρία της αποπεράτωσης των εξετάσεων, την Τετάρτη 24 Οκτωβρίου ο υποψήφιος, Μανούσος, πριν ακόμη μάθει εάν είχε γίνει δεκτός, πράγμα που δε συνέβη, σκόπευε να διοργανώσει καλλιτεχνική εσπερίδα, στην οποία θα λάμβαναν μέρος όλοι οι επιτυχόντες και θα προσκαλούνταν δημοσιογράφοι, ποιητές κλπ.

Τα αποτελέσματα των εξετάσεων έγιναν τελικά γνωστά στις 24 Οκτωβρίου, οπότε και τοιχοκολλήθηκαν στην είσοδο της Σχολής. Οι 10 γυναίκες και οι 18 άνδρες ήταν οι εξής: Κυβέλη Ανδριανού, Δήμητρα Αποστόλου, Ροζαλία Αρνιωτάκη, Μαρία Δημοπούλου, Θεώνη Δρακοπούλου, Θεοδώρα Μελά, Ευφροσύνη Πάλλη, Μαρία Πετρίδου, Ελένη Σικελιανού, Αναστασία Στάικου και Δημ. Αγγελάκης, Γ. Αναστασιάδης, Αιμ. Βεάκης, Δ.ήμος Βρατσάνος, Ρ. Διαμαντής, Θ. Θαλασσινός, Π. Καλογερίκος, Ν. Κυπαρίσσης, Δ. Λίτσας, Σ. Μηλιάδης, Μ. Μουράτης (Μυράτ), Ν. Παπαγεωργίου, Κ. Πουλόπουλος, Δ. Ρενέσης, Ν. Ραφτόπουλος, Γ. Τασσόγλου, Τέγας Χρίστοβιτς, Αγγ. Χρυσομάλλης.⁹¹

Οι μαθητές που θα παρακολουθούσαν την σχολή ως επιλαχόντες (στην περίπτωση που κάποιος από τους επιτυχόντες δεν αποπεράτωνε τις σπουδές του) ήταν ο Σ. Σκίπης, ο Ε. Δαμάσκος, η Ισμ. Αννίνου και η Ε. Βαφία .

Από τους 28 επιτυχόντες οι 15 (8 γυναίκες και 7 άνδρες) προερχόταν από τη σχολή του Μ. Σιγάλα, ο οποίος είχε έτσι προγυμνάσει την πλειοψηφία των σπουδαστών της Βασιλικής Δραματικής σχολής.⁹²

Η *Εστία*,⁹³ μετέδωσε, ότι το βράδυ των αποτελεσμάτων, όλοι σχεδόν οι αποτυχόντες και επιτυχόντες υποψήφιοι είχαν συναχθεί σε καφενείο στην Ομόνοια, όπου και αντάλλαζαν γνώμες, παραπονούνταν ή «εσάρκαζον με πικρούς λόγους την αποτυχία των».

⁸⁷ *Εφημερίς*, 16.10.1900, «Μικρά-Μικρά».

⁸⁸ Για τον συναγωνισμό απαγγελίας που προκάλεσε η Αναστασία Μαρινάκη, βλέπε, *Ακρόπολις*, 17.10.1900, «Πρωτεύουσα / Η Δραματική Σχολή» και *Εστία* 20.10.1900, «Φαινόμενα και πράγματα» για τις περαιτέρω προκλήσεις και από άλλους υποψηφίους στον Παρνασσό και υπόμνημα προς το Βασιλιά για την ακύρωση του διαγωνισμού, βλέπε *Εστία*, 21.10.1900, «Με λίγα λόγια» και *Εφημερίς*, 21.10.1900, «Παντοία».

⁸⁹ Την διαμαρτυρία, σύμφωνα με δημοσίευμα της *Ακρόπολεως*, υπέβαλλαν στη διεύθυνση δύο από τις υποψήφιες λέγοντας ότι δεν θα προσέρχονταν προς δεύτερη εξέταση εάν δεν αποκλείονταν τρεις άλλες, τις οποίες ποτέ δεν θα επέτρεπαν να ονομαστούν συνάδελφοί τους (*Ακρόπολις*, 17.10.1900, ό.π.). Η διεύθυνση διέψευσε το γεγονός άμεσα, μέσω της *Εστίας* (18.10.1900, «Εν ανακωχθέν της Βασ. Δραματικής Σχολής»). Η *Ακρόπολη*, συνέχιζε επίμονα τα δημοσιεύματα, περί «αμφιβόλου ηθικής» παραθέτοντας την πληροφορία ότι τέσσερις επιτυχούσες, μάλιστα από τις πιο μορφωμένες και διακεκριμένες λόγω οικογενειακού ονόματος, δήλωσαν ότι θα παραιτηθούν, πριν καλά-καλά, ολοκληρωθούν οι εξετάσεις. Αυτές ήταν οι Αννίνου, Μαρινάκη, Δρακοπούλου και Αποστόλου. Οι δύο πρώτες μάλιστα προσήλθαν στα γραφεία της συγκεκριμένης εφημερίδας και δήλωσαν εκ νέου, λέει ο δημοσιογράφος, την απόφασή τους. Αυτό σημαίνει, συμπεραίνει ο γράφων, ότι η Δραματική σχολή θα μείνει χωρίς γυναίκες και έτσι θα διαλυθεί...(*Ακρόπολις*, 19.10.1900, «Συνέχεια άνευ τέλους»)

⁹⁰ Το επεισόδιο συμπλοκής έγινε μεταξύ των Αννίνου και Πάλλη (*Εφημερίς*, 17 και 18.10.1900, «Μικρά Στήλη» και *Ακρόπολις*, 17.10.1900, ό.π.).

⁹¹ *Ακρόπολις*, 25.10.1900, «Πρωτεύουσα - Οι ηθοποιοί του Βασιλέως» / *Σφαίρα*, 25.10.1900, «Η Δραματική σχολή», *Εστία*, 25.10.1900, «Τα αποτελέσματα της Δραματικής σχολής- Η προξενηθείς εντύπωση».

⁹² [Ο Μ. Σιγάλας], «δικαίως δύναται να καυχάται ότι παρεσκεύασε πράγματι την πρώτην ύλην του Βασιλικού Θεάτρου κατόπιν κόπων τοσαύτων ετών»...(*Εφημερίς*, 25.10.1900, «Παντοία – Τα αποτελέσματα»).

⁹³ Βρες το δημοσίευμα.

Η *Ακρόπολις*, αφιέρωσε ένα εκτενές δημοσίευμα, σε δύο συνέχειες⁹⁴ με τίτλο «Οι Ηθοποιοί του Βασιλέως», στο οποίο σκιαγραφούνταν κάποιοι από τους μαθητές της σχολής. Έμφαση δινόταν στα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά, στις γενικές σπουδές τους και στις ιδιαίτερες ικανότητες του καθενός.

Από την άλλη πλευρά, κάποιες εφημερίδες⁹⁵ εξέφραζαν δυσαρέσκεια για τον αποκλεισμό τόσο των επιλαχόντων όσο και άλλων υποψήφιων, όπως ο Ε. Δαμάσκος, ο Π. Λέων, ο Ε. Παντελίδης και ο Ι. Παπαϊωάννου, από το κύριο σώμα των σπουδαστών. Τα πυρά εξαπολύονταν στα μέλη της κριτικής επιτροπής, ειδικά για την περίπτωση του Ε. Δαμάσκου, ο οποίος ήταν μαθητής του Ωδείου και επί τετραετία ηθοποιός, ενώ και οι υπόλοιποι είχαν διακριθεί νωρίτερα σε πολλές ερασιτεχνικές παραστάσεις.

Στις 26 και 27 Οκτωβρίου δόθηκε η καλλιτεχνική εσπερίδα, που είχε αναλάβει η πριγκίπισσα Σοφία, στο Ζάππειο Μέγαρο, υπέρ του Διεθνούς Ασύλου. Στις 27 παίχτηκε το έργο *Το Κοκαλάκι της Νυχτερίδας* από τους μαθητές της Βασιλικής Δραματικής σχολής, Στάικου, Πετρίδου, Αναστασιάδη καθώς και απαγγέλθηκε από τον Μουράτη μέρος από τον «Ναπολέοντα Α΄» του Λαμαρτέν.⁹⁶ Αυτή ήταν η πρώτη εμφάνιση (και η τελευταία) των εκκολαπτόμενων ηθοποιών του Βασιλέως μπροστά στο κοινό⁹⁷ και ενώ ο Τύπος προέβλεπε μια επιτυχή βραδιά, η *Εστία* μας λέει ότι δεν είχε τελικά καμία επιτυχία λόγω του κρύου, της μικρής προσέλευσης των θεατών και της απουσίας της πριγκίπισσας και του κοσμικού της κύκλου.

Η περίοδος των εξετάσεων και της έκδοσης των αποτελεσμάτων, ήταν μικρής διάρκειας, περίπου 10 ημερών, αλλά ο αντίκτυπός της στον τύπο ήταν τρομερά μεγάλος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γίνουν γνωστά τα πρόσωπα τόσο των επιτυχόντων όσο και κάποιων αποτυχόντων στις εξετάσεις, κυριαρχώντας στις σελίδες του Τύπου. Η έμφαση που δόθηκε στη δυσκολία της επιτυχίας στις εξετάσεις αλλά και οι ίδιες οι διπλές, πολυήμερες και επίπονες εξετάσεις, ήταν ένα πρωτόγνωρο φαινόμενο για τα καλλιτεχνικά πράγματα της ελληνικής κοινωνίας της εποχής.

iii. Η περίοδος των μαθημάτων

Ο Στέφανος Στεφάνου εμφανίστηκε την 3^η Νοεμβρίου ενώπιον του Βασιλιά, ο οποίος είχε επιστρέψει από το Παρίσι, και του υπέβαλλε τα αποτελέσματα του διαγωνισμού. Ο Βασιλιάς «ηυδόκησε να κυρώσει τον πίνακα των επιτυχόντων»⁹⁸ και διέταξε να γίνει έναρξη των μαθημάτων. Γι' αυτό ο Στεφάνου κάλεσε τους καθηγητές της σχολής, Αρ. Κουρτίδη και Θ. Οικονόμου και τους μαθητές την Δευτέρα, 6 Νοεμβρίου, για να κανονίσουν το πρόγραμμα και την τακτική διδασκαλία.

Η έναρξη της λειτουργίας της Βασιλικής Δραματικής σχολής, αποφασίστηκε να γίνει χωρίς καμία επίσημη τελετή,⁹⁹ παρά τις επίμονες φήμες για την υποτιθέμενη λαμπρή επισημότητα με την οποία θα γινόταν τα εγκαίνια, παρουσία του βασιλιά.¹⁰⁰ Την ημέρα εκείνη, παραβρέθηκαν οι καθηγητές Κουρτίδης

⁹⁴ *Ακρόπολις*, 25.10.1900.

⁹⁵ Όπως οι αρνητικές προς τη σχολή, *Ακρόπολις* (26.10.1900, «Άλλος ο σκοπός του»), *Εφημερίς* (23.10.1900, «Παντοία») και *Καιροί* (*Καιροί*, 26.10. 1900, «Ειδήσεις») αλλά σε ηπιότερους τόνους και η «φιλική» *Εστία*(25.10.1900, «Με λίγα λόγια»).

⁹⁶ *Εστία*, 29.10.1900, «Φαινόμενα και πράγματα».

⁹⁷ *Εφημερίς*, 27.10.1900, αρ. 298, σ.2.

⁹⁸ *Εστία*, 3.11.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

⁹⁹ Ο.π.

¹⁰⁰ Για παράδειγμα πληροφορούμαστε για τις φημολογίες, ότι την ημέρα ενάρξεως των μαθημάτων, αφού ψάλλονταν ο Αγιασμός, ο Γεώργιος, που θα παρίσταντο αυτοπροσώπως, θα προσφώνουσε έναν – έναν τους μαθητές, ενώπιον

και Οικονόμου και όλοι οι μαθητές και οι μαθήτριες. Προηγήθηκε σύντομη ομιλία του διευθυντή Στέφανου Στεφάνου, ο οποίος τους συγκέντρωσε όλους στο γραφείο της διευθύνσεως και τους ανακοίνωσε ότι ο Βασιλιάς ενέκρινε και επικύρωσε τον πίνακα των επιτυχόντων και διέταξε να αρχίσουν τα μαθήματα. Έπειτα ανέπτυξε λεπτομερώς το πρόγραμμα των μαθημάτων και έδωσε πολλές οδηγίες, σχετικά με τη βάση του οργανισμού της εσωτερικής υπηρεσίας τον οποίο συνέτασσε ήδη η Διεύθυνση.¹⁰¹ Έγιναν επίσης κάποιες παραινήσεις προς τους μαθητές, σχετικά με «την κοινωνική αξιοπρέπεια», που θα έπρεπε να έχουν, τους συστήθηκε επί ποινή αποβολής, να μην συχνάζουν καθόλου στα καφενεία ή άλλα κέντρα «εγείροντα υποψία» διότι η Α.Μ. ο Βασιλιάς επιθυμούσε οι μαθητές της Δραματικής σχολής να είναι αξιοπρεπείς στις εξωτερικές τους σχέσεις. Επίσης τους συστήθηκε «να μη φοιτούν ουδόλως εις τα θέατρα, διότι διατρέχουν φοιτώντες κίνδυνον να διαστρεβλώσουν το αίσθημα της τέχνης των».¹⁰²

Μετά από αυτά, αποχώρησαν οι μαθητές και έμειναν οι μαθήτριες, οι οποίες υπεβλήθησαν σε νέα εξέταση για να διαιρεθούν σε δύο τάξεις, σύμφωνα με τις ικανότητές τους. Το ίδιο έγινε την επομένη και με τους άνδρες, για να αρχίσουν έπειτα «ανελλιπώς τα μαθήματά των».¹⁰³

Από την Τετάρτη, 8 Νοεμβρίου άρχισαν τακτικά τα μαθήματα της σχολής. Οι μαθητές χωρίστηκαν σε δύο παράλληλα τμήματα, και σε κάθε τμήμα εντάχθηκαν πέντε μαθήτριες και εννέα μαθητές.¹⁰⁴

Από τα τέλη του Νοεμβρίου, προστέθηκε στο πρόγραμμα των μαθημάτων και η Γυμναστική,¹⁰⁵ στον «Πανελλήνιο Σύλλογο».

Η Δραματική Σχολή διέκοψε για λίγες ημέρες τα μαθήματα λόγω των εορτών των Χριστουγέννων.¹⁰⁶

iv. Η διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής και οι προσπάθειες επαναλειτουργίας

Στον τύπο των πρώτων ημερών της επόμενης χρονιάς, χωρίς να έχουν μεσολαβήσει σχετικές ειδήσεις ανακοινώθηκε η «διάλυση» της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Πέντε μαθητές της, δήλωσαν δημόσια ότι είχαν αποχωρήσει. Αυτοί ήταν οι Δήμητρα Αποστόλου, Μαρία Πετρίδου, Ευφροσύνη Πάλλη, Ν. Κυπαρίσσης και Ν. Παπαγεωργίου.¹⁰⁷

Ο κανονισμός της σχολής, στα άρθρα 6 και 7, όριζε ρητώς ότι η εισαγωγή μαθητών επιτρεπόταν μόνο κατόπιν διπλής δοκιμασίας ενεργούμενης ενώπιον πενταμελούς επιτροπής, η οποία θα έκρινε τον υποψήφιο. Αντίθετα με την διάταξη αυτή, έγινε γνωστό ότι πριν τρεις ημέρες, δηλαδή περίπου στις 29 – 30

της εξεταστικής επιτροπής και των καθηγητών κλπ. (*Εστία*, 29.10.1900, «Από την ζωή της πόλεως» και *Εφημερίς*, 1.11.1900, «Τα εγκαίνια της Δραματικής σχολής»). Η μη πραγματοποίηση τελικά επίσημης τελετής έδωσε λαβή για περιπαικτικά σχόλια. Π.χ. «Οι μαθητές -σχολιάζει η *Εστία* (4.11.1901, «Με λίγα λόγια»)- ...πάνε να σκάσουν. Και βέβαια μετά από τόσα καρδιοχτύπια περιέμεναν μία φωτοχυσία τουλάχιστον ή μερικές ρουκέτες. Ο κ. Μελαγχροινός επί τοις εγκαίνιαις θα προσφέρει εις το σπίτι του το...τίλιον εις αυτούς. Ετοιμάζεται και θα παιχθή προσεχώς εν δράμα του κ. Τσοκόπουλου. Είνε οικογενειακής υποθέσεως και έχει τρεις πράξεις. Επιγράφεται “Εις αναζήτησιν ευτυχίας”».

¹⁰¹ *Εστία*, 6.11.1900, «Από την ζωή της πόλεως». Δεν γίνεται γνωστό εάν ολοκληρώθηκε η σύνταξη αυτού του Οργανισμού. Αυτός πάντως ήταν και ο λόγος του τελευταίου ταξιδιού του Στεφάνου στο εξωτερικό (*Εστία*, 31.7.1900 και 3.9.1900, «Από την ζωή της πόλεως»).

¹⁰² *Ακρόπολις*, 7.11.1900 «Αθήνα-Πειραιεύς / Η Βασιλική Δραματική σχολή», *Εφημερίς*, 6.11.1900, «Η Δραματική σχολή». Όπως θα δούμε παρακάτω, υπήρξαν αντιδράσεις σε αυτές τις παραινήσεις του Στεφάνου προς τους μαθητές.

¹⁰³ *Εστία*, 6.11.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

¹⁰⁴ *Εστία*, 8.11.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

¹⁰⁵ *Εστία*, 20.11.1900, «Με λίγα λόγια».

¹⁰⁶ *Εστία*, 20 και 26.12.1900, «Με λίγα λόγια».

¹⁰⁷ *Ακρόπολις*, 1.1.1901, «Η Δραματική Σχολή», *Άστυ*, 5.1.190 «Αθήνα», *Εστία*, 3.1.1901, «Γράμματα προς την “Εστία”», [υπ. Μουρμούρης].

Δεκεμβρίου του 1900, η Διεύθυνση της σχολής αποφάσισε να κατατάξει μεταξύ των μαθητριών μία ηθοποιό. Ο Στεφάνου ανήγγειλε στους μαθητές, ότι αφού τροποποίησε τον κανονισμό, είχε στο εξής μόνο αυτός το δικαίωμα να προσλαμβάνει και να αποβάλλει τους μαθητές, καταργώντας τις εισαγωγικές εξετάσεις ενώπιον της πενταμελούς επιτροπής. Ως επιβεβαίωση αυτής της αναγγελίας, εμφανίστηκε την επόμενη ημέρα στη σχολή η εν λόγω ηθοποιός.

Το γεγονός ανησύχησε τους μαθητές, οι οποίοι είδαν σε αυτή την μεταρρύθμιση, την κατάργηση της συνθήκης, η οποία υπήρχε μέσω του κανονισμού, μεταξύ αυτών και της σχολής. Έτσι αποτέλεσμα αυτής της ανησυχίας, ήταν η παραίτηση δύο μαθητριών και τριών μαθητών. Η παραίτηση υποβλήθηκε κατά το πρωινό μάθημα από τον Κυπαρίσση εκ μέρους του ιδίου, της Αποστόλου και της Πετρίδου. Δήλωσε δε στον διευθυντή ότι αφού ο κανονισμός, με την υπογραφή της Α.Μ. μεταρρυθμίζεται με αυτόν τον τρόπο, τίθεται σε αμφιβολία και το μέλλον των μαθητών στη σχολή. Αυτοί προσήλθαν, βασιζόμενοι στους λόγους του Βασιλιά, οι οποίοι δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες. Μάλιστα, καταπάτησαν τις προλήψεις και θυσίασαν ένα βέβαιο μέλλον, για να βρισκονται τώρα μπροστά σε αβεβαιότητα, η οποία τους ανάγκασε να παραιτηθούν.¹⁰⁸ Μετά το μεσημέρι της ίδιας ημέρας, η *Ακρόπολις* έλαβε την σχετική με την παραίτηση δήλωση:

«Αξιότιμε κύριε Συντάκτα,

Σας παρακαλούμε να δηλώσετε δια της εφημερίδος υμών ότι παραιτούμεθα από σήμερα από της Βασιλικής Δραματικής Σχολής κατόπιν της υπ' αυτού του Διευθυντού παραβάσεως, των άρθρων 6 και 7 του Κανονισμού του εγκεκριμένου υπό της Α.Μ. του Βασιλέως δια της άνευ εξετάσεως προσλήψεως νέας μαθητριάς, ένεκα της οποίας παραβάσεως βεβαιούται ότι δεν γίνεται εργασία σοβαρά και επί μονίμου προγράμματος στηριζόμενη, αλλ' εργασία εντελώς άσκοπος. (Δήμητρα Αποστόλου, Μαρία Πετρίδου, Νικόλαος Κυπαρίσσης (τελειόφοιτος της φιλολογίας), Νικόλαος Παπαγεωργίου (τελειόφοιτος της Νομικής), Γεώργιος Αναστασιάδης (αριστούχος της Δραμ. Σχολής του Ωδείου)».¹⁰⁹

Η *Εστία*, είναι η μόνη εφημερίδα, η οποία αποκαλύπτει το όνομα της προσληφθείσας, χωρίς εξετάσεις, μαθήτριας. Επρόκειτο για την Λόλα Δράκου¹¹⁰, η οποία προσελήφθη τρεις ημέρες νωρίτερα στη σχολή ενώ η ίδια εφημερίδα επιβεβαίωσε την είδηση του *Άστεως*, ότι ο Διευθυντής της σχολής προέβη στην πρόσληψη καθώς έλαβε το δικαίωμα από τον Βασιλιά να προσλαμβάνει μαθητές χωρίς διαγωνισμό σύμφωνα με την εκάστοτε ανάγκη της σχολής.¹¹¹

Οι αποσκιρτήσεις δεν σταματούν και στις 4 Ιανουαρίου έρχεται η σειρά της Θεώνης Δρακοπούλου να παραιτηθεί.¹¹² Έτσι, η Διεύθυνση της Δραματικής Σχολής υποχώρησε στην «εξέγερση» των μαθητών και επανήλθε εντός κανονισμού υποχρεώνοντας την άρτι προσληφθείσα μαθήτρια να υποβάλει παραίτηση.¹¹³ Παράλληλα, για την ενίσχυση της πληγείσας Δραματικής σχολής, ο βασιλιάς Γεώργιος συναντήθηκε με τον ηθοποιό και δάσκαλο υποκριτικής, κατά τη λόγια παράδοση, Νικόλαο Λεκατσά και αφού συζητήσαν σχετικά με τα προβλήματα της Δραματικής σχολής και τους λόγους των αθρών

¹⁰⁸ *Ακρόπολις*, 1.1.1901, «Η Δραματική Σχολή».

¹⁰⁹ *Ακρόπολις*, ό.π.

¹¹⁰ Σύμφωνα με το *Άστυ* (5.1.1901, «Αθήναι») η ηθοποιός ήταν «τετάρτης ή πέμπτης τάξεως... η οποία εις τίποτε δεν μπορεί να χρησιμεύσει διότι δεν μπορεί να υποδυθή ρόλους μεγαλύτερους των καταλαμβανόντων 8 – 10 γραμμιάς εις ομόβαθμα Κωμειδύλλια των υπαιθρίων θεάτρων».

¹¹¹ *Εστία*, 3.1.1901, «Από την ζωήν της πόλεως».

¹¹² *Ακρόπολις*, 5.1.1901 «Πρωτεύουσα – Δραματική Σχολή».

¹¹³ *Ακρόπολις*, 7.1.1901, «Ακρόπολις».

αποχωρήσεων των μαθητών, ο ηθοποιός προσελήφθη ως καθηγητής και από τις 10 Ιανουαρίου ξεκίνησε να παραδίδει μαθήματα maintien.¹¹⁴

Όμως, παρ' όλες τις προσπάθειες για αναδιοργάνωση, η Δραματική σχολή έπνεε τα λοίσθια και στις 19 Ιανουαρίου ανακοινώθηκε μέσω του Τύπου μία ακόμη παραίτηση, αυτή του Δ. Λίτσα. Σύμφωνα με τον ίδιο: «Παρέμεινα δε μέχρι σήμερα εκεί διότι ήλπισα κατόπιν των υποσχέσεων της Διευθύνσεως ότι θα βελτιωθεί η πορεία της Σχολής».¹¹⁵

Έτσι, στις 27 Ιανουαρίου ανακοινώθηκε από τη διεύθυνση της σχολής στους μαθητές ότι τα μαθήματα διακόπτονταν επ' αόριστον και ότι στην περίπτωση επαναλήψεως θα ειδοποιηθούν.¹¹⁶

Στις 2 Φεβρουαρίου 1901 συνήλθαν στα γραφεία της εφημερίδας *Εμπρός* οι μαθητές της κλειστής, πλέον, Βασιλικής Δραματικής Σχολής. Εκεί αποφάσισαν να συστήσουν «Εθνικό Δραματικό Θίασο» με Δραματική Σχολή! Οι στόχοι και τα πρότυπά τους καθιστούν την υπό σχεδιασμό σχολή μια μικρογραφία της άρτι διαλυθείσας Βασιλικής Δραματικής σχολής: τον θίασο αποφάσισαν να διευθύνει τριμελής επιτροπή, η οποία θα εκλεγόταν αργότερα. Τα μέλη θα λάμβαναν μέρος σε παραστάσεις αλλά και θα διδάσκονταν στη σχολή συγχρόνως, από διάφορους καθηγητές ενώ το καταστατικό τους θα γινόταν επί τη βάση της Γαλλικής Κωμωδίας (*Commedie Françoise*).¹¹⁷ Για την επίτευξη των στόχων τους, θα ζητούσαν την βοήθεια του Δήμου, να τους παραχωρήσει δύο αίθουσες, για να γίνεται σε αυτές η διδασκαλία των μαθητών. Επίσης θα ζητούνταν η βοήθεια εν γένει όλων των δυνάμεων για να συνεισφέρουν με τον οβολόν τους.¹¹⁸ Ο θίασος είχε ήδη προσκαλέσει διάφορους λόγιους να διδάξουν στους μαθητές και άλλους για να κάνουν διαλέξεις σχετικά με το θέατρο. Επίσης σκόπευαν να δώσουν κάποιες παραστάσεις κατά την θερινή περίοδο.

Πάντως ο Γεώργιος φαινόταν να μην έχει αποφασίσει ακόμη να κλείσει οριστικά το κεφάλαιο της Δραματικής σχολής και για το λόγο αυτό ξεκίνησε κύκλο συζητήσεων με τους ανθρώπους που θεωρούσε κατάλληλους για την εξεύρεση κάποιας λύσης. Στις 21 Φεβρουαρίου συναντήθηκε με τον Ν. Λεκατσά, για να πάρει πληροφορίες από τον ηθοποιό και να συζητήσουν το ζήτημα. Ο συντάκτης της, φιλικής πάντα προς τη σχολή, *Εστίας*, πληροφορούσε ότι «ο Βασιλεύς εκφράσθη ρητώς υπέρ αυτής λέγων: θα επιμείνωμεν!».¹¹⁹

Η δεύτερη συνάντηση του Γεωργίου, με άνθρωπο του Βασιλικού θεάτρου, φαίνεται πως έδωσε μια πιο σαφή απάντηση στο ζήτημα της ανασύστασης της Δραματικής σχολής. Τον Μάρτιο ο βασιλιάς συναντήθηκε με τον Άγγελο Βλάχο, τον διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου.¹²⁰ Έκριναν ότι η επαναλειτουργία της Δραματικής σχολής, με τις υπάρχουσες περιστάσεις θα ήταν άσκοπη και ότι αποφασίστηκε άντ' αυτού, κατά πάσα πιθανότητα η συγκρότηση ελληνικού θιάσου, από τους σημαντικότερους Έλληνες ηθοποιούς, ο οποίος θα έδινε παραστάσεις «κατόπιν επιμελών καθοδηγήσεων». Επίσης, μας γίνεται γνωστό ότι συζητήθηκε η ιδέα να κληθεί και Γαλλικός θίασος στο Βασιλικό θέατρο, που θα έδινε παραστάσεις, προς διδασκαλία των Ελλήνων ηθοποιών, οι οποίοι θα αποτελούσαν στο μέλλον

¹¹⁴ *Εστία*, 11.1.1901, «Από την ζωήν της πόλεως».

¹¹⁵ *Ακρόπολις*, 19.1.1901, «Πρωτεύουσα – Η Δραματική».

¹¹⁶ *Ακρόπολις*, 28.1.1901, «Πρωτεύουσα - Κίνησις» και *Εστία*, 27.1.1901, «Από τη ν ζωήν της πόλεως».

¹¹⁷ *Σκριπ*, 3.2.1901, «Εδώ κ' εκεί».

¹¹⁸ *Άστν*, 3.2.1901, «Αθήναι».

¹¹⁹ *Εστία*, 22.2.1901, «Η γνώμη του Βασιλέως περί της Δραματικής Σχολής – Θα επαναληφθούν τα μαθήματα».

¹²⁰ *Εστία*, 29.3.1901, «Ο κ. Βλάχος παρά τω Βασιλεί».

τον θίασο του Βασιλικού Θεάτρου. Όμως η τελευταία αυτή πρόταση εγκαταλείφθηκε, λόγω του μεγάλου κόστους της.¹²¹

Η τρίτη συνάντηση για το ζήτημα της Δραματικής σχολής και του Βασιλικού θεάτρου έγινε από τον Γεώργιο με τον Δημήτριο Βερναρδάκη, στις 19 Απριλίου. Με αφορμή τη συνάντηση αυτή, διαδόθηκε λίγο νωρίτερα η φήμη στον τύπο ότι ο Βερναρδάκης διορίστηκε διευθυντής¹²² στη Βασιλική Δραματική σχολή, τροποποιημένης με τέτοιο τρόπο ώστε να περιλαμβάνει παλαιούς και νέους μαθητές. Μέσα από αυτή την νέα συγκροτημένη σχολή, θα σχηματιζόταν, για το Βασιλικό Θέατρο, θίασος, ο οποίος θα ανέβαζε από το χειμώνα διάφορες παραστάσεις.¹²³ Την επόμενη μέρα ο ίδιος ο συγγραφέας διέψευσε τις φήμες, λέγοντας ότι δεν του έγινε πρόταση εκ μέρους του Βασιλιά. Εξάλλου, συμπλήρωνε συντάκτης της *Ακροπόλεως*, υπήρξαν διαφωνίες μεταξύ των δύο καθώς ο Βασιλιάς πίστευε ότι η σχολή πρέπει να ανασυσταθεί και να αρχίσουν οι μαθητές την εξάσκηση μέσω των παραστάσεων ενώ ο Βερναρδάκης δεν πίστευε ότι μπορεί να καταρτισθεί θίασος από μαθητές.¹²⁴ Το *Άστυ* στις 20 Απριλίου επιβεβαίωσε την είδηση της *Ακροπόλεως* περί της αποτυχίας συνεννοήσεως μεταξύ του Βασιλιά και του Βερναρδάκη για τη Δραματική σχολή και το «Εθνικό Θέατρο», λόγω διαφορετικών αντιλήψεων για τα θέματα αυτά.¹²⁵

Ο Γάλλος ηθοποιός Τρουφιέ, βρέθηκε στην Αθήνα στα τέλη Απριλίου (για να λάβει μέρος σε εσπερίδα του Ωδείου) και παρακολούθησε την παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* από τους ερασιτέχνες του Μιστριώτη, ο οποίος από νωρίτερα είχε στρατολογήσει για την παράσταση τους αποτυχόντες στις εισαγωγικές εξετάσεις της Βασιλικής Δραματικής σχολής και μετά τη διάλυση της, και τους παραιτηθέντες. Ο Γεώργιος συναντήθηκε με τον Τρουφιέ και εξέφρασε τις δυσκολίες στις οποίες προσέκρουε το σχέδιο της ίδρυσης του επίσημου θεάτρου στην Ελλάδα, αλλά αφού αναμείχθηκε, θα προσπαθούσε να το φέρει εις πέρας. Ο Τρουφιέ, δήλωσε ότι ήταν δυνατόν μέρος των ηθοποιών της Comédie Française να έρθουν στην Αθήνα για να δώσουν σειρά παραστάσεων και για τον λόγο αυτόν θα έπρεπε να γίνουν συνεννοήσεις με τον Κλαρετί, τον διευθυντή του πρώτου εθνικού θεάτρου στην Γαλλία. Αυτή θα ήταν η συνδρομή των Γάλλων ηθοποιών στην αναγέννηση του Θεάτρου την Ελλάδα (και στην εκπαίδευση των ηθοποιών) μόνο ως μία μικρή πληρωμή, προς την χώρα, στην οποία τόσα όφειλαν....¹²⁶

Σε συνέντευξή του στον τύπο¹²⁷ ο Γάλλος ηθοποιός επεσήμανε τη σπουδαιότητα της εκπαίδευσης των ηθοποιών και έκρινε ότι οι μόνοι κατάλληλοι να εμψυχήσουν τις γνώσεις αυτές στους ηθοποιούς θα ήταν άνθρωποι (ηθοποιοί), οι οποίοι θα έχουν σπουδάσει εκτός Ελλάδας και στις καλύτερες σχολές στην Ευρώπη. Έτσι συνιστούσε εμμέσως τη Δραματική σχολή του Ωδείου, την οποία δύο χρόνια αργότερα κλήθηκε ο ίδιος να διοργανώσει, πάνω σε αυτή την αντίληψη.¹²⁸

Όλες οι συναντήσεις του Γεωργίου για το θέμα της Βασιλικής Δραματικής σχολής, εκτός από αυτήν με τον Λεκατσά, λειτούργησαν κατά της επαναλειτουργίας του ιδρύματος και υπέρ της συγκρότησης ενός θιάσου, μέσα από τον οποίο θα διδάσκονταν οι νέοι ηθοποιοί. Έτσι η προσπάθειες επανασύστασης της

¹²¹ *Σκριπ*, 30.3.1901, «Το “Εθνικόν Θέατρον”».

¹²² Ο Στ. Στεφάνου μετά την διακοπή των μαθημάτων, δήλωσε ότι αποσύρεται για να διευκολύνει τον Βασιλιά (*Άστυ*, 19.4.1901, «Θεατρικά»).

¹²³ *Άστυ*, 18.4.1901, «Αθήνα».

¹²⁴ *Ακρόπολις*, 19.4.1901, «Αθήναι – Πειραιεύς – Η Δραματική Σχολή».

¹²⁵ *Άστυ*, 20.4.1901, «Αθήναι» και *Σκριπ*, 18.4.1901, «Η Βασιλική Δραματική Σχολή».

¹²⁶ *Άστυ*, 22.4.1901, «Συνέντευξις του Βασιλέως μετά του κ. Τρουφιέ».

¹²⁷ *Ακρόπολις*, 29.4.1901, «Πώς γίνονται οι ηθοποιοί / Το μέλλον της Δραματικής Σχολής – Συνέντευξις μετά του κ. Τρουφιέ».

¹²⁸ Σιδέρης, ό.π., σ. 167.

διαλυμένης δραματικής σχολής σταμάτησαν και τα πράγματα δρομολογήθηκαν προς την κατεύθυνση της λειτουργίας του Βασιλικού θεάτρου, με κύριο πλέον τον προβληματισμό της σύνθεσης του βασικού του θιάσου.

Δ. ΘΕΜΑΤΑ

1. Το κοινωνικό – πολιτικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο γεννιέται η ανάγκη (-αναγκαιότητα) για τη δημιουργία ίδρυσης της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

Βρισκόμαστε στο έτος 1900. Το Βασιλικό Θέατρο, μετά από καθυστέρηση δέκα χρόνων, είχε σχεδόν αποπερατωθεί. Το κτίριο ήταν έτοιμο και απέμεναν οι εργασίες για τη σκηνή.

Το Βασιλικό Θέατρο ήταν ένα ίδρυμα βαρύνουσας σημασίας για την Ελλάδα εκείνη την εποχή. Ήταν η πρώτη φορά που ένας επίσημος φορέας, το Παλάτι, ανέλαβε αποκλειστικά και πραγματοποίησε τη συγκρότηση ενός μόνιμου, μεγαλοπρεπούς θεατρικού κτιρίου, το οποίο θα στέγαζε, κατά τη διακαή επιθυμία της ελληνική κοινωνίας, έναν επίσημο, «εθνικό θίασο». Το ζήτημα αυτό είναι αρκετά περίπλοκο.

Η επιθυμία για την ίδρυση Εθνικής σκηνής ήταν ισχυρή και παρούσα, σε όλο τον 19^ο αιώνα. Η ιδέα για το τι μπορεί να σημαίνει και πως πρακτικά μπορεί να μεταφραστεί η φράση «Εθνική σκηνή», πήρε πολλές μορφές,¹²⁹ ανάλογα από ποιόν διατυπωνόταν αλλά και από τις ειδικές κοινωνικές συνθήκες κάθε περιόδου. Όμως η αφετηρία, από όπου οι σκέψεις αυτές εκκινούσαν, είχαν πάντα να κάνουν, κυρίως με το ζητούμενο της γενικότερης εθνικής διαμόρφωσης. Αυτό το θέμα ήταν το ζωτικότερο, το σημαντικότερο πρόβλημα της υπό διαμόρφωση ελληνικής κοινωνίας καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Ο αιώνας αυτός, ξεκίνησε με την Ελλάδα υπόδουλη στην Οθωμανική αυτοκρατορία, και την Ελληνική επανάσταση για την ανεξαρτησία. Συνέχισε με τις διαδικασίες της συγκρότησης του Ελληνικού κράτους και σε όλη την υπόλοιπη διάρκειά του, σηματοδοτήθηκε από τις αιματηρές εμπλοκές και τις διπλωματικές κινήσεις για την παγίωση των συνόρων του και τη διαμόρφωση του ορισμού της νέας του ταυτότητας.¹³⁰

Μέσα στα πολύπλοκα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα, ο ρόλος και ο θεσμός του θεάτρου έπαιρνε πολιτικές διαστάσεις και επιφορτιζόταν με την ευθύνη της συμβολής του στην εθνική ανάταση. Έτσι, ενώ το ζήτημα της «εθνικής σκηνής», του θεάτρου και της τέχνης γενικότερα αποτελεί το αποκύημα μιας «κοινωνικής πληρότητας» και αυτάρκειας, στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα έγινε αντιληπτό ως μια

¹²⁹ Βλ. Ελίζα Άννα Δελβερούδη, «Θέατρο», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: οι απαρχές 1900 – 1922*, τ. Α2, σ. 355: «Η ευχή για την ίδρυση εθνικού θεάτρου, το οποίο, σύμφωνα με το πνεύμα του Διαφωτισμού, θα λειτουργούσε ως σχολείο του λαού στο δρόμο της αρετής, υπήρχε ήδη από το τέλος της Ελληνικής Επανάστασης». Είδαμε νωρίτερα τις ατομικές πρωτοβουλίες, όπως η *Πρόσκλησις περί Ελληνικού θεάτρου* (1840), η Εταιρεία του εν Αθήναις θεάτρου (1842), η προσπάθεια του Γρηγορίου Καμπούρογλου (1857-8), ο εν Αθήναις Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος (1871 κ.ε.), που κατά καιρούς ανέλαβαν να συστήσουν θιάσους και να ικανοποιήσουν, το αίτημα για μια εθνική σκηνή, που όμως απέτυχαν όπως και η δημοσίευση του Βασιλικού διατάγματος του 1856 για τη σύσταση Εθνικού θεάτρου. Ωστόσο, οι προσπάθειες για να υπάρξει εθνικό θέατρο έφτασαν στο αποκορύφωμά τους όταν 1880 ο Ευστράτιος Ράλλης έκανε μια δωρεά 10000 λιρών στο βασιλιά Γεώργιο, ο οποίος αποφάσισε να διαθέσει τα χρήματα για την υπόθεση του «εθνικού θεάτρου».

¹³⁰ Η μοναρχία του Όθωνα, το Ανατολικό ζήτημα και το συνέδριο του Βερολίνου το 1878, η χρεοκοπία του 1893, ο Ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897 κλπ.

αιτιώδης κινητήρια δύναμη, που θα έφερνε μια από τις «λύσεις» στο φλέγον ζήτημα της διαμόρφωσης του εθνικού κράτους και θα το ισχυροποιούσε.

Το συγκεκριμένο χρονικό σημείο, το 1900, οπότε και ιδρύθηκε η Βασιλική Δραματική σχολή, ήταν αρνητικά επιφορτισμένο για τη χώρα: η ήττα από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 και οι αποτυχίες της ελληνικής πολιτικής είχαν οδηγήσει σε σοβαρούς προβληματισμούς τόσο την κοινή γνώμη όσο και τους πολιτικούς και πνευματικούς οδηγούς της.

Το Παλάτι, ένας από τους πολιτικούς και «πνευματικούς» οδηγούς της χώρας, φάνηκε να έχει μεγάλο μερίδιο στα οδυνηρά αποτελέσματα. Ο βασιλιάς Γεώργιος έδειξε ότι ήθελε να μετάσχει ενεργητικά στην πραγμάτωση της «Μεγάλης Ιδέας» αλλά η δράση του στον πόλεμο του 1897 και τα στρατηγικά του λάθη (πρίγκιπας Κωνσταντίνος), ήταν η αιτία να στιγματιστεί ως αναρμόδιος συνδιαμορφωτής, αφού χρεώθηκε με μια τεράστια εθνική αποτυχία.¹³¹ Βέβαια, ο Γεώργιος Α΄, όπως είχε αποδείξει νωρίτερα, με την ανάληψη της εργασίας για το μόνιμο θεατρικό κτίριο, ανήκε στους θιασώτες της ιδέας, ότι η εθνική διαμόρφωση δεν ήταν ζήτημα αμιγώς πολιτικό αλλά και πολιτισμικό. Είναι χαρακτηριστικό ότι ένα μόλις χρόνο έπειτα την εμπειρία του πολέμου του 1897, μπήκαν στην τελική ευθεία οι διοικητικές διαδικασίες για την ολοκλήρωση του Βασιλικού θεάτρου και ότι ο Γεώργιος δήλωνε στον ελληνικό λαό, ακόμα και στις περιοδείες του στην ελληνική επαρχία, ότι θα συνέβαλλε τα μέγιστα για την υπόθεση του «εθνικού θεάτρου».¹³²

Πιο γενικά, Η Κ. Γεωργακάκη,¹³³ εκτιμά ότι η σύσταση ενός θεατρικού οργανισμού, αποτελούσε πολιτική πράξη, ως «απόρροια των εθνοκεντρικών τάσεων, που επικρατούσαν στο βαλκανικό χώρο τον 19^ο αιώνα, της επιθυμίας των λαών για αυτόνομη πνευματική και καλλιτεχνική ζωή αλλά και του θεατρικού οράματος που είχε δημιουργηθεί στον Ελλαδικό χώρο την τελευταία εικοσαετία...Οι εκπρόσωποι της εκτελεστικής εξουσίας επομένως δεν μπορούσαν να παραμείνουν αδιάφοροι στο αίτημα των καιρών και να μην συνέπρατταν στις αναζητήσεις και ζυμώσεις για τη δημιουργία του». Το κτίριο του Βασιλικού θεάτρου ήταν πλέον έτοιμο αυτή τη χρονική στιγμή και έδινε την ευκαιρία στον ιδρυτή του να κάνει πράξη το δικό του όραμα για το πως μπορούσε και έπρεπε να μεταφραστεί το αίτημα της «εθνικής σκηνης».

Καταρχήν, έπρεπε να γίνει μια διαφοροποίηση στον ίδιο τον τίτλο του αιτήματος. Ο βασιλιάς ταύτισε την έννοια της εθνικής σκηνης με την έννοια της βασιλικής σκηνης, πιστεύοντας ίσως, και υποστηρίζοντας τον βασιλικό θεσμό του οποίου ήταν εκπρόσωπος, ότι η νέα εικόνα της ελληνικής πολιτισμικής κοινωνίας έπρεπε να υπαγορευτεί από τη βασιλική εξουσία, να και να απευθύνεται στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Έτσι το θέατρο ονομάστηκε «Βασιλικόν» και χαρακτηρίστηκε ως

¹³¹ Βλ. σχετικά, Ν. Σβορώνου, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, 1976, σσ. 109-11. «Οι συνεχείς χρεοκοπίες, οι αποτυχίες της Ελληνικής πολιτικής και προπαντός η ήττα του 1897 έκαναν έκδηλη την ανάγκη μιας γενικής μεταρρύθμισης της πολιτικής ζωής και αποδέσμευσή της από τη βασιλική Αυλή, που θεωρούνταν ως ο κύριος υπεύθυνος για τις συμφορές του έθνους» (σ. 110).

¹³² Βλ. *Άστυ* 12.5.1898, «Ο Βασιλεύς και το θέατρον»: μετά τις δηλώσεις του Γεωργίου Α΄, κατά την περιοδεία του στην Πελοπόννησο, για τη συμβολή του στην υποστήριξη του ελληνικού θεάτρου, ο ανώνυμος συντάκτης ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «Ωρίμασε λοιπόν εις την συνείδησιν κυβερνητών και κυβερνομένων η πεποίθησις, ότι η εθνική αναγέννησις, την οποίαν πας πατριώτης ονειροπολεί μετά τα εθνικά ατυχήματα, πρέπει να συνδεθή αναπόσπαστος με την αναγέννησιν της τέχνης, και μάλιστα με την αναγέννησιν του θεάτρου...Ο Βασιλεύς, δίδων το σύνθημα του πολέμου κατά της πολιτικής εξαχρειώσεως· ο Βασιλεύς, συνιστών πατριαρχικώς εις τον Λαόν του την αγάπη προς την πατρίαν γην, το σέβας προς την θρησκεία και προς τους νόμους, πρέπει και θα έχει βεβαίως ως αναγκαίο συμπλήρωμα τον Βασιλέα, τον τιθέμενο επί κεφαλής της καλλιτεχνικής κινήσεως και αναλαμβάνοντα υπό την προστασία Του την πλάνητα και αναξίως περιφρονούμενη ελληνικήν σκηνήν».

¹³³Κ. Γεωργακάκη, «“Θέατρον ουχί Ιταλιωτισσών σειρήνων...αλλά θέατρον ελληνικόν”». Η προβληματική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα», *Παράβασις*, 2002, σ. 120.

εξάρτημα του βασιλικού οίκου. Συνεπώς η ιδιαίτερη ταυτότητα, η μορφή και η λειτουργία του πρώτου θεάτρου της χώρας είναι λογικό ότι πήγαζε από την ανακτορική οπτική των πραγμάτων.

Ποια ήταν αυτή η αντίληψη του δεύτερου βασιλιά των Ελλήνων για τη διαμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας και επί προκειμένου για την τέχνη της; Ο Δανός βασιλιάς έδειξε εξαρχής τις προθέσεις του. Καταρχήν, ποθούσε και πέτυχε, στον τομέα της αρχιτεκτονικής και του τεχνικού εξοπλισμού, την ευρωπαϊκή πολυτέλεια των ανακτορικών θεάτρων. Ενδεικτικές επίσης ήταν οι δηλώσεις του Βασιλιά στον Τύπο για την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής.¹³⁴ Ο Γεώργιος, μέσα από αυτές, έδινε τη βασική γραμμή του εγχειρήματος και προσπαθούσε να διοχετεύσει στο κοινό αίσθημα αλλά και στους άμεσα ενδιαφερόμενους την πολύ σημαντική εντύπωση, που έχει η δύναμη του οράματος και μάλιστα του οράματος ενός προσώπου τόσο μεγάλης βαρύτητας. Με την ίδρυσή της σχολής, κήρυττε την αναγέννηση της Ελληνικής σκηνής, μέσα από τον μονόδρομο της συμπόρευσης με τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις. Οι νέοι, τους οποίους προσκαλούσε στη σχολή, θα συντελούσαν, μέσω της εκπαίδευσής τους, στη μεγάλη αλλαγή, στην εξάλειψη δηλαδή των προλήψεων για το επάγγελμα του ηθοποιού, το οποίο ήταν, κατά τον Βασιλιά, ευυπόληπτο και αξιοσέβαστο στην ανεπτυγμένη Δύση· έτσι το ελληνικό θέατρο θα γινόταν, όπως και στην Ευρώπη, η πιο προσφιλής ενασχόληση της «ανεπτυγμένης κοινωνίας».

Επιθυμούσε λοιπόν ο Γεώργιος, τα πάντα στο νεοϊδρυθέν θέατρό του, να βασίζονται όχι στην παραδοσιακή ελληνική αντίληψη για το θέατρο, αλλά να στηρίζονται σε πρότυπα αμιγώς ευρωπαϊκά. Στο θέμα αυτό, οι αντιλήψεις του Γεωργίου ταυτίζονταν, ως ένα βαθμό, με αυτές της κοσμικής ερασιτεχνίας και των ευρωπαϊστών διαμορφωτών της.¹³⁵ Ο βασιλιάς ηγήθηκε, με την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, της προσπάθειας για εξευρωπαϊσμό, που είχε αρχίσει νωρίτερα, την τελευταία τριακονταετία του 19^{ου} αιώνα (με απαρχή την ίδρυση του Ωδείου το 1871), από τους κύκλους της κοσμικής ερασιτεχνίας. Όμως, αυτή τη φορά οι προθέσεις των ανακτόρων αποκτούσαν ένα ευρύτερο φάσμα από αυτό της κοσμικής ερασιτεχνίας και φιλοδοξούσαν σε έναν συνολικότερο εκσυγχρονισμό του θεάτρου της χώρας.

Τα πρότυπα για τη γενική οργάνωση του Βασιλικού θεάτρου, βασίστηκαν στο μοντέλο των γερμανικών αυλικών θεάτρων ενώ για τη δημιουργία της Δραματικής σχολής η έμπνευση προήλθε, όπως είδαμε, από το πρότυπο του Κονσερβατουάρ της Comédie Française. Ο βασιλιάς, σύμφωνα με το πρότυπο, θεώρησε ότι έπρεπε να δημιουργηθεί θίασος, ο οποίος θα είχε εκπαιδευτεί εκ των έσω, στη Δραματική σχολή, η οποία θα ήταν, με τη σειρά της, παράρτημα του εξαρτήματος του παλατιού, δηλαδή του Βασιλικού θεάτρου.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής προέκυψε χάρη σε δύο βασικές αιτίες: πρώτον από την κινητήρια επιθυμία για εξευρωπαϊσμό, ως συνέχεια των προσπαθειών της κοσμικής ερασιτεχνίας, με την οποία το παλάτι διατηρούσε στενές επαφές. Ο εξευρωπαϊσμός αυτός θεωρήθηκε ότι θα επιτυγχανόταν με τη μεταφορά των δυτικών προτύπων θεατρικής οργάνωσης, πράγμα που επιβεβαιώνει και την πολιτική επιλογή προσανατολισμού του Γεωργίου για το βασίλειό του. Δεύτερον (πράγμα που συνάγεται από τον παραπάνω λόγο) η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής προέκυψε

¹³⁴ *Ακρόπολις*, 25.6.1900, «Ο Βασιλεύς και το Θέατρον», *Άστυ*, 25.6.1900, «Λόγοι του Βασιλέως περί του Εθνικού Θεάτρου – Η βασιλική πρωτοβουλία – Επίσημος Ανακοίνωσις».

¹³⁵ Μία αίθουσα των παλαιών ανακτόρων, ήταν η βασική στέγη των παραστάσεων της ερασιτεχνίας στην δεκαετία του 1880 ενώ ο Γεώργιος τιμούσε τις θεατρικές εξελίξεις της κοσμικής ερασιτεχνίας με την παρουσία του στις παραστάσεις και με, κατά καιρούς, χορηγίες και βραβεύσεις (Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ. Β2, σσ. 135 - 137).

από την αναγκαιότητα διάρρηξης κάθε δεσμού του Βασιλικού Θεάτρου από τις παραδοσιακές πρακτικές του επαγγελματικού θεάτρου της Ελλάδας εκείνης της εποχής. Το Βασιλικό Θέατρο, με το να μορφώσει, εκ των έσω, τους δικούς του, «ανεπτυγμένους» νέους, κατά το πρότυπο του πιο παλαιού και πιο προβεβλημένου, θεάτρου της Γαλλίας, και να τους καταστήσει ικανούς ηθοποιούς, θα αποκτούσε την αυτοδυναμία και την αυτάρκεια, ώστε να μη χρειαζόταν να έρθει σε επαφή με τους ήδη καταξιωμένους επαγγελματίες Έλληνες ηθοποιούς, που θεωρούνταν φορείς μιας εντελώς διαφορετικής νοοτροπίας και ιδεολογίας.

2. Η προβληματική που προκάλεσε η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής · οι αντιδράσεις του κατεστημένου, που φαινόταν να απειλείται.

ι. Το φανερό ρήγμα μεταξύ της νέας βασιλικής σκηνης και του επαγγελματικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα

Η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής φάνηκε να απειλεί τα συμφέροντα και την προσωπικότητα μιας μεγάλης ομάδας. Οι Έλληνες επαγγελματίες ηθοποιοί, ήλπιζαν ότι το Βασιλικό θέατρο, ως φορέας της εθνικής εξέλιξης, κατά το κοινό αίσθημα, θα δεχόταν στους κόλπους του, τους Έλληνες επαγγελματίες ηθοποιούς, οι οποίοι θα έπαυαν να είναι υπόστεγοι και θα δικαιώνονταν για τους κόπους και τις δυσμένειες που είχαν υποστεί, λόγω τις δυσκολίας του επαγγέλματος, μέχρι εκείνη την εποχή. Οι ηθοποιοί όμως, αν και κάποιοι προετοιμασμένοι από πριν,¹³⁶ όχι μόνο φάνηκε ότι δεν θα ανταμείβονταν ηθικά αλλά δέχτηκαν ένα αρκετά ισχυρό ρεύμα κατηγοριών εναντίον τους.¹³⁷

Οι νέες τάσεις, που θα εγκαινίαζε το Βασιλικό θέατρο, με την οργανωμένη και μεθοδική εκπαίδευση των νέων ηθοποιών του και γενικά την προσέλκυση ενός μορφωμένου και συνεπώς (λόγω της εποχής) κοινωνικά ανώτερου έμφυχου υλικού, φαίνονταν να βάζουν μια τεράστια διαχωριστική γραμμή μεταξύ του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος, για το Παλάτι, συμβολιζόταν με τους Έλληνες επαγγελματίες ηθοποιούς και του 20^{ου}, ο οποίος θα άρχιζε πάνω στις γερές βάσεις της μόρφωσης, της εκπαίδευσης των νέων, που θα τους αντικαθιστούσαν. Στην αυγή του 20^{ου} αιώνα, το συντεχνιακό επάγγελμα του ηθοποιού, απειλούνταν με αποκλεισμό. Με την ίδρυση της Δραματικής σχολής, ερχόταν μια νέα πρόταση για τον τρόπο δημιουργίας επαγγελματιών, εκπαιδευμένων ηθοποιών και μάλιστα ο τρόπος αυτός φαινόταν ακόμη πιο ισχυρός αφού υποδεικνυόταν ως ενδεδειγμένος από τα βασιλικά χείλη.

¹³⁶ Για παράδειγμα ο Μ. Αρνιωτάκης, σε μια διάλεξή του, εννέα χρόνια νωρίτερα (αποσπάσματά της παρατίθενται στο Γ. Σιδέρη, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, τ. Β1, σ. 150.), την περίοδο δηλαδή που άρχισαν οι διαδικασίες για την οικοδόμηση του Βασιλικού θεάτρου φανέρωνε μέσα από τα λόγια του, την υποψία ότι οι Έλληνες ηθοποιοί του 19^{ου} αιώνα θα παραγκωνίζονταν από το εγχείρημα που ονομαζόταν Βασιλικό θέατρο.

¹³⁷ Βλ., *Εμπρός*, 15.4.1900 «Το Εθνικόν θέατρον· το ζήτημα του διευθυντού», όπου ο Α.Βλάχος καταφερόταν κατά των επαγγελματιών ηθοποιών «όχι μόνον περί της υποκριτικής των αξίας, αλλά και περί της εν γένει κοινωνικής των συμπεριφοράς» ή το άρθρο Π. Νιρβάνα «Όσα φέρνουν αι ημέραι» (*Άστρ*, 25.6.1900), όπου ο συγγραφέας αναφερόταν στη σκηνική και φιλολογική παράδοση του τόπου με τη φράση «παλαιά μολύσματα». Ακόμη, το δημοσίευμα της *Εστίας*, (1.10.1900, «Αμείλικτοι σ' αυτό», υπ. Δήμος), όπου ο δημοσιογράφος, μιλούσε για το πρόσφατο παρελθόν της Ελληνικής Σκηνης, η οποία «ολίσθησεν η δυστυχημένη σιγά – σιγά από την περιωπήν της, έπεσεν εις τον κατήφορον της απωλείας και κατήνησεν ώστε ο κάθε άνθρωπος και ο κάθε ασελγής σαλτιμπάγκος να διαφιλονικούν του ευνοημένου της τον τίτλο».

Οι επαγγελματίες Έλληνες ηθοποιοί, με κυριότερη κατηγορία εναντίον τους, την έλλειψη μόρφωσης και τον αυτοδίδακτο χαρακτήρα της τέχνης τους, ένιωσαν ότι αποκλείονταν από τη νέα γραμμική πλεύση της ελληνικής κοινωνίας και συναισθάνθηκαν ως ξένο αλλά και ανεπιθύμητο σώμα στην απαρχή της «λαμπρής» ίδρυσης του Βασιλικού θεάτρου, του οποίου προθάλαμος ήταν η Βασιλική Δραματική σχολή. Η αντίδρασή τους ήταν άμεση και οργανωμένη.

Καταρχήν ενδεικτικό μιας τάσης συσπείρωσης των εγχώριων επαγγελματιών ηθοποιών, ήταν ότι η συνέλευσή τους τον Μάιο του 1900, ήταν η πρώτη κοινή συνέλευση όλων των παρευρισκόμενων στην Αθήνα ηθοποιών, μετά από πολλά χρόνια.¹³⁸ Επιπλέον, στις αρχές του Ιουνίου του 1900, ο Σύλλογος των Ελλήνων Ηθοποιών έστειλε επιστολή στον τύπο,¹³⁹ όπου εξέφραζε την αγανάκτησή του για τα διάφορα απαξιοτικά άρθρα εναντίον των Ελλήνων επαγγελματιών ηθοποιών και του έργου τους. Οι ηθοποιοί πάλεψαν για να υπερασπιστούν τη θέση τους στην Ελληνική κοινωνία, η οποία παρακολουθούσε τις νέες προσπάθειες για τη σύσταση της επίσημης ελληνικής σκηνής. Έτσι δήλωναν ότι το έργο τους (και όχι το βασιλικό θέατρο και οι υποστηρικτές του) είναι αυτό που θα έπρεπε να χαρακτηριστεί «εθνικό», διότι, όπως ανέφερε η επιστολή τους, «τα τελευταία 40 χρόνια, οι Έλληνες ηθοποιοί, όπου δεν μπορούσε να συντελέσει ούτε η Κυβερνητική μέριμνα, έδρασαν εθνικά και συνετέλεσαν υλικά, προκαλώντας τον ενθουσιασμό, εμπνέοντας τον πατριωτισμό των ομοεθνών στις παροικίες του εξωτερικού και στις υπόδουλες περιοχές, ανταποκρινόμενοι κάθε ξένης προπαγάνδας». Μέσα από τις δηλώσεις αυτές διαφαίνεται η πρόθεσή τους να χαρακτηρίσουν την προσφορά τους στη χώρα ως πατριωτική σε αντίθεση με τους θιασώτες και τους ιδρυτές του Βασιλικού θεάτρου, που πορεύονταν πάνω σε ξένα πρότυπα. Στη συνέχεια, κατηγόρησαν τη μερίδα των ανθρώπων, οι οποίοι τους απαξίωναν μέσω του Τύπου, ως μέλη μίας «κλίκας», η οποία επιδίδονταν στην ξενολατρία και απαξίωνε «ο,τιδήποτε ελληνικό, ο,τιδήποτε αρχαιοπρεπές, κάθε εθνική παρακαταθήκη και ευγενή παράδοση, χαρακτηρίζοντάς την ως οπισθοδρομική βάρβαρη και απολίτιστη...Στους Έλληνες ηθοποιούς οφείλεται εθνική ευγνωμοσύνη και όχι ο προπηλακισμός, τον οποίον δέχονται σήμερα». Το δημοσίευμα υπέγραφε το διοικητικό συμβούλιο του «Συλλόγου των Ελλήνων Υποκριτών» (Αλεξιάδης, Ταβουλάρης, Αρνωτάκης, Παντόπουλος, Ζάνος, Λαζαρίδης, Σταυρόπουλος, Χρυσάφης, Νικηφόρος, Κωνσταντινόπουλος, Νίκας).

Οι ηθοποιοί ούτε στη συνέχεια έπαυσαν να εκφράζουν δημόσια τα παράπονά τους για την εχθρική στάση του Βασιλικού θεάτρου απέναντί τους, με την ίδρυση της Δραματικής σχολής, η οποία τους έδειχνε ότι οι ίδιοι κρίνονταν ανεπαρκείς για να ανέβουν στη σκηνή του νέου επίσημου θεάτρου και τους άφηνε εκτεθειμένους μπροστά στη νέα καλλιτεχνική και κοινωνική πραγματικότητα που φαινόταν να δημιουργείται.¹⁴⁰

Η *Εστία*,¹⁴¹ περιληπτικά εξέφραζε το γενικό αίσθημα των επαγγελματιών, λέγοντας, ότι πολλοί, οι οποίοι από ετών εμφανίζονταν στη σκηνή, αδικώς μεν, αλλά «καταταράχθηκαν» διότι περίμεναν, πριν την

¹³⁸ *Ακρόπολις*, 7.5.1900, «Οι Έλληνες ηθοποιοί – Η σημερινή συνεδρίασις».

¹³⁹ *Εστία*, 3.6.1900, «Το Ελληνικόν Θέατρον και οι υβριστές του – μία εύγλωττος διαμαρτυρία του Συλλόγου των Ελλήνων Υποκριτών».

¹⁴⁰ Χαρακτηριστικές ήταν κάποιες μικρές συνεντεύξεις μερικών από τους πιο γνωστούς επαγγελματίες ηθοποιούς, που εξέφραζαν αυτά τα συναισθήματα, όπως ο Ε. Παντόπουλος, η Ε. Παρακευοπούλου, ο Ν. Ζάννος και η Ο. Λαλαούνη (βλ. *Ακρόπολις*, 26.6.1900, «Η ίδρυσις της Δραματικής σχολής του “Εθνικού Θεάτρου” Αι ιδέαι των εν Αθήναις ηθοποιών – Συνεντεύξεις μετ’ αυτών»). Σε άλλο δημοσίευμα ο Δ. Ταγκόπουλος (*Εστία*, 24.6.1900, «Η Δραματική σχολή») πληροφορεί ότι οι ηθοποιοί «επικρίνουν τον κανονισμό της σχολής, προβλέπουν ατυχές μέλλον για το Βασιλικό Θέατρο και προκαλούν σε ανταγωνισμό τους “μέλλοντας εταίρους του Ελληνικού Θεάτρου”».

¹⁴¹ *Εστία*, 24.6.1900, «Η Δραματική Σχολή» [υπ. X].

ανακοίνωση για τη σχολή, από ημέρα σε ημέρα, την πρόσληψή τους στο Βασιλικό θέατρο, ως μόνη αμοιβή των κόπων και των προσπαθειών, που κατέβαλαν τα τελευταία χρόνια. Δεν πίστευαν ότι μόνο από 24 νέους μπορεί να καταρτισθεί ο θίασος του Βασιλικού Θεάτρου. Ο συντάκτης από τη μία πλευρά έκρινε ότι οι επτά ή οκτώ κορυφαιοί Έλληνες ηθοποιοί, οι οποίοι θα προσλαμβάνονταν εάν άνοιγε άμεσα το Βασιλικό Θέατρο, θα περιλαμβάνονταν μετά την τριετία στον θίασο, όχι ως συμπληρώματα αλλά ως «στύλοι του θιάσου με συμπληρώματα τους αποφοίτους της Σχολής, οι οποίοι και άπειροι σχετικώς θα είνε» και από την άλλη πλευρά δήλωνε ότι χωρίς την Δραματική σχολή ο θίασος του Βασιλικού Θεάτρου δεν θα διέφερε από τους λοιπούς υπαίθριους και υπόστεγους θιάσους της εποχής. Για τους λόγους αυτούς επικροτούσε η εφημερίδα την πρωτοβουλία του Βασιλιά για την Δραματική Σχολή καθώς και την «επιτυχεστάτη» εκλογή του Στ. Στεφάνου, ως διευθυντή της.

Η ανακοίνωση για την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ήταν λοιπόν φυσικό να προκαλέσει έντονες αντιδράσεις στο σώμα των επαγγελματιών Ελλήνων ηθοποιών. Η τρίχρονη αναβολή της έναρξης και ο φόβος ότι ο θίασος θα συγκροτηθεί μόνο από νεαρούς, σκόρπισε ανησυχίες στις τάξεις των ηθοποιών. Βέβαια, η είδηση, από μερίδα του Τύπου, ότι στον θίασο, που θα σχηματιζόταν μετά την τριετία, θα συμπεριλαμβάνονταν και 6-8 από τους καλύτερους Έλληνες ηθοποιούς, πιθανόν να έδωσε κάποιες ελπίδες και να άμβλυνε έστω και λίγο την επιφυλακτικότητα των ηθοποιών, όμως δεν στάθηκε ικανή από μόνη της μια τέτοια φήμη να διασκεδάσει τις δυσάρεστες εντυπώσεις των επαγγελματιών για την «απόρριψή» τους από τα μεγαλεπήβολα σχέδια του επίσημου θεάτρου και να αποτρέψει το φανερό πια ρήγμα, μεταξύ της Βασιλικής σκηνής και του επαγγελματικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα.

Η επιθετική στάση του Βασιλικού Θεάτρου απέναντι στους επαγγελματίες ηθοποιούς διατυπώθηκε με τον πιο εύγλωττο τρόπο την ημέρα των εγκαινίων της Δραματικής του σχολής. Τότε, ο διευθυντής της σχολής προέτρεψε τους μαθητές «να μη φοιτούν ουδόλως εις τα θέατρα, διότι διατρέχουν φοιτώντες κίνδυνον να διαστρεβλώσουν το αίσθημα της τέχνης των...να αποκτήσωσι κακάς έξας, μη επιτρεπομένας υπό των προόδων της νεοτέρας δραματικής τέχνης». Στο ελληνικό θέατρο θα μπορούσαν να πηγαίνουν μόνο «εάν διέρχονται εντεύθεν μεγάλοι ηθοποιοί όπως «η Σόρμα, Δούζε κλπ...διότι εκεί θα δουν την τέχνην υπό την πραγματικήν αυτής μορφήν».¹⁴²

Η αντίδραση στις παραινέσεις του Στεφάνου,¹⁴³ οι οποίες δημοσιεύθηκαν στον τύπο, ήταν και πάλι άμεση. Οι ευρισκόμενοι στην Αθήνα Έλληνες ηθοποιοί, συνήλθαν την επομένη, (7 Νοεμβρίου 1900) και απηύθυναν ερώτηση, μέσω του Τύπου, στους αρμόδιους της Δραματικής Σχολής, εάν οι δηλώσεις του Στεφάνου προς τους μαθητές, οι οποίες δημοσιεύθηκαν ήταν αληθινές.¹⁴⁴

Δεν εντοπίστηκε στον τύπο κάποια επίσημη απάντηση εκ μέρους της διεύθυνσης προς τους Έλληνες ηθοποιούς ενώ η *Εστία* ανέλαβε να συμβιβάσει κάπως τις δύο πλευρές λέγοντας ότι ο τύπος υπέρβαλλε πάνω σε αυτές τις συμβουλές του διευθυντή. Ο Στεφάνου, «είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε», έγραφε ο συντάκτης, «μόνο σύστασιν διετύπωσεν εις τους μαθητάς της σχολής» να μην παρακολουθούν τους κακούς ηθοποιούς, διότι ασυνείδητα παρασύρονται από τα ελαττώματά τους ενώ δεν τους απαγόρευσε

¹⁴² *Ακρόπολις*, 7.11.1900, «Αθήναι – Πειραιεύς / Η Βασιλική Δραματική Σχολή», *Εφημερίς*, 6.11.1900, «Η Δραματική σχολή».

¹⁴³ Ωστόσο, και ο ίδιος ο Στεφάνου, 28 χρόνια αργότερα, μιλάει για τη δυσaréσκεια των παλαιών ηθοποιών και επέμενε να επαναλαμβάνει την κατηγορηματική άρνηση του βασιλιά Γεωργίου να δεχτεί τους ηθοποιούς αυτούς στο νεόδμητο κτίριο, λέγοντας στον γενικό γραμματέα, «δεν θέλω να βλέπω φουστάνελες και κοκορέτσια εις το θέατρον...ούτε αρνιά και ρετσίνατο» (Στεφάνου, Στ., «Αναμνήσεις...», ό.π. 4.3.1928).

¹⁴⁴ *Ακρόπολις*, 8.11.1900, «Το Ελληνικόν Θέατρον», υπ. Οι εν Αθήναις ηθοποιοί του Ελ. Θεάτρου.

να μην παρακολουθούν τους καλούς Έλληνες ηθοποιούς,¹⁴⁵ ακολουθώντας την «διπλωματική» στάση της εφημερίδας του, στο ζήτημα της αντιπαλότητας των επαγγελματιών ηθοποιών με την διοίκηση του Βασιλικού θεάτρου.

Η απόρριψη των Ελλήνων επαγγελματιών από το Βασιλικό θέατρο φάνηκε και σε ένα ακόμη τομέα. Κανείς τους δεν κλήθηκε να διδάξει, έστω και αν κάποιοι, είχαν διδακτική πείρα σε δραματικές σχολές της κοσμικής και φοιτητικής ερασιτεχνίας, όπως ο Μ. Αρνιωτάκης και κυρίως ο Ν. Λεκατσάς, ο οποίος όπως είπαμε νωρίτερα, ήταν ο ηθοποιός, που συντέλεσε στην καθιέρωση της υποκριτικής διδασκαλίας από έναν επαγγελματία ηθοποιό μέσα από τις δραματικές σχολές του Ωδείου και του Παρνασσού. Παρά την ενασχόλησή του όμως με την θεατρική εκπαίδευση για την απόρριψή του από το διδακτικό προσωπικό της Βασιλικής Δραματικής σχολής, στάθηκε μοιραία η ταύτιση του με την παλαιά γενιά και η πλήρωση της θέσης από τον νεότερο Θωμά Οικονόμου,¹⁴⁶ που ήταν και εκπαιδευμένος στο εξωτερικό αλλά και αμέτοχος μέχρι τότε, στην ερασιτεχνική και κυρίως επαγγελματική ελληνική σκηνή.

Πάντως οι ηθοποιοί δεν φαίνονταν να αντιτίθενται στη Βασιλική Δραματικής σχολή ως θεσμό αλλά ως αδιάσειστο τεκμήριο της βασιλικής επιλογής για τον αποκλεισμό τους από το νέο επίσημο θέατρο. Οι επαγγελματίες ηθοποιοί επίσης εναντιώθηκαν στο κλίμα απαξίωσής τους από κάποιους δημοσιογράφους και λόγιους, οι οποίοι υποστηρίζοντας το εγχείρημα της Δραματικής σχολής, φρόντιζαν να διαχωρίσουν τη λειτουργία της από την παραδοσιακή πρακτική των ηθοποιών του 19^{ου} αιώνα, στιγματίζοντας την πρώτη ως προοδευτική και ωφέλιμη και τη δεύτερη ως πεπαλαιωμένη και επιζήμια.

Πράγματι, όλες οι κατευθύνσεις για την οικοδόμηση της εικόνας της Βασιλικής Δραματικής σχολής, από το διδακτικό προσωπικό, τους επιθυμητούς σπουδαστές αλλά και η στάση του ίδιου του Βασιλιά έδειχναν ότι η επίσημη βασιλική σκηνή, αρχής γενομένης από τη Δραματική σχολή της, δεν είχε χώρο για τους επαγγελματίες ηθοποιούς της εποχής.

ii. Η φοιτητική και η κοσμική ερασιτεχνία, ως εστία προώθησης και ως εστία αντίδρασης για το εγχείρημα της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

Η φοιτητική και η κοσμική ερασιτεχνία αποτελούσαν με την Βασιλική Δραματική σχολή συγκοινωνούντα δοχεία. Οι «ανεπτυγμένοι νέοι», στους οποίους απευθυνόταν ο βασιλιάς για να θέσουν υποψηφιότητα στη δραματική σχολή δεν μπορούσαν να είναι άλλοι παρά οι νέοι που ασχολούνταν με την υποκριτική σε αυτούς τους κύκλους. Ήταν νέοι, οι οποίοι διέθεταν κάποια μόρφωση και ασχολούνταν με το θέατρο. Έτσι οι περισσότεροι μαθητές, που τελικά πέρασαν τις εξετάσεις της δραματικής σχολής, ήταν αυτοί οι νέοι της ερασιτεχνίας, με τα απαραίτητα «μορφωτικά» εφόδια. Η θεατρική τους πείρα είχε διαμορφωθεί από την υποκριτική διδασκαλία στον Παρνασσό, το Ωδείο, και την Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων.

Η αντίδραση του κύκλου της φοιτητικής ερασιτεχνίας, η οποία καθοδηγούνταν από τον ακαδημαϊκό Γ. Μιστριώτη και με κύριο διδάσκαλο των ερασιτεχνών ηθοποιών, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, τον Μ. Σιγάλα, υπήρξε έντονα αντιφατική.

¹⁴⁵ *Εστία*, 9.11.1900, «Φαινόμενα και Πράγματα – Σύστασις και όχι απαγόρευσις».

¹⁴⁶ Βλ. και Α. Δημητριάδη, *ό.π.*, σ. 156-7.

Από τη μία πλευρά, η φοιτητική ερασιτεχνία λειτούργησε ως εστία προώθησης του εγχειρήματος της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Ο Μ. Σιγάλας, εκμεταλλεύτηκε τη συγκυρία και αποτέλεσε τον κύριο προγυμναστή των υποψήφιων κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού και του φθινοπώρου του 1900.¹⁴⁷ Η τοποθέτησή του στην παράδοση της λόγιας διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης, ήταν η κύρια αιτία της μεγάλης του προβολής από τον τύπο, που ήταν προσκείμενος στα Ανάκτορα ενώ ακόμα και το διοικητικό προσωπικό του Βασιλικού θεάτρου και της Δραματικής σχολής υπέδειξαν τον άνθρωπο αυτόν, ως τον πιο ενδεδειγμένο δάσκαλο για το ζήτημα της προετοιμασίας των υποψηφίων. Για παράδειγμα ο Τύπος¹⁴⁸ μετέφερε την πληροφορία ότι ο διευθυντής της σχολής, Στ. Στεφάνου, συνιστούσε τον Σιγάλα, ως τον μόνο αρμόδιο για την προετοιμασία των μαθητών για τις εισαγωγικές εξετάσεις. Ο Μ. Σιγάλας,¹⁴⁹ προγύμναζε περίπου 30 υποψήφιους δια ζώσης και εκτός αυτού είχε αλληλογραφία με πολλούς από την επαρχία και το εξωτερικό.¹⁵⁰ Οι πρόβες τους γίνονταν στην αίθουσα του Αθηναϊκού Συλλόγου. Μερικοί από τους μαθητές του ήταν οι Αιμίλιος Βεάκης, Πέτρος Λέων, Πάνος Καλογερίκος, Γ. Ροδάκης, Τέγας Χρίστοβιτς, Δημ. Τόμπλερ, Δ. Φροσινιώτης, Ε. Μηλιάδης, Π. Μανούσος, Α. Σαδούκας, Π. Ζυγαλάκης, Θ. Βαλαλάς, Γ. Παπαδημητρίου,¹⁵¹ καθώς και η Κ. Αδριανού και η Θ. Δρακοπούλου.¹⁵²

Ο Στ. Στεφάνου, υποστηρίζοντας τον Μ. Σιγάλα, έναντι του Μ. Αρνιωτάκη, ο οποίος είχε εξίσου αρκετούς μαθητές ως προγυμναστής¹⁵³ (αλλά και του Διονύσιου Ταβουλάρη, που προγύμναζε λιγιστούς υποψήφιους στον Πειραιά),¹⁵⁴ αντανakλούσε τη βασική γραμμή του παλατιού και την αντίθεσή του προς τους επαγγελματίες της σκηνής, πράγμα που είχε εκδηλωθεί, όπως είδαμε, σε έντονο βαθμό.

Από την άλλη πλευρά ο κύριος διακινητής της φοιτητικής ερασιτεχνίας, ο Γ. Μιστριώτης κράτησε μια εντελώς διαφορετική στάση. Όχι μόνο δεν υποστήριξε την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής αλλά την περίοδο που ολοκληρώθηκαν οι εξετάσεις και βγήκαν τα αποτελέσματα, αποφάσισε να προχωρήσει σε μία παράσταση-πρόκληση για να αποδείξει ότι οι μαθητές του, οι οποίοι είχαν επαινεθεί ένα χρόνο πριν στις παραστάσεις τραγωδιών του Σοφοκλή, ήταν ανώτεροι των εισερχόμενων στη σχολή. Αποφάσισε να διενεργήσει και ο ίδιος διαγωνισμό, με κριτική επιτροπή, υπό την προεδρία του,¹⁵⁵ για να επιλέξει τους ηθοποιούς, της νέας επικείμενης παραγωγής του, του *Οιδίποδα Τύραννου*. Στα τέλη Οκτωβρίου, απηύθυνε πρόσκληση σε όλους τους απορριφθέντες και στις απορριφθείσες των εξετάσεων της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Στον διαγωνισμό αυτόν, προκρίθηκε, για τον πρωταγωνιστικό ρόλο παμψηφεί, ο Πέτρος Λέων. Σε άλλους ρόλους επιλέχθηκαν οι επιλαχόντες Σκίπης και Βαφία.¹⁵⁶ Ο Μιστριώτης διακήρυττε ότι οι ερασιτέχνες ηθοποιοί του θα παρουσιάζονταν εκεί όπου παρουσιάζονται οι

¹⁴⁷ Για παράδειγμα, η *Σφαίρα* ανέφερε ότι «ο γνωστός καθηγητής της απαγγελίας, κ. Μάρκος Σιγάλας έχει επιδοθεί στην προετοιμασία των υποψηφίων με ιδιαίτερο ζήλο». *Σφαίρα* (Πειραιώς), 4.8.1900, «Ειδήσεις».

¹⁴⁸ *Σφαίρα*, 4.8.1900, ό.π. και *Εστία*, 22.7.1900, «Από την ζωή της πόλεως – Η προγύμνασις δια την δραματικήν».

¹⁴⁹ Επίσης ο Σιγάλας, δεν έχανε την ευκαιρία να τάσσεται υπέρ της λειτουργίας της σχολής, επιστώντας όμως την προσοχή στην διοίκηση για την φροντίδα και την προσοχή με την οποία έπρεπε να επιλεγεί το διδακτικό προσωπικό, προβάλλοντας έτσι έμμεσα και τον εαυτό του ως ιδανικό δάσκαλο (*Ακρόπολις*, 26.6.1900, «Η ίδρυσις της Δραματικής σχολής του “Εθνικού θεάτρου”»).

¹⁵⁰ *Εστία*, 15.8.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

¹⁵¹ *Εμπρός*, 17.9.1900, «Οι υποψήφιοι δια την Δραματικήν σχολήν».

¹⁵² Σιδέρης, ό.π., τ. Α', σ. 244.

¹⁵³ Ο Αρνιωτάκης, είχε αναλάβει, 28 μαθητές κατά την *Εστία* (11.10.1900 «Από την ζωή της πόλεως» και 13.10.1900, «Με λίγα λόγια»).

¹⁵⁴ Ο Ταβουλάρης έχει αναλάβει μόνο τέσσερις υποψήφιους (*Εστία*, 30.7.1900, «Από την ζωή της πόλεως»).

¹⁵⁵ *Ακρόπολις*, 2.11.1900, «Πρωτεύουσα – Ο Οιδίπους Τύραννος».

¹⁵⁶ *Εφημερίς*, 26.10.1900, «Παντοία».

πραγματικοί καλλιτέχνες, δηλαδή στη σκηνή. Το κοινό θα τους έβλεπε και θα τους έκρινε.¹⁵⁷ Προέβαλλε τον εαυτό του και την Εταιρεία Υπέρ της διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων ως την ιδανική εναλλακτική λύση έναντι της διδασκαλίας που θα προσέφερε η Βασιλική Δραματική σχολή ενώ η παράσταση που ετοίμαζε θα αποτελούσε, κατ' αυτόν, την απόδειξη της υπεροχής της Εταιρείας έναντι της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

Η κύρια αντίθεση του Γ. Μιστριώτη με τις πρακτικές του Παλατιού για το θέατρο συνίσταντο στην διαφορετική αντίληψη για τη δημιουργία της «εθνικής σκηνής». Εντασσόταν σε μια ομάδα λογίων οι οποίοι ήθελαν να αποδείξουν τη συνέχεια του ελληνισμού, προβάλλοντας και «συνεχίζοντας» το πρότυπο των ένδοξων αρχαίων προγόνων και αντανakλούσε ακόμα και πολιτικές αντιπαραθέσεις. Έτσι ο Μιστριώτης ήταν ενάντιος στην εισαγωγή των ευρωπαϊκών προτύπων στη χώρα και πίστευε ότι μόνο μέσα από την επιστροφή στα πρότυπα της κλασικής αρχαιότητας, στην περίπτωση του θεάτρου, στους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, που θα έπρεπε να παίζονταν στο πρωτότυπο, θα μπορούσε να στηριχθεί η προσπάθεια για τη θεατρική ανανέωση. Για παράδειγμα, μετά τη διάλυση της σχολής, ανώνυμος αρθρογράφος,¹⁵⁸ υποστηρίζοντας την Εταιρεία του Μιστριώτη, εντόπισε την αιτία της αποτυχίας της στο ότι όχι μόνο οι μαθητές δεν ασκούσαν στην απαγγελία στην αρχαία ελληνική γλώσσα και στους μονόλογους των κλασικών κειμένων αλλά είχε προσληφθεί ένας ομοεθνής [ο Οικονόμου], ο οποίος, δεν γνώριζε «μέχρι λεπτότατων αποχρώσεων την Ελληνική» ώστε να διδάξει έτσι την ελληνική απαγγελία σε Έλληνες αλλά τους έβαζε να μαθαίνουν την *Αγριόπαπια* του Ίψεν και μάλιστα, «το θαυμαστότατον», ο καθηγητής κρατούσε στα χέρια του το γερμανικό κείμενο.¹⁵⁹

Οι κύκλοι της κοσμικής ερασιτεχνίας, του Ωδείου Αθηνών και του συλλόγου «Παρνασσός» αποτελούσαν ένα ακόμη κατεστημένο στο χάρτη της θεατρικής δραστηριότητας του τέλους του 19^{ου} αιώνα. Όπως είπαμε, αποτέλεσαν τον προθάλαμο της Βασιλικής Δραματικής σχολής, με τα ευρωπαϊκά τους πρότυπα και το έμψυχο υλικό των μαθητών τους, η πλειοψηφία των οποίων έσπευσε να δηλώσει συμμετοχή στις εισαγωγικές εξετάσεις της νέας Δραματικής σχολής του Βασιλικού θεάτρου. Ο σύλλογος «Παρνασσός» αποτέλεσε μία ακόμη αγκαλιά για τους απορριφθέντες υποψήφιους. Και πάλι, ρίχνοντας το βάρος στην κριτική επιτροπή και όχι στον βασιλιά, οι απορριφθέντες προκαλούσαν τους επιτυχόντες στην αίθουσα του συλλόγου σε νέο διαγωνισμό για να αποδείξουν ότι είναι καλύτεροι από τους επιτυχόντες και ότι η κριτική επιτροπή δεν επιτελούσε σωστά το έργο της. Συγκεκριμένα η απορριφθείσα, Αναστασία Μαρινάκη, δήλωσε στην *Ακρόπολη*, ότι προκαλεί σε συναγωνισμό απαγγελίας τις επιτυχούσες συνυποψηφίες της, σε σκηνές έργων, τις οποίες άφησε στην εκλογή τους. Η εφημερίδα δήλωνε ότι δεχόταν αιτήσεις για τον συναγωνισμό και αν οι συνυποψήφιες δέχονταν, αυτός θα διεξαγόταν στην αίθουσα του «Παρνασσού».¹⁶⁰ Οι αντιδράσεις των απορριφθέντων σπουδαστών συνεχίστηκαν και με άλλες προκλήσεις, οι οποίες συνέχισαν να υποθάλπονται από τον «Παρνασσό». Μαθαίνουμε¹⁶¹ ότι οι δημοσιεύτηκαν επιστολές απορριφθέντων υποψηφίων, οι οποίοι προκαλούσαν τους επιτυχόντες, όπως νωρίτερα η

¹⁵⁷ *Εφημερίς*, 26.10.1900, ό.π.

¹⁵⁸ *Ακρόπολις*, 9.1.1901, «Ακρόπολις».

¹⁵⁹ Οι αντιδράσεις της φοιτητικής ερασιτεχνίας έναντι της κοσμικής, που εκπροσωπούσαν τώρα από το παλάτι, «είχαν τις ρίζες τους νωρίτερα, όταν ήρθαν στην δεκαετία του 1880 σε ανταγωνισμό το δραματολόγιο των ερασιτεχνών του Κόκκου και του Κορομηλά με αυτό του Εθνικού Δραματικού σύλλογου» (Θ. Χατζηπανταζή, *Το Κωμειδύλλιο*, ό.π., σ. 28).

¹⁶⁰ *Ακρόπολις*, 17.10.1900, «η Δραματική σχολή» και *Εστία* 20.10.1900, «Φαινόμενα και Πράγματα».

¹⁶¹ *Εστία*, 20.10.1900, ό.π. και 21.10.1900, «Φαινόμενα και Πράγματα», και *Εφημερίς*, 21.10.1900, «Παντοία».

Μαρινάκη, σε διαγωνισμό στον «Παρνασσό» ενώ κάποιοι άλλοι, σύμφωνα πάντα με τα δημοσιεύματα, σκόπευαν να συντάξουν υπόμνημα διαμαρτυρίας και να το επιδώσουν στον Βασιλιά ζητώντας την ακύρωση του διαγωνισμού.

iii. Αντιδράσεις των λογίων και του Τύπου: ελπίδες και σκεπτικισμός

Η ευνοϊκή προς τη σχολή τάση, προερχόταν από τους λόγιους, κύρια τους «ευρωπαϊστές», που ένιωθαν ότι είχαν θέση μέσα σε αυτόν τον θεσμό, αφού η Δραματική σχολή εγκαινίαζε μια μορφή εκπαίδευσης, στα γενικότερα πλαίσια της οποίας υπάγονταν και οι ίδιοι. Επίσης, οι λόγιοι της εποχής, κύρια οι θεατρικοί συγγραφείς, ήταν οι επίμονοι υποστηρικτές της ιδέας της αναβάθμισης του ελληνικού θεάτρου, ως μέσου για την αναβάθμιση της χώρας. Έτσι, η συμπόρευση με τις δοκιμασμένες ευρωπαϊκές εξελίξεις, μέσω της ίδρυσης μιας επίσημης δραματικής σχολής, και στη συνέχεια της ίδρυσης μιας επίσημης σκηνής που θα παρουσίαζε το ελληνικό δραματολόγιο, κατά την πρακτική των αυλικών θεάτρων της Γαλλίας και Γερμανίας του 18 και 19^{ου} αιώνα, δεν θα μπορούσε να τους βρει αντίθετους.

Η συζήτηση κινήθηκε γύρω από το θέμα της αναγκαιότητας της ίδρυσης και της προσφοράς της Δραματικής σχολής στην αναβάθμιση του θεάτρου της χώρας ταυτόχρονα με τον προβληματισμό για τη θέση των Ελλήνων επαγγελματιών στο νέο θεσμό αλλά και το δραματολόγιο, το οποίο θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί στη νέα επίσημη ελληνική σκηνή.

Από το *Άστυ*,¹⁶² ο Παύλος Νιρβάνας, χαιρέτιζε την πρωτοβουλία του Βασιλιά για την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, με ενθουσιασμό. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Λέσσιγκ, -όνομα που συνδέεται με τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό- από την *Αμβουργιανή Δραματολογία*, ταυτίζοντας την εθνική σκηνή της εποχής του Γερμανού δραματουργού, με την ελληνική σκηνή του 1900, μετέφερε ότι «...μια σκηνή εν τω γίνεσθαι έχει πολλές βαθμίδας ναναβή δια να φθάση εις την τελειότητα· μία όμως σκηνή διεφθαρμένη έχει πολύ περισσοτέρας ακόμα». Στην «διεφθαρμένη» ελληνική σκηνή θα ήταν ιδανικό να ξεκινούσαν τα πάντα από την αρχή, που στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν η εκπαίδευση των νέων του θιάσου του Βασιλικού θεάτρου. Ο συγγραφέας υποστήριζε ότι το θέατρο θα είχε καταστροφική πορεία εάν επαφίονταν στα χέρια της φιλολογικής παράδοσης. Αντίθετα, η Τέχνη, πράγμα κατεξοχήν αριστοκρατικό, για τον Νιρβάνα, πάντα απέδιδε τα μέγιστα στην βασιλική αιγίδα και το θάλπος των μεγάλων ιστορικών αυλών. Τόσο η σκηνική όσο και η φιλολογική παράδοση της νεότερης Ελλάδας μετέδιδαν «παλαιά μολύσματα» στη νέα σκηνή. Όμως, με τα ωραιότερα δείγματα της βασιλικής πρόνοιας και ευθυγνωσίας, ο Βασιλιάς, κατά τον δραματικό συγγραφέα, θα αποδείκνυε ότι μια σωτήρια αρχή επικράτησε στη διεύθυνση των θεατρικών πραγμάτων. Ο δρόμος, με αφετηρία τη δραματική σχολή, θα ήταν λίγο μακρύτες αλλά ο μόνος ασφαλής. Ο Νιρβάνας τελείωνε με την βαθύτερη επιθυμία του, να συμπορευτεί στη συνέχεια και το φιλολογικό μέρος της προσπάθειας με το σκηνικό, διότι διαφορετικά «χιλιάδες ιάμβων θα είνε κρίμα να ριφθούν εις την θάλασσα».

¹⁶² *Άστυ*, 25.6.1900, «Όσα φέρνουν αι ημέραι», Π. Νιρβάνας.

Ο Νουμάς (Πάνος Ταγκόπουλος), σε δημοσίευσμά του,¹⁶³ έκρινε ότι οι αληθινοί καλλιτέχνες δεν θα μπορούσαν να μην είχαν ενθουσιαστεί από την απόφαση για την ίδρυση της Δραματικής σχολής. Για τους υπόλοιπους, οι οποίοι διαμαρτύρονταν, η Ιστορία του Θεάτρου, η Ιστορία του Ενδύματος και η Σκηνική ψυχολογία, ήταν πράγματα περιττά. Ο συγγραφέας σημείωνε την ανάγκη της ύπαρξης της Βασιλικής Δραματικής σχολής και τόνιζε το ύψος και την σοβαρότητα της αποστολής της.¹⁶⁴

Ο Νικόλαος Λάσκαρης¹⁶⁵ ήταν ο πιο θερμός υποστηρικτής της Βασιλικής Δραματικής σχολής, καθώς ήταν ο μόνος τρόπος, κατά τη γνώμη του, να προοδεύσει η Ελληνική σκηνή. Συμφωνούσε με τη σκέψη να συμπεριληφθούν αργότερα στον «Εθνικόν θίασο» οι καλύτεροι από τους Έλληνες ηθοποιούς αλλά η βάση του θιάσου αυτού θα ήταν οι νέοι, καλοί και μορφωμένοι ηθοποιοί, οι οποίοι θα δημιουργούνταν από την σχολή, ενώ ενίσχυε το επιχείρημά του με την απαξίωση των επαγγελματιών.

Βέβαια, αν και οι περισσότεροι δεν αρνήθηκαν την ανάγκη της ίδρυσης μιας επίσημης Δραματικής σχολής, εκφράστηκε και ένας σκεπτικισμός σχετικά με την καταλληλότητα των προσώπων που θα δίδασκαν και θα διοικούσαν, τους όρους της λειτουργίας της σχολής και του περιεχομένου των μαθημάτων.

Για παράδειγμα ο Τσοκόπουλος¹⁶⁶ μίλησε για την ανάγκη της διδασκαλίας του μαθήματος της Ιστορίας του Θεάτρου. Το μάθημα δεν συμπεριλαμβανόταν σε κανένα μέρος του προγράμματος¹⁶⁷ της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Με τον όρο Ιστορία του θεάτρου δεν εννοούσε την Δραματολογία, συμπλήρωνε ο Τσοκόπουλος, αλλά την «επισκόπησιν της εξελίξεως του θεάτρου, καθ' όλας αυτού τας φάσεις και εις όλους του τους σταθμούς, από του πρωτογεννούς κάρρου, επί του οποίου περιήγε τα έργα του Θέσπις, μέχρι της τελειότητος των έργων του Ίψεν...» και όλα αυτά όχι από απόψεως φιλολογικής αλλά σύμφωνα «με την εξέλιξιν της σκηνης, του σκηνικού διακόσμου, της υποκρίσεως, του ενδύματος, του προσωπίου, των θεατρικών αγώνων, των μηχανημάτων, της μιμικής, της θεατρικής μουσικής». Εξέφραζε την δυσαρέσκειά του για την έλλειψη αυτή αλλά και μια γενικότερη απογοήτευση για την ένδεια ενός κατάλληλου δασκάλου για ένα τέτοιο μάθημα. Επίσης ο Τσοκόπουλος πίστευε,¹⁶⁸ ότι η δέουσα λύση για το θίασο του Βασιλικού θεάτρου, θα ήταν η ενίσχυσή του με τους πιο δόκιμους Έλληνες επαγγελματίες,¹⁶⁹ οι οποίοι θα ήταν οι βασικοί ηθοποιοί και ότι με την παρέλευση 10 – 12 ετών, όπου η ύλη των μαθητευόμενων θα είχε ωριμάσει δίπλα τους, θα ήταν συμπληρωματικοί, μέχρι να μάθουν και να αντικαταστήσουν τους παλαιούς.

Ο Τύπος έδωσε το βήμα στους λόγιους και τους δημοσιογράφους για να εκφράσουν μέσω ενός ψευδώνυμου ή ανώνυμου αλλά ακόμη και ενυπόγραφου άρθρου, κάποιες πιο ακραίες θέσεις τόσο υπέρ όσο και κατά της ίδρυσης και της λειτουργίας της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

¹⁶³ *Εστία*, 25.6.1900, «Φαινόμενα και Πράγματα».

¹⁶⁴ Πρότεινε μάλιστα να ιδρυθεί και δεύτερη Βασιλική σχολή, συμπληρωματική της πρώτης. Μία σχολή, της οποίας τα μέλη θα έκριναν τους εξερχόμενους από την Δραματική σχολή και θα μπορούσε να ονομαστεί Κριτική Βασιλική σχολή και σε αυτήν, ήταν σίγουρος ο Ταγκόπουλος, ότι θα έσπευδαν «εξ αγνού έρωτος προς την τέχνην, μερικοί κριτικοί μας την πένναν των, [όπως στην Δραματική σχολή] οι δε αληθείς καλλιτέχναι μας τον κόθορνόν των».

¹⁶⁵ *Εστία*, 26.6.1900, «Το Εθνικόν μας θέατρον».

¹⁶⁶ *Εστία*, 30.6.1900, «Η Βασιλική Δραματική Σχολή – Σκέψεις ενός αναρμόδιου».

¹⁶⁷ Πράγμα που συνέβαινε στο πρόγραμμα του Δραματικού τμήματος του Ωδείου εκείνη την εποχή, βλ. *Εστία*, «Πως δουλεύει το Ωδείο μας», όπου υπάρχει αναλυτικά το πρόγραμμα του δραματικού τμήματος.

¹⁶⁸ *Εστία*, 29.6.1900, «Η Βασιλική Δραματική Σχολή – Σκέψεις ενός αναρμόδιου».

¹⁶⁹ Ως απόδειξη στο επιχείρημά του χρησιμοποίησε το ιστορικό παράδειγμα του Γαλλικού θεάτρου (της Κομεντί Φρανσαίς), όπου το 1887, μία νέα ηθοποιός από την Δραματική σχολή υποδύθηκε την Μαρία Στούαρτ, πράγμα που δεν ήταν καθόλου πειστικό.

Έχουμε έτσι άρθρα, όπου απαξιώνονται οι καθηγητές του ιδρύματος, όπως αυτό στους *Καιρούς*, όπου χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι «οι αναλαβόντες να διδάξωσιν εις τους μαθητάς της Βασιλικής Δραματικής Σχολής την μιμικήν και την τέχνην εν γένει της δραματικής υποκρίσεως, προκαλούσι μειδιάμα και γέλωτα, σκώμματα και ειρωνίας. Ανέλαβον να διδάξωσιν ό,τι εντελώς αγνοούν». Δεν υπήρχε μάλιστα καμία εξαίρεση ανάμεσά τους: ο συντάκτης προέτρεπε τον Βασιλιά να προνοήσει σοβαρά επί του θέματος για να μην περιπέσει η σχολή «εις τον έσχατο εξευτελισμό, αντιπροσωπεύουσα ανάρμοστον παρωδίαν δραματικής σχολής».¹⁷⁰

Επίσης στο τύπο της εποχής, ο οποίος αντιδρούσε αρνητικά στο εγχείρημα της Βασιλικής Δραματικής σχολής (συνήθως οι εφημερίδες *Ακρόπολις*, *Εφημερίς* και *Καιροί*) θιγόταν συχνά το θέμα των γυναικείων υποψηφιοτήτων, λόγω των προλήψεων για το επάγγελμα της ηθοποιού. Ειδικότερα, με αφορμή τις εξετάσεις της Δραματικής σχολής, αρχικά εκφράστηκαν ανησυχίες για το αν θα βρεθούν γυναίκες υποψήφιας. Αυτός ο φόβος στηριζόταν, όπως ομολογούσε δημοσιογράφος της *Εφημερίδος*,¹⁷¹ (υπογρ. Περίεργος) στον «φυσικό δισταγμό», τον οποίον ενέπνεε κάθε αρχή και κάθε νεωτερισμός «διότι νεωτερισμός είναι ακόμη δια τας Ελληνίδας το θεατρικόν επάγγελμα». Διαφορετικά θα προσέρχονταν, κατά την εκτίμησή του τουλάχιστον τριπλάσιος αριθμός υποψηφίων. Παράλληλα, οι *Καιροί*¹⁷² έκριναν ως ευτυχείς όσους μπορούσαν να ξεπερνούν τις προλήψεις για το θεατρικό επάγγελμα αλλά έσπευδε να τονίσει ότι μόνο οι υποψήφιας, που ασκούσαν από τον Σιγάλα, ήταν νέες «σεμνών και καλών οικογενειών», οι οποίες θα μπορούσαν να ανατρέψουν τις προλήψεις.¹⁷³

Και κατά τη διάρκεια των εξετάσεων δημιουργήθηκε μία πολεμική ενάντια στη Δραματική σχολή από τις ενάντιες εφημερίδες, οι οποίες αναφέρθηκαν. Το όπλο της «δολιοφθοράς» ήταν το ζήτημα της ευποληψίας. Με αφορμή τη συζήτηση περί «ανεπτυγμένων» νέων, που ζητούσε ο βασιλιάς ως μαθητές και τις κατηγορίες των υποστηρικτών του Βασιλικού θεάτρου περί ανυποληψίας του επαγγέλματος του ηθοποιού, που θα καταπολεμούσαν με την εκπαίδευση της σχολής, κάποιες εφημερίδες άρχισαν να διαδίδουν «φήμες» για τις υποψηφιότητες στις εξετάσεις, κάποιων κοριτσιών, «ηθών όχι τόσο αμέμπτων».¹⁷⁴ Για παράδειγμα, κάποιος συντάκτης (υπ. Δήμος),¹⁷⁵ ακόμη και μέσα από τις σελίδες της, σχεδόν πάντα φιλικά προσκείμενης *Εστίας*, ανέφερε ότι κατέθεσε αίτηση συμμετοχής μία νεαρή, «ελαφρών, καθώς έλεγαν, ηθών», ότι πολλές οικογένειες αμέσως αναχαίτισαν τα παιδιά τους από το να καταταγούν στη σχολή και ότι η Διεύθυνση υπέδειξε με τρόπο στη δεσποινίδα να μην εισέλθει στον διαγωνισμό. Ο γράφων συνέχιζε λέγοντας ότι δεν είναι μία μόνο η ελαφρών ηθών υποψήφια της σχολής αλλά και άλλες ακόμη, οι οποίες θα έπρεπε οσονούπω να απομακρυνθούν διότι, πριν ακόμη ανοίξει η σχολή θα διαλύσει μόλις «εννοήσουν [οι οικογένειες] τον κίνδυνον», ενώ λίγο αργότερα άλλος δημοσιογράφος της ίδιας εφημερίδας (υπογραφή Λ. Κ.)¹⁷⁶ εξέφραζε τον σκεπτικισμό του για την «θαυμασίαν ζυγαριάν, το γράδο αυτό, με το οποίον εκτιμείται ο βαθμός της τιμής» από τον συνάδελφό του.

¹⁷⁰ *Καιροί*, 6.11. 1900, «Οι διδάσκαλοι της Δραματικής».

¹⁷¹ *Εφημερίς*, 15.10.1900, «Τα μέλλοντα θύματα».

¹⁷² *Καιροί*, 5.8.1900, «Σκαριφήματα - Νεάνιδες επί σκηνής».

¹⁷³ Ό.π.: «Υπήρξεν εποχή, εκλιπούσα πλέον, καθ' ην η λέξις θεατρίνα εκρίνετο ως η βαρύτερα των ύβρεων. Τώρα όμως, όταν το εθνικόν θέατρον υπόσχηται μισθούς, πλείστα νεάνιδες σεμνών και καλών οικογενειών, περί τας τριάκοντα ήδη, ασκούνται υπό του καθηγητού κ. Σιγάλα, ίνα κατακτήσωσι την σκηνήν και αφοσιωθώσιν αξιευπαίνως εις αυτήν».

¹⁷⁴ *Εστία*, 18.10.1900, «Εν ανακοινωθέν της Βασιλική Δραματικής Σχολής».

¹⁷⁵ *Εστία*, 1.10.1900, «Αμείλικτοι σ' αυτό».

¹⁷⁶ *Εστία*, 4.10.1900, «Περί τιμής ο Λόγος».

Η *Εστία*, στη συνέχεια, έσπευσε να μιλήσει για τις ανακοινώσεις κάποιων εφημερίδων ότι η Διεύθυνση της σχολής δέχτηκε παράπονα για κάποιους υποψήφιους σχετικά με το ότι έγιναν δεκτά στον διαγωνισμό άτομα «όχι αμέμπτων ηθών» για να δημοσιεύσει τη διάψευσή τους, με ανακοίνωση εκ μέρους της Διεύθυνσης «ότι ουδέποτε διατυπώθηκαν τέτοια παράπονα και ότι αυτά διαδίδονταν υποβολιμαίως «μόνον όπως ενσπείρουν ζιζάνια»,¹⁷⁷ Άλλο δημοσίευμα, σχετικό με τη Βασιλική Δραματική σχολή έκλεινε με το σχόλιο ότι «Μια εκ των επιτυχουσών μαθητριών ήτο προηγουμένως υπηρέτρια. Και μάλιστα εις οίκον ενός συναδέλφου».¹⁷⁸

Τα σχόλια αυτού του είδους από τον τύπο, εξυπηρέτησαν την πρόθεση εναντίωσης στη Βασιλική Δραματική σχολή και δεν μπορούν να χαρακτηριστούν αθώα. Απηχούσαν όμως μια νοοτροπία της κοινής γνώμης για τη χαμηλή κοινωνική υπόληψη του επαγγέλματος του ηθοποιού κατά τον 19^ο αιώνα, αυτήν ακριβώς τη νοοτροπία, που ήθελε να καταπολεμήσει ο βασιλιάς, που όμως -υπονοούνταν από τα δημοσιεύματα – τελικά δεν θα κατάφερνε.

Η έκδοση των αποτελεσμάτων για τους επιτυχόντες στις εισαγωγικές εξετάσεις, έδωσε άλλη μία ευκαιρία στην μερίδα του Τύπου, που αντιτίθεντο στη Δραματική σχολή, για αρνητική κριτική. Η απόρριψη κάποιων υποψηφίων, οι οποίοι ήταν γνωστοί στην αθηναϊκή θεατρική κοινωνία μέσα από τις δραστηριότητες της ερασιτεχνίας, όπως ο Ευάγγελος Δαμάσκος, απόφοιτος του Ωδείου και επί τετραετία ηθοποιός, η Ισμήνη Αννίνου, ο Σωτήρης Σκίπης, ο Πέτρος Λέων κ.α. σχολιάστηκε με μεγάλη δυσαρέσκεια, η οποία κυρίως αφορούσε τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, που κρίνονταν ως αναρμόδια και υποκινούμενα από ιδιοτελή κίνητρα.¹⁷⁹

Λίγο αργότερα, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων, η ίδια μερίδα του Τύπου συχνά απαξίωνε τους καθηγητές, οι οποίοι είχαν επιλεγεί να διδάξουν και προμήνυαν την αποτυχία της προσπάθειας.¹⁸⁰ Ενώ είναι χαρακτηριστικές οι ανταλλαγές πυρών από τις εφημερίδες για το θέμα της σχολής, όταν επήλθε η διάλυση.¹⁸¹

Αντίθετα, στη μερίδα του Τύπου, που πρόσκειντο φιλικά στα ανάκτορα και συνεκδοχικά προσπαθούσε να προωθήσει το ζήτημα της Βασιλικής Δραματικής σχολής, η γενική γραμμή ήταν να δίδεται το αναμφίλεκτο παράδειγμα της Ευρώπης, ως πρότυπο προς μίμηση. Οι εφημερίδες μιλούσαν για την αύξηση των θηλυκών μελών των ευυπόληπτων οικογενειών, στην Ευρώπη, τα οποία ακολουθούσαν τώρα το επάγγελμα της ηθοποιού, παροτρύνοντας έτσι, εμμέσως, τα κορίτσια της Αθήνας να μη διστάσουν να δηλώσουν συμμετοχή για τον διαγωνισμό της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Για παράδειγμα η εφημερίδα *Το Άστυ* μιλούσε για τη «νέα μόδα» στην Αγγλία, να ανεβαίνουν στο σανίδι «νέες από καλές

¹⁷⁷ *Εστία*, 18.10.1900, «Εν ανακοινωθέν της Βασιλικής Δραματικής Σχολής».

¹⁷⁸ Εφημερίς 23.10.1900, «Παντοία».

¹⁷⁹ *Εφημερίς*, 25.10.1900, «Τα αποτελέσματα», *Καιροί*, 26.10.1900, «Ειδήσεις», *Ακρόπολις*, 26.10.1900, «Άλλος ο σκοπός του»: η επιτροπή κατηγορήθηκε ότι είχε μετατρέψει σε ιδιωτική επιχείρηση το Βασιλικό θέατρο, ότι ασεβούσε ως προς τις επιθυμίες του Βασιλιά και ότι εκδικήθηκε, απορρίπτοντας κάποια άτομα, τα οποία είχαν περιπέσει στη δυσμένειά της. Ο Γ. Σιδέρης, (*Νέα Εστία*, «Αγώνες για μια γνήσια θεατρική τέχνη...» ό.π., σ. 593) σχετικά με τα αποτελέσματα της Δραματικής σχολής, μας λέει ότι αφού δυο μέλη της επιτροπής, ο Βικέλας και ο Σακελαρόπουλος, ήταν καθηγητές Λατινικών στο πανεπιστήμιο, όλο το βάρος της επιλογής θα έπεφτε στους ώμους του Οικονόμου, καθώς όλοι θεωρούσαν, ότι εκείνος ήταν ο ειδικός. Τότε, μας λέει ο ιστορικός, θα απέκτησε και τους πρώτους εχθρούς του, «όσους επαρακάλεσε να γυρίσουν στα σπίτια τους». Πάντως στον τύπο της εποχής, δεν διατυπώνονται, σε αυτή τη φάση, διαμαρτυρίες για τον Οικονόμου αλλά περισσότερο, για τους πιο γνωστούς, καθηγητές του πανεπιστημίου.

¹⁸⁰ Π.χ. οι *Καιροί* (6.11.1900, «Οι διδάσκαλοι της Δραματικής»).

¹⁸¹ Για παράδειγμα, οι φημολογίες της *Ακροπόλεως* για νέο διαγωνισμό και έπειτα οι διαψεύσεις της είδησης γιατί δεν θα προσέρχονταν υποψήφιοι, τις οποίες απέκρουε η *Εστία* με ανακοίνωση της Διεύθυνσης της σχολής (9.1.1901).

οικογένειες».¹⁸² Η *Εστία*, πληροφορούσε για την «Παρισινή μόδα», η οποία «έρχεται να βοηθήσει την Βασιλική Δραματική σχολή»: όλο και περισσότερες Γαλλίδες έτρεφαν έρωτα προς τη σκηνή και ασχολούνταν με την υποκριτική. Η μόδα αυτή θα βοηθούσε και τις Ελληνίδες, οι οποίες δίσταζαν να την ανέβουν «λόγω των κοινωνικών μας συνθηκών».¹⁸³

Η νέα αυτή τάση, που υποστηρίχθηκε ευθέως από τη φιλικά προσκείμενη μερίδα του Τύπου, για σεβασμό του θεατρικού επαγγέλματος και των ηθοποιών, ως ευυπόληπτα μέλη της κοινωνίας, ενισχύθηκε με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο και από τις δηλώσεις στον τύπο από τον ίδιο το βασιλιά, οι οποίες μετρίασαν για λίγο τα «κακόβουλα» σχόλια. Έτσι, η συνήθως αρνητική *Ακρόπολις*,¹⁸⁴ συμπέρανε, λίγο μετά την δημοσίευση των απόψεων του Βασιλιά για τους ηθοποιούς και τον σκοπό της Δραματικής σχολής, ότι οι λόγοι αυτοί καρποφόρησαν «εθεωρήθησαν μεστοί αληθείας και στοργής προς το παραμεληθέν μέχρι τούδε εθνικόν θέατρον» και ότι πολλές από τις εκλεκτές οικογένειες, με ευχαρίστηση και υπερηφάνεια θα έβλεπαν τα μέλη τους, «υπέκοντα εις την Βασιλικήν φωνήν», να καταταχθούν στη Βασιλική Δραματική σχολή. Ο Γ. Κ. Πωπ, στο ίδιο κλίμα, τόνιζε σε άρθρο του στην ίδια εφημερίδα,¹⁸⁵ τη σπουδαιότητα των λόγων αυτών του Βασιλιά για να ξεπεράσουν τα κορίτσια της Αθήνας τον «ιδιόρρυθμο τρόπο του κανονίζουν τα ζητήματα της εντροπής» ώστε να ζητήσουν «βιοποριστικόν επάγγελμα, ελευθερίαν και δόξαν εις τας σανίδας του Βασιλικού θεάτρου». Μίλαγε επίσης για τη ζωνρή συμμετοχή του πρίγκιπα Νικόλαου στο ζήτημα του Βασιλικού Θεάτρου και των γραμμάτων γενικότερα βλέποντας τη δραστηριότητά του ως μια ευάρεστη έκπληξη.

Τόσο οι λόγιοι όσο και ο Τύπος, με την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής επιδόθηκαν σε έναν διάλογο, ο οποίος διαμορφώθηκε κύρια από τις ιδιοτελείς σκέψεις εκάστου. Για τους λόγιους, οι βαθύτερες σκέψεις ήταν το δραματολόγιο, το οποίο θα υποστήριζαν οι νέοι ηθοποιοί του βασιλιά και αυτός ήταν ο κυριότερος λόγος για την υποστήριξή τους στο εγχείρημα, ενώ η γενική γραμμή της κάθε εφημερίδας, η συστράτευσή της με τα συμφέροντα των επαγγελματιών ηθοποιών (και της φοιτητικής ερασιτεχνίας) ή με τους εκκολαπτόμενους ηθοποιούς του βασιλιά φαίνεται ότι κατά ένα ποσοστό υπαγορευόταν και από τη γενικότερη φιλοβασιλική ή όχι στάση της. Υπό αυτό το πρίσμα, οι απόψεις των επαγγελματιών ηθοποιών, παρόλο που βασίζονταν στην επιθυμία για την διατήρηση των κεκτημένων τους, φαίνονται να είναι περισσότερο εντός του θέματος, δηλαδή του ζητήματος του θεατρικού επαγγέλματος και της θεατρικής εκπαίδευσης.

3. Η μορφή που πήρε το ίδρυμα

i. Η οργάνωση της σχολής και των μαθημάτων· το διδακτικό προσωπικό

Το γενικό πλάνο διδασκαλίας του πρώτου έτους σπουδών της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ήταν να δοθούν κυρίως οι θεωρητικές βάσεις στους σπουδαστές. Οι παραδόσεις θα γίνονταν καθ' υπαγόρευση και οι μαθητές θα κρατούσαν σημειώσεις σε ειδικά τετράδια διότι δεν υπήρχαν τυπωμένα βιβλία, με την

¹⁸² *Άστρ*, 29.5.1900, «Κυρία επί σκηνής».

¹⁸³ *Εστία*, 3.7.1900, «Φαινόμενα και Πράγματα».

¹⁸⁴ *Ακρόπολις*, 29.6.1900, «Οι λόγοι του Βασιλέως εκαρποφόρησαν – Μορφωμένα οικογένεια υπέρ του θεατρικού επαγγέλματος».

¹⁸⁵ *Ακρόπολις*, 2.7.1900, «Αθηναϊκή ζωή – Εβδομαδιαία Επιθεώρησις».

ύλη διδασκαλίας. Στο τέλος κάθε τριμήνου, οι μαθητές θα εξετάζονταν γραπτά σε ένα από τα θέματα που είχαν διδαχτεί σε κάθε μάθημα, ενώ στο τέλος του χρόνου θα έδιναν γενικές εξετάσεις για να προβιβαστούν στο επόμενο έτος.¹⁸⁶

Τα μαθήματα, ενώ αρχικά είχε οριστεί ότι θα διεξάγονταν πρωί και απόγευμα, τελικά αποφασίστηκε να γίνονται μόνο κατά τις πρωινές ώρες.

Για το πρώτο έτος, το έτος της θεωρητικής προπαρασκευής, όπως είδαμε, στα διδασκόμενα μαθήματα θα ήταν η Ξιφασκία, η οποία θα διδάσκονταν στα πλαίσια της γυμναστικής, από τα τέλη του Νοεμβρίου, στην ανακαινισμένη αίθουσα του Πανελλήνιου Γυμναστικού συλλόγου. Δάσκαλος της γυμναστικής θα ήταν κάποιος κ. Πικιός ενώ δάσκαλος της ξιφασκίας θα ήταν κάποιος κ. Πύργος.¹⁸⁷ Η Μεγαλόφωνος Ανάγνωση και η Δραματική απαγγελία θα διδάσκονταν από τον Στ. Στεφάνου· η Μιμική θα διδάσκονταν από τον Οικονόμου ενώ η Σκηνική ψυχολογία και η Δραματολογία από τον Αρ. Κουρτίδη.¹⁸⁸

Ο Στέφανος Στεφάνου, «ιδιόκτωρ της νομικής» και άνθρωπος του Παλατιού¹⁸⁹ δεν ήταν άγνωστος, αν και όχι ιδιαίτερα πεπειραμένος, στην παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής στα πλαίσια της κοσμικής ερασιτεχνίας. Ήταν ενταγμένος από νωρίτερα στις δραστηριότητες της κοσμικής ερασιτεχνίας, με την ανάληψη της διδασκαλίας παραστάσεων κατά την δεκαετία του 1890.¹⁹⁰ Επίσης, μεταξύ άλλων είχε γράψει το κωμειδύλλιο *Επί του Καταστρώματος*, για το οποίο ήρθε σε επαφή με την επαγγελματική σκηνή το 1893.¹⁹¹

Η διδακτική πείρα του Αριστοτέλη Κουρτίδη είχε δημιουργηθεί κατά τη θητεία του στις σχολές του Ωδείου, για λίγο, και κυρίως του «Παρνασσού». Από άρθρο του ίδιου¹⁹² μαθαίνουμε ότι στη σχολή του Παρνασσού είχε αναλάβει «τη διδασκαλία της εκφραστικής των συναισθημάτων». Από τα λεγόμενά του, βλέπουμε ότι τα διδακτικά του ιδανικά στηρίζονταν πρωτίστως στη σωστή ανάγνωση: «ο μορφούμενος υποκριτής, ο αρχήθεν εις το εις το αυτενεργείν ασκηθείς, ουδόλως θα δυσκολευθή c'ien un role διότι έμαθε δια μέσου των λέξεων να καταβαίνει εις τα βάθη των ψυχών», για να κατηγορήσει για αυτή την έλλειψη το δραματικό τμήμα του Ωδείου και ιδίως τη διδασκαλία του Λεκατσά, η οποία στηριζόταν στη μίμηση του παραδείγματός του από τους μαθητές.

Οι διδακτικές μέθοδοι των δύο αυτών δασκάλων, δεδομένης της πείρας τους, στους φορείς που αναφέραμε και δεδομένης της παρουσίας των περισσότερων από τους σπουδαστές στους κύκλους αυτούς, δεν πρέπει να ήταν κάτι πρωτόγνωρο για τους μαθητές. Η εκπαιδευτική γραμμή των δασκάλων των

¹⁸⁶ Κατά το δεύτερο έτος θα άρχιζε η πρακτική προπαρασκευή. Οι μαθητές, με τα θεωρητικά εφόδια του προηγούμενου χρόνου, θα ασκούσαν σε διάφορα έργα, θα τα μελετούσαν, θα εκτελούσαν διάφορες σκηνές και θα προετοιμάζονταν, με αυτόν τον τρόπο, σιγά - σιγά να παίζουν. Κατόπιν, θα μελετούσαν καλά ένα έργο και θα το έπαιζαν στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, παρουσία του βασιλιά, του προσωπικού της σχολής και ελάχιστων προσκεκλημένων, ώστε να έπαιρναν οι μαθητές το βάπτισμα του πυρός στη σκηνή (*Εστία*, 8.7.1900, «Νεώτερα περί της Δραματικής Σχολής – Πότε αρχίζουν τα μαθήματα – Θα είναι εσπερινά· θα παρίσταται και ο Βασιλεύς»).

¹⁸⁷ *Εστία*, 20.11.1900, «Με λίγα λόγια». Για τα μαθήματα της ξιφασκίας των μαθητών της Βασιλικής Δραματικής Σχολής έφεραν στον Πανελλήνιο σύλλογο καινούρια ξίφη και μάσκες από την Ευρώπη.

Ωστόσο, από τα απομνημονεύματα του Μ. Μυράτ, φαίνεται ότι στο μάθημα της γυμναστικής ότι παραβρίσκονταν και έκανε υποδείξεις και ο Θ. Οικονόμου (Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, σ. 170-1).

¹⁸⁸ *Εστία*, 8.11.1900, «Από την ζωήν της πόλεως».

¹⁸⁹ Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου*, ό.π., σ. 155.

¹⁹⁰ Ανάμεσα στις παραστάσεις αυτές ήταν μία φιλανθρωπική παράσταση που δόθηκε, υπό την προστασία της βασιλισσας Όλγας. Βλ. Α. Γλυτζουρή, *Η Σκηνοθετική τέχνη...* ό.π., σ. 65.

¹⁹¹ Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, σ. 89.

¹⁹² *Άστυ*, 15.10.1893, [υπ. "Α"] «Δραματική Σχολή».

ηθοποιών είχε διαμορφωθεί σε αυτούς τους ερασιτεχνικούς κύκλους με βάση την απαγγελία, πράγμα που θα συνεχίστηκε και στην Βασιλική Δραματική σχολή.

Η πρόσληψη του Θωμά Οικονόμου, ως καθηγητή της Μιμικής φαίνεται πως προέκυψε μέσω της θέσης του ρεζισέρ στο Βασιλικό Θέατρο, στην οποία είχε προσληφθεί αρχικά το 1898· οι αρμοδιότητες της θέσης αυτής περιλάμβαναν και η διδασκαλία των ηθοποιών.¹⁹³ Η επιλογή του προσώπου του για τον ρόλο του καθηγητή της μιμικής στη Βασιλική Δραματική σχολή, ανταποκρινόταν στο αίτημα της κοσμικής ερασιτεχνίας για τη διδασκαλία των ηθοποιών από κάποιον ηθοποιό, με τις περγαμινές της εκπαίδευσής του στο εξωτερικό, καθώς είχε σπουδάσει στη Δραματική σχολή της Βιέννης και είχε εργαστεί δέκα με δεκαπέντε χρόνια σε θέατρα της Γερμανίας, μεταξύ αυτών και με το θέατρο του Σάξ Μάινινγκεν προς τα τέλη της δεκαετίας του 1890.¹⁹⁴ Ο Οικονόμου, λόγω της απουσίας του από την Ελλάδα, φαίνεται ότι αποτελούσε την εξαίρεση στη διδακτική γραμμή, που υπαγόρευε τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης με βάση την απαγγελία. Επηρεασμένος από το γερμανικό θεατρικό περιβάλλον μέσα στο οποίο είχε προηγουμένως φοιτήσει και εργασθεί ως ηθοποιός, θα προσπάθησε να καλλιεργήσει, μέσω του μαθήματός του της μιμικής, έναν υποκριτικό τρόπο «φυσικότερο», που θα απομακρυνόταν από την επίρροια της απαγγελίας.¹⁹⁵ Οι πληροφορίες που έχουμε για το μάθημά του είναι περιορισμένες, όμως τα στοιχεία ότι για τη Μιμική οι μαθητές θα έπρεπε να εφοδιαστούν με «φαρδιά παντελόνια»¹⁹⁶ ή ότι ο Οικονόμου, στο μάθημα της γυμναστικής, προσπαθούσε να διορθώσει το βάδισμα του Θαλασσινού,¹⁹⁷ συνηγορούν στο ότι ο καθηγητής δεν επικεντρωνόταν κύρια στη φωνή και την απαγγελία. Οι περισσότερες, αλλά και πάλι ελάχιστες κρίσεις για το μάθημα του Οικονόμου, προέρχονται από τον Μ. Μυράτ,¹⁹⁸ ο οποίος, αφού ομολογεί ότι το μάθημα του καθηγητή ήταν «πολύ πρακτικό και πολύ ωφέλιμο» πληροφορεί για την «άσκηση του φελλού», με σκοπό την εκγύμναση της άρθρωσης και των πνευμόνων. Στη συνέχεια ο πρώην μαθητής αποτιμά την πολυτιμότητα των μαθημάτων του Οικονόμου, «απαραίτητα για τα πρώτα βήματα του ηθοποιού», τονίζοντας τις οδηγίες του δασκάλου του «στα ζητήματα της αναπνοής, πλαστικής χειρονομιών, βαδίσματος», ενώ μιλάει και για «το στόμφο του παλαιού θεάτρου που ο Οικονόμου τον κτύπαγε αλύπητα με το αμώνι της αληθείας».¹⁹⁹ Όμως ο ρόλος του πρώην ηθοποιού του θιάσου των Μάινινγκεν στη Βασιλική Δραματική σχολή, φάνηκε, αν κρίνουμε εκ των υστέρων, περιορισμένος.

ii. Οι καλλιτεχνικές επιλογές

Οι αισθητικές βάσεις πάνω στις οποίες στηριζόταν η επικρατούσα αντίληψη των ανθρώπων της Βασιλικής Δραματικής σχολής, για την υποκριτική τέχνη είχαν δύο κυρίως κατευθύνσεις. Η πρώτη κατεύθυνση στηριζόταν στην κυριαρχία της απαγγελίας και η δεύτερη κατεύθυνση στηριζόταν στον

¹⁹³ Βλέπε Α. Γλυτζουρή, *Μνήμων*, ό.π., σ. 71-2, 77-9, 81.

¹⁹⁴ Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σσ. 67-8.

¹⁹⁵ Ο Α. Γλυτζουρή τον εντάσσει αισθητικά στο κίνημα του πρώιμου συμβατικού ρεαλισμού, το οποίο αναπτύχθηκε στη Γερμανία κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (ό.π., σ.506-7).

¹⁹⁶ *Εστία*, 21.11.1900, «Με λίγα λόγια».

¹⁹⁷ Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, 1928, σ. 170-1.

¹⁹⁸ Μ. Μυράτ, ό.π., σσ. 161-164, 170.

¹⁹⁹ Κοντά στο πνεύμα του Οικονόμου, με τον οποίο ήταν γνωστή, ήταν και οι συμβουλές περί υποκριτικής στους σπουδαστές από την Άγκνες Σόρμα, η οποία είχε επισκεφθεί την Αθήνα για κάποιες παραστάσεις, τις οποίες μας λέει ο Μ. Μυράτ (*Η ζωή μου*, σ. 164-5) παρακολούθησαν μαζί με τον Οικονόμου οι σπουδαστές, το Νοέμβριο του 1900. Περιληπτικά, η ηθοποιός κατά την επίσκεψή της την επομένη στη Βασιλική Δραματική σχολή, είχε συμβουλευσει τους σπουδαστές να αποφεύγουν την πομπώδη απαγγελία, να προσπαθούν να προσεγγίζουν το «φυσικό παίξιμο» και να παρακολουθούν ξένους θιάσους, για να παραδειγματίζονται. (*Ακρόπολις και Εστία*, 12.11.1900).

διαχωρισμό των ηθοποιών σε δραματικούς και κωμικούς. Αυτά ήταν τα στοιχεία που διαμόρφωναν την αντίληψη περί της υποκριτικής τέχνης στη Βασιλική Δραματική σχολή και σύμφωνα με αυτά διαμορφώθηκε το πρόγραμμα διδασκαλίας. Όπως είδαμε νωρίτερα²⁰⁰ η Απαγγελία, ως υποκριτική τεχνοτροπία έχει ερείσματα στο νεοκλασικισμό και στην Ελλάδα, στη λόγια παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης, η οποία ξεκίνησε από τις παραστάσεις στις ελληνικές παροικίες. Στην πρώτη επίσημη δήλωση του Α. Βλάχου για την επικείμενη ίδρυση της Δραματικής σχολής την άνοιξη του 1900, ανακοινώθηκε ότι θα ιδρύονταν σχολή Απαγγελίας, κατά τη συνήθη πρακτική της κοσμικής και φοιτητικής ερασιτεχνίας, οι οποίες στηρίζονταν σε αυτό τον τρόπο διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης. Το βασικό χαρακτηριστικό της τέχνης της Απαγγελίας ήταν η πρωτοκαθεδρία του λόγου, με έμφαση στα στοιχεία της φωνής και στις εκφράσεις του προσώπου και των χεριών. Έτσι, βλέπουμε για παράδειγμα, σε δημοσιεύματα των εφημερίδων, όπου δίνονταν συμβουλές προς τους υποψήφιους σπουδαστές της Δραματικής σχολής του Βασιλικού θεάτρου, να δίνεται έμφαση σε αυτά τα στοιχεία: η αποστήθιση, συμβούλευε κάποιο δημοσίευμα²⁰¹ θα έπρεπε να είναι τέλεια, οι υποψήφιοι θα έπρεπε να προσέξουν το νόημα του κειμένου, τον τονισμό και τον χρωματισμό των λέξεων και των φράσεων, την έκφραση του προσώπου, τη στίξη, «την άκοπον και έντεχον αναπνοή», τις χειρονομίες και τη στάση, την καθαρή και εύηχη άρθρωση των συλλαβών.

Εξάλλου, το πρώτο μάθημα, το οποίο και παρέδωσε ο Στεφάνου στους σπουδαστές, όπως διαβάσαμε στην *Εστία*, ήταν ακριβώς η ανάλυση των στοιχείων της Απαγγελίας, σχετικά με τη φωνή, δηλαδή, επεξηγείται υποτυπωδώς, «τα σημεία στίξεως, την αναπνοή κλπ». Τα μαθήματα αυτά θα συνεχίζονταν με πρακτικές εφαρμογές, δηλαδή με την μεγαλόφωνο ανάγνωση και έπειτα την απαγγελία, συνδυασμένη με κινήσεις.²⁰² Το μάθημα της Μιμικής, άρχισε δύο εβδομάδες αργότερα, στις 20 Νοεμβρίου.²⁰³

Ο διαχωρισμός των εκκολαπτόμενων ηθοποιών του βασιλικού θεάτρου σε κωμικούς και τραγικούς θεωρούνταν δεδομένος και ορίστηκε ήδη από την προκήρυξη του Οργανισμού της Βασιλικής Δραματικής σχολής.²⁰⁴ Οι υποψήφιοι έπρεπε να διαγωνιστούν σε ένα από τα δύο είδη, της κωμωδίας ή της τραγωδίας, ενώ αν κάποιος δεν γνώριζε ακόμη τη «φυσική του κλίση» σε ένα από τα δύο είδη, θα διαγωνιζόταν και στα δύο και έπειτα η επιτροπή θα αποφάσιζε σε ποιο θα τον κατέτασσε. Στη συνέχεια, με την έναρξη των μαθημάτων ο διαχωρισμός των μαθητών σε δύο τμήματα έγινε με γνώμονα το κριτήριο του διαχωρισμού των μαθητών σε τραγικούς και κωμικούς. Αυτός ο διαχωρισμός θα εξυπηρετούσε στο να ασκηθούν οι δύο θίασοι στο είδος τους και να πάρουν στη συνέχεια θέση στη σκηνή του Βασιλικού θεάτρου.²⁰⁵ Ο Στεφάνου, προφανώς λόγω της εμπειρίας του στη διδασκαλία κωμειδύλλων, ήταν υπεύθυνος για το τμήμα της κωμωδίας και ο Οικονόμου για το τμήμα της τραγωδίας.

Ο αυστηρός διαχωρισμός των ηθοποιών σε κωμικούς ή τραγικούς είναι ένα ακόμη στοιχείο της νεοκλασικής δραματικής και θεατρικής θεωρίας. Μαζί με την απαγγελία, οι δύο αυτές επιλογές συνιστούν

²⁰⁰ Εισαγωγή, υπ. 3.

²⁰¹ *Εστία*, 8.7.1900, «Νεώτερα περί της Δραματικής σχολής...», υπ. Δήμος.

²⁰² *Εστία*, 9.11.1900, «Με λίγα λόγια».

²⁰³ *Εστία*, 21.11.1900, «Με λίγα λόγια».

²⁰⁴ Άρθρο 8, παρ. γ.: «οι υποψήφιοι μαθηταί αναγράφουσι εις την αναφοράν τους τας σκηνάς, εις τας οποίας προτείνουν να δοκιμασθώσιν. Αύται δέον να είναι τρεις, διαφόρων δραματικών έργων, τραγωδίας ή κωμωδίας, αναλόγως του είδους, δι' ο προορίζεται ο υποψήφιος, ή εξ σκηνάς, εάν αυτός παρουσιάζεται και δια τα δύο είδη».

²⁰⁵ *Εστία*, 8.7.1900, «Νεώτερα περί της Δραματικής σχολής...», υπ. Δήμος.

τις αρχές της υποκριτικής τέχνης, που επικρατούσαν την περίοδο του νεοκλασικισμού της Γαλλίας και εκφράζονταν σκηνικά μέσα από το πρότυπο της σχολής, την Comédie Française, ακόμη και στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα ενώ νωρίτερα εκφράζονταν από τον Κλασικισμό της Βαϊμάρης, στο αυλικό θέατρο του 18^{ου} αιώνα, επίσης πρότυπο γενικά, για το Βασιλικό Θέατρο του Γεωργίου.

Ενδεικτικό στοιχείο των καλλιτεχνικών επιλογών των ανθρώπων της Βασιλικής Δραματικής σχολής αποτελεί και το δραματολόγιο το οποίο κάλυψε τόσο τις εισαγωγικές εξετάσεις των μαθητών όσο και την ολιγόμηνη πορεία των μαθημάτων.

Στην προκήρυξη του διαγωνισμού στις 6 Ιουλίου,²⁰⁶ ο κατάλογος των έργων από τις οποίες θα επέλεγαν σκηνές για να εξεταστούν οι υποψήφιοι ήταν για την τραγωδία: «Μάκβεθ, Οθέλλος, Άμλετ, Μέγας Γαλεότος, (μετάφρασις Δ. Βικέλα), Οιδίπους Τύραννος (μετάφρασις Αγ. Βλάχου), Μερόπη, Φαύστα, Μαρία Δοξαπατρή, (Δημ. Βερναρδάκη), Μαρία Στουάρτ (μετάφρασις Α. Αναγνωστάκη), Γαλάτεια, (Σπ. Βασιλειάδου), Η σύζυγος του Κλαυδίου, (μετάφρασις Λ. Κανελλοπούλου)».

Για την κωμωδία ο κατάλογος ήταν: «Αμφιτρών, (μετάφρασις Ι. Φραγκιά), Ταρτούφος, (μετάφρασις Ισ. Σκυλίτση), Γάμος ένεκα βροχής. Προς το θεαθήναι, (Αγ. Βλάχου), Γενικός Γραμματεύς, (Ηλ. Καπετανάκη), Ζητείται υπηρέτης, (Χ. Αννίνου), Η τύχη της Μαρούλας. Ο θάνατος του Περικλέους (Δ. Κορομηλά), Μαλλιά Κουβάρια (Ν. Λάσκαρη), Δεν έχει τα προσόντα (Γ. Σουρή)».

Οι ευρωπαϊκές τραγωδίες κατατάσσονται στο κλασικό ευρωπαϊκό ρεπερτόριο. Οι ελληνικές τραγωδίες, επίσης συνιστούν δείγματα του κλασικού «εθνικού δραματολογίου», με το βάρος στον Βερναρδάκη, (όπως αυτό διαμορφώθηκε από τις παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου, μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα)²⁰⁷ και την ίδια αυτή γραμμή συνέχιζαν οι δύο κλασικές κωμωδίες μία από την αρχαιότητα και μία από την ακμή της κλασικής ευρωπαϊκής κωμωδίας.

Από την άλλη πλευρά, οι υπόλοιπες κωμωδίες συνέχιζαν τη γραμμή του δραματολογίου της ανακτορικής και κοσμικής ερασιτεχνίας από τη δεκαετία του 1880, με τις μονόπρακτες κωμωδίες και τα κωμειδύλλια.

Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων κάποια ακόμη έργα πάνω στα οποία ασκήθηκαν οι μαθητές ήταν ο *Κλαβίγιο* του Γκαίτε στο μάθημα δραματολογίας του Κουρτίδη²⁰⁸ και ξανά η *Μαρία Στουάρτ* του Σίλερ.²⁰⁹ Λίγο αργότερα οι μαθητές ασκούσαν στον *Θάνατο του Περικλέους* και στο *Ζητείται Υπηρέτης*.²¹⁰

Η εξαίρεση του κανόνα, εμφανίστηκε στην διδασκαλία του Οικονόμου όπου γνωρίζουμε ότι δίδασκε την *Αγριόπαπια* του Ίμπσεν, πράγμα για το οποίο κατηγορήθηκε, όπως είδαμε παραπάνω, από θιασώτες του Μιστριώτη.²¹¹

Είναι επίσης ενδεικτική η πληροφορία ότι ο πρίγκιπας Νικόλαος ασχολούνταν με τη μετάφραση του συγγράμματος του Γκαίτε περί υποκριτικής, το οποίο πίστευε ότι θα βοηθούσε σημαντικά τους μαθητές.²¹² Πρέπει να σημειώσουμε ότι το σύγγραμμα αυτό του Γκαίτε ήταν, πίσω στην δεκαετία του 1860, το βασικό εργαλείο με το οποίο εκγύμναζε ο Βερναρδάκης τους ηθοποιούς του στις παραστάσεις της

²⁰⁶ *Ακρόπολις*, 2.7.1900, «Προκήρυξη...»

²⁰⁷ Δ. Σπάθης, *Το Νεοελληνικό Θέατρο*, ό.π., σ. 21-22.

²⁰⁸ *Εστία*, 9.11.1900, «Με λίγα λόγια».

²⁰⁹ Ο.π.

²¹⁰ *Εστία*, 20.12.1900, «Με λίγα λόγια».

²¹¹ *Ακρόπολις*, 9.1.1901, «Οι ηθοποιοί του Βασιλέως».

²¹² *Εστία*, 1.7.1900, «Από την ζωήν της πόλεως – Ο πρίγκιψ Νικόλαος».

μαθητικής ερασιτεχνίας.²¹³ Ταυτόχρονα το εγχειρίδιο προς τους ηθοποιούς του Γκαίτε ήταν ένα ιστορικά σημαντικό, αποκύημα του κλασικισμού της Βαϊμάρης, αλλά πρακτικά, για τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης εκείνη την εποχή, ξεπερασμένο κείμενο.

Σε γενικές γραμμές, η αισθητική γραμμή και οι καλλιτεχνικές επιλογές των ανθρώπων της Βασιλικής Δραματικής σχολής υπαγορεύονταν από τα δοκιμασμένα ελληνικά πρότυπα του 19^{ου} αιώνα. Οι σύγχρονες αναζητήσεις, τόσο στα επιλεγόμενα προς διδασκαλία έργα, όσο και στις μεθόδους της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης, δεν φαίνεται να είχαν θέση στις επιλογές των υπευθύνων της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

iii. Οι μαθητές

α) το θεατρικό τους παρελθόν και το καλλιτεχνικό τους προφίλ

Όλοι οι μαθητές, πριν την πρόσληψή τους στη Βασιλική Δραματική σχολή, είχαν κάποιου είδους θεατρική πείρα. Οι περισσότεροι από αυτούς είχαν αποκτήσει τα πρώτα τους εφόδια στις παραστάσεις της κοσμικής και φοιτητικής ερασιτεχνίας.²¹⁴ Εξάλλου, κάποιοι άλλοι υποψήφιοι, που είχαν κάποια πείρα από συνεργασίες με επαγγελματικούς θιάσους δεν έγιναν δεκτοί, ως πρόσωπα ανεπιθύμητα. Ίσως σε αυτό οφείλεται η πολύκροτη απόρριψη του Ε. Δαμάσκου, απόφοιτο μεν του Ωδείου αλλά επί τετραετία συνεργαζόμενου με την επαγγελματική σκηνή.²¹⁵ Δεν συνέβη το ίδιο με τις γυναίκες, λόγω του μικρού αριθμού τους. Έτσι για παράδειγμα, η Μαρία Πετρίδου, είχε συμμετάσχει, εκτός από τις παραστάσεις της ερασιτεχνίας, και σε επαγγελματικούς θιάσους.²¹⁶

Όταν η πριγκίπισσα Σοφία ανέλαβε υπό την προστασία της τη γιορτή του Διεθνούς Ασύλου στο Ζάππειο, πριν ακόμη βγουν τα αποτελέσματα των εισαγωγικών εξετάσεων για τη σχολή, επέλεξε για τη μονόπρακτη κωμωδία που θα παιζόταν, τους υποψήφιους Θ. Δρακοπούλου, Μ. Δημόπουλου, Γ. Αναστασιάδη και Δ. Βρατσάνο.²¹⁷ Το γεγονός ότι η πριγκίπισσα επέλεξε κάποιους από τους υποψήφιους, πριν καν γίνουν δεκτοί ως μαθητές της σχολής για να παίξουν μπροστά σε κοινό εξηγείται από το ότι, η πρωτοβουλία των ανακτόρων για την εμπλοκή της στην ελληνική σκηνή, με την ίδρυση του Βασιλικού θεάτρου και της σχολής, επιβεβαιώνει τη σχέση συνέχειας ανάμεσα στις δραστηριότητες της κοσμικής ερασιτεχνίας, με την οποία η βασιλική οικογένεια είχε στενές επαφές. Τα άτομα τα οποία επέλεξε η πριγκίπισσα είχαν νωρίτερα διακριθεί σε τέτοιες ερασιτεχνικές παραστάσεις.

Από τους σπουδαστές για παράδειγμα, η αρσακιάδα Θεώνη Δρακοπούλου και η Μαρία Πετρίδου είχαν εμφανιστεί το προηγούμενο έτος (1899) στον διαγωνισμό του συλλόγου «Παρνασσός», όπου απήγγειλαν αποσπάσματα από την *Ηλέκτρα*.²¹⁸ Στην παράσταση της *Ηλέκτρας*, στην αρχαία ελληνική, αλλά με την Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων, είχε πρωταγωνιστήσει η Δήμητρα

²¹³ Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου ως του Δουνάβεως*, σ. 269, υπ. 30.

²¹⁴ Για την πλειοψηφία των υποψηφίων, που ανήκαν στην ερασιτεχνία μιλάει και ο Μ. Μυράτ (*Η ζωή μου*, 1928, σσ.149-153).

²¹⁵ Η καριέρα του Ε. Δαμάσκου είχε ξεκινήσει το 1895, με τη συμμετοχή του στον θίασο του Λεκατσά (Α. Δημητριάδης, ό.π., σ. 119 και 154) και έως το 1900, που έδωσε εξετάσεις στην Β. Δραματική σχολή, είχε συνεργαστεί με τον θίασο του Δημ. Κοτοπούλη και είχε παίξει στο «Βαριετέ» (Θ. Έξαρχος, ό.π., σ. 99).

²¹⁶ Για παράδειγμα το 1891 συμμετείχε στον θίασο Μένανδρο των αδελφών Ταβουλάρη (Θ. Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί «Αναζητώντας τις ρίζες» Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα μέχρι το 1899*, σ. 43).

²¹⁷ *Ακρόπολις*, 22.10.1900, σ.2.

²¹⁸ Θ. Έξαρχος, ό.π., σ. 43 και *Εστία*, 28.6.1900.

Αποστόλου, επίσης απόφοιτος Αρσακείου. Ο Νικόλαος Κυπαρίσσης,²¹⁹ φοιτητής της Φιλολογίας, είχε παίξει τον Ορέστη και ο Νικόλαος Παπαγεωργίου, φοιτητής της Νομικής, είχε παίξει τον παιδαγωγό. Στην παράσταση της *Αντιγόνης*, λίγο πριν την ανακοίνωση για την ίδρυση της σχολής, και πάλι με την Εταιρεία, είχε συμμετάσχει ξανά ο Κυπαρίσσης ως Αίμονας, ο Παπαγεωργίου ως Κρέοντας και ο (επιλαχόντας για τη σχολή) Σωτήρης Σκίπης, ως φύλαξ.²²⁰

Ακόμη, ο Γ. Αναστασιάδης, πτυχιούχος του Αθηναϊκού Ωδείου και υπάλληλος της τράπεζας Αθηνών,²²¹ είχε συχνά χειροκροτηθεί «εις διάφορα σαλόνια δια την έντεχνον απαγγελίαν του».²²² Ο Δ. Αγγελάκης, επίσης απόφοιτος του Ωδείου, είχε την υποστήριξη του Λάσκαρη,²²³ ενώ ο Α. Χρυσομάλλης είχε διακριθεί ως ερασιτέχνης στον καλλιτεχνικό σύλλογο της Κέρκυρας.²²⁴ Ο Θεόδωρος Θαλασσινός ήταν ανιψιός του Σκυλίστη.²²⁵

Ο Μήτσος Μουράτης, (Μ. Μυράτ), είχε το προσόν της έστω και μικρής παραμονής του στο Παρίσι και τις ασφαλείς συστάσεις του Κλ. Ραγκαβή, ο οποίος είχε μεγάλη επιρροή στη διεύθυνση του Βασιλικού θεάτρου.²²⁶

Ο Αιμίλιος Βεάκης, είχε αρχίσει να σπουδάζει στην Ανώτατη σχολή καλών τεχνών και είχε την εκτίμηση των λόγιων κύκλων, ως νεαρός ποιητής και δραματικός συγγραφέας.

Η Ροζαλία Αρνιωτάκη, είχε συμμετάσχει στον θίασο «Αβέρωφ», που είχε συστήσει περιστασιακά ο πατέρας της, με την ευκαιρία των Ολυμπιακών Αγώνων.²²⁷ Ο Ραυτόπουλος, ήταν δημοσιογράφος στη Σμύρνη, που ήρθε στην Αθήνα για την Δραματική σχολή του Βασιλικού θεάτρου.²²⁸ Ο Π. Καλογερίκος ήταν τελειόφοιτος της Νομικής, είχε ανέβει στη σκηνή ως ερασιτέχνης (άγνωστο με ποιους θιάσους) στη Λάρισα, στη Χαλκίδα και στην Αθήνα²²⁹ και ο Δ. Βρατσάνος, ήταν απόφοιτος του φυσικομαθηματικού τμήματος και δημοσιογράφος, ιδιότητα την οποία είχε και ο νεαρός Τέγας Χρίστοβιτς.²³⁰

Και από την άποψη λοιπόν του έμφυχου υλικού της, η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, μπορεί να ιδωθεί ως μία συνέχεια των δραστηριοτήτων της ερασιτεχνίας. Η πρόσκληση του βασιλιά προς

²¹⁹ Κατά τη διάρκεια των σπουδών, ο Νικόλαος Κυπαρίσσης, διατηρώντας επαφή με τους λόγιους κύκλους, έκανε έμμετρη μετάφραση, σε ιαμβικούς στίχους, της Ηλέκτρας του Σοφοκλή και την ανέγνωσε στην «Εταιρία Φιλοτέχνων» στις 10 Δεκεμβρίου. Ανάμεσα στους ακροατές βρέθηκε και ο καθηγητής της Βασιλικής Δραματικής σχολής Θ. Οικονόμου και φυσικά οι καθηγητές, Μιστριώτης και Λάμπρος, ο γραμματέας του συλλόγου Παρνασσός (Δημητριάδης, σ. 225, υπ.133)], Χατζηδάκις, Ευαγγελίδης (*Ακρόπολις*, 11.12.1900, «Η μετάφραση της Ηλέκτρας» και *Εστία*, 11.12.1900, «Φαινόμενα και Πράγματα»).

²²⁰ *Εστία*, 28.6.1900, «Οι πρώτοι υποψήφιοι μαθηταί – όλη η κρέμα των ερασιτεχνών».

²²¹ *Ακρόπολις*, 25.10.1900, «Οι ηθοποιοί του Βασιλέως».

²²² *Εστία*, 28.6.1900, ό.π.

²²³ Ο Λάσκαρης (υπ. Λεβιάθαν) από την *Εστία* (8.10.1900, «Υπέρ του κ. Αγγελάκη»), παροτρύνει τους Αθηναίους να συνδράμουν στην ευεργετική παράσταση υπέρ του Αγγελάκη, που γίνεται με σκοπό την είσπραξη ενός ποσού για τη συντήρηση του νεαρού ηθοποιού κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Βασιλική Δραματική σχολή ώστε βοηθήσουν τον νέο.

²²⁴ Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, 1928, σ. 156.

²²⁵ ό.π., σ. 160.

²²⁶ Βλέπε την εκτίμηση προς το πρόσωπο του συγγραφέα από τον πρίγκιπα Νικόλαο στα απομνημονεύματά του (*Τα πενήντα χρόνια της ζωής μου*, σ. 29) και στο Α. Λεπενιώτη, *Των Δραγούμης-Μαρίκα Κοτοπούλη-Μήτσος Μυράτ* “Η ανατομία μιας πολιτικοθεατρικής δυναστείας”, τ. Α', σ. 125. Για τη σύσταση του Μυράτ στον Στεφάνου από τον Ραγκαβή, βλέπε Μ. Μυράτ, *Η ζωή μου*, 1928, σ. 152.

²²⁷ Έξαρχος, τ. Α', σ. 141.

²²⁸ *Εστία*, 12.7.1900, «Από την ζωήν της πόλεως» και *Ακρόπολις*, 13.7.1900, «Πρωτεύουσα – όσα βλέπω και ακούω», υπ. Εσταντανέ.

²²⁹ Επίσης ήταν εθελοντής λοχίας του 2^{ου} πυροβολικού συντάγματος και ένας από τους 12 φοιτητές, τους οποίους είχε ορίσει ως λοχαγούς στον πόλεμο του '97 στο επιτελείο του ο Ριτσιώτης Γαριβάλδης. (Ακρόπολις, 25.10.1900, «Οι ηθοποιοί του Βασιλέως»).

²³⁰ *Ακρόπολις*, 25.10.1900, ό.π.

τους υποψήφιους σπουδαστές απευθυνόταν, εμμέσως πλην σαφώς, στην υπό διαμόρφωση αστική τάξη των νέων, πολλοί από τους οποίους ήδη συμμετείχαν είτε στην φοιτητική είτε στην κοσμική ερασιτεχνία. Τα χαρακτηριστικά τους ήταν η μόρφωση ή η προέλευση από μία ανώτερης τάξεως οικογένεια αλλά ακόμα και κάποια καλλιτεχνική θητεία στο εξωτερικό. Έτσι, η πλειοψηφία των υποψήφιων, σύμφωνα με τον τύπο της εποχής, που έτσι κι αλλιώς προέβαλλε τους γνωστούς ερασιτέχνες, ήταν άτομα, τα οποία εντάσσονταν σε αυτές τις κατηγορίες.

β) Οι σκέψεις τους για την ίδρυση Λέσχης.

Ένα στοιχείο που φανερώνει τη σοβαρή διάθεση των μαθητών απέναντι στο θεσμό του ηθοποιού και τη νέα «ευρωπαϊκή» διάσταση στην οποία είχε μόλις τοποθετηθεί, με την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ήταν οι σκέψεις τους, λίγο πριν αρχίσουν τα μαθήματα, για την ίδρυση συνδέσμου (Λέσχης). Μέλη του συνδέσμου θα ήταν μόνο οι ίδιοι και το σχέδιό τους προέβλεπε να εκλέγονται και επίτιμα μέλη, όπως κάποιοι καθηγητές τους, θεατρικοί συγγραφείς και ξένοι καλλιτέχνες. Ο σύνδεσμος θα είχε ιδιαίτερο χώρο, με αναγνωστήριο, αίθουσα ξιφασκίας και σκοπευτήριο και μία μικρή σκηνή για φιλολογικές βραδιές. Το όνομα του συνδέσμου θα ήταν πιθανότατα «Δραματική Ένωσις».²³¹ Οι μαθητές επιθυμούσαν την ίδρυση της λέσχης, είτε σε ένα διαμέρισμα του Βασιλικού θεάτρου, είτε στο εντευκτήριο της Μουσικής Εταιρείας, είτε ως τελευταία λύση στον Γυμναστικό σύλλογο, διότι ήθελαν να έχουν ένα χώρο για να λένε τις σκέψεις τους, να συζητούν τα θέματά τους, πράγμα που δεν επιτρεπόταν πλέον να γίνεται οπουδήποτε αλλού «αφού τα θέατρα και τα καφενεία και τα ξενοδοχεία και τα πατσατζήδικα είναι αναξιοπρεπή».²³²

Η απόφαση των μαθητών για την ίδρυση ενός τέτοιου φορέα φανέρωνε μία τάση ενότητας και αυτοδιάθεσης των εκκολαπτόμενων ηθοποιών καθώς και την ύπαρξη μιας κοινής συνειδητοποίησης για την αναγκαιότητα μιας υποτυπώδους οργάνωσης του επαγγέλματος που κλήθηκαν να σπουδάσουν στη Βασιλική Δραματική σχολή.

Η διεύθυνση της σχολής τελικά δεν συναίνεσε στις αποφάσεις των μαθητών περί του συνδέσμου διότι ο διευθυντής της πίστευε ότι αυτό θα ήταν άτοπο. Λέσχη για τους μαθητές θα έπρεπε, κατά την άποψή του, να ήταν μόνο η αίθουσα των παραδόσεων ενώ έκρινε ότι θα ήταν ωφελιμότερο οι σπουδαστές να διαθέτουν τον ελεύθερο χρόνο τους στην εκμάθηση της γαλλικής ή κάποιας άλλης απαραίτητης γλώσσας.²³³ Κάποιους μήνες μετά τη διάλυση της σχολής, στις αρχές Μαΐου, συστήθηκε τελικά ο σύλλογος υπό το όνομα «Καλλιτεχνική Στοά» από τους παλαιούς μαθητές της Δραματικής σχολής αλλά και άλλους νεαρούς της κοσμικής ερασιτεχνίας· πρόεδρος του συλλόγου εξελέγη ο Πέτρος Λέων και σκοπός του συλλόγου, μετά το ναυάγιο της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ήταν η «ανάπτυξι των μελών αυτού εις την δραματικήν ηθοποιάν».²³⁴

²³¹ *Εστία*, 28.10.1900, «Με λίγα λόγια».

²³² *Εστία*, 30.10.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

²³³ *Εστία*, 4.11.1900, «Από την ζωή της πόλεως – Νέα της Δραματικής».

²³⁴ *Εστία*, 4.5.1901, «Με λίγα λόγια».

γ) Οι παραινέσεις προς τους μαθητές

Η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής φαινόταν να έχει στόχο τη δημιουργία μιας καινούριας τάξης πραγμάτων, που θα ανέτρεπε την εικόνα, της μέχρι τότε, συντεχνιακής τάξης των επαγγελματιών ηθοποιών. Η ανακτορική οπτική της ιδανικής νέας εικόνας των μελών του επαγγέλματος, όριζε στους νέους ηθοποιούς να υιοθετήσουν και κάποια συγκεκριμένα κοινωνικά γνωρίσματα. Έτσι εκτός από τα ζητήματα, που αφορούσαν, αποκλειστικά την άσκηση της τέχνης του, ο νέος ηθοποιός -και ανακτορικός υπάλληλος- όφειλε να εξασκήσει και την κοινωνική του συμπεριφορά, η οποία θα ήταν διαφοροποιημένη από την, έως τότε, παγιωμένη εικόνα του ηθοποιού, ως ατόμου με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο και εν γένει φορέα μιας «λαϊκότερης» νοοτροπίας.

Αυτούς τους στόχους εξυπηρέτησαν οι παραινέσεις προς τους υποψήφιους και έπειτα τους μαθητές της Βασιλικής Δραματικής σχολής και αφορούσαν, τα πνευματικά τους ενδιαφέροντα και κατευθύνσεις, την εξωτερική τους εμφάνιση και τη συνολική κοινωνική τους συμπεριφορά.

Οι παραινέσεις, άρχισαν από την περίοδο της προετοιμασίας των υποψηφίων για τις εξετάσεις. Ο Στ. Στεφάνου, διαβίβαζε μέσω του Τύπου²³⁵ ότι οι υποψήφιοι, που θα ξεχώριζαν θα ήταν αυτοί με τις περισσότερες γνώσεις πάνω στα έργα που θα εξετάζονταν, διότι αυτοί θα μπορούσαν να υποβοηθήσουν στο μέλλον τους καθηγητές στο έργο τους. Μετά την εκμάθηση των βασικών στοιχείων, που αφορούσαν τα δραματικά κείμενα, ο Στεφάνου τόνιζε ότι ήταν απαραίτητη η μελέτη της γαλλικής γλώσσας, πράγμα που θα χρησίμευε για την περαιτέρω μελέτη αμετάφραστων αλλά χρήσιμων, για την τέλεια μόρφωση ενός ηθοποιού, συγγραμμάτων. Όλα αυτά θα ήταν, σύμφωνα με τη διεύθυνση της σχολής, τα απαραίτητα εφόδια για όσους ενδιαφέρονταν σοβαρά με τη μελλοντική εργασία του ηθοποιού. Η προτεραιότητα στην εκμάθηση της γαλλικής γλώσσας ήταν και η αντιπρόταση του Στεφάνου στις σκέψεις των μαθητών για τη δημιουργία Συνδέσμου. Κατά την άποψη του διευθυντή, ήταν ωφελιμότερη η ενασχόληση με τη γαλλική παρά οι συζητήσεις των μαθητών για τα ζητήματα που θα τους απασχολούσαν.²³⁶ Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η γαλλική γλώσσα και ο γαλλικός πολιτισμός εντασσόταν στις γενικότερες αισθητικές επιλογές του παλατιού. Θυμόμαστε τις παραστάσεις της ανακτορικής και κοσμικής ερασιτεχνίας των έργων του Βλάχου και του Κορομηλά στα γαλλικά,²³⁷ την χρηματοδότηση και την προτίμηση των γαλλικών θιάσων οπερέτας και φυσικά το πρότυπο της σχολής, την Comédie Française αλλά βλέπουμε αργότερα και τις σκέψεις για μετάκληση γαλλικού θιάσου στη σκηνή του Βασιλικού θεάτρου. Η προτίμηση της γαλλικής κουλτούρας φανερώνει τον γενικότερο προσανατολισμό τόσο των ανακτόρων όσο και της μεγαλοαστικής τάξης και των ανώτερων στρωμάτων, τα οποία, παρακολουθούσαν και τις παραστάσεις που αναφέρθηκαν.

Επιπλέον, στις οδηγίες για τους υποψήφιους μαθητές της σχολής αναφερόταν ότι ο υποψήφιος δεν θα έπρεπε να έχει ιδιαίτερη προφορά ως αποτέλεσμα καταγωγής ή ντοπιολαλιάς και ότι ως υπόδειγμα θα λαμβανόταν η γλώσσα της πρωτεύουσας.²³⁸ Η βαρύτητα στο θέμα της γλώσσας, που θα πρέπει να είναι μακριά από τη ντοπιολαλιά και τον τοπικό ιδιοτισμό, δεν μπορεί να μη φέρει στο νου τη γενικότερη δυσπιστία και αμφισβήτηση από τον κύκλο των ευρωπαϊστών, απέναντι στη χρήση των διαλέκτων. Και επιπλέον δεν μπορεί να μην ιδωθεί στα γενικότερα πλαίσια της προσπάθειας για εξευρωπαϊσμό και στον

²³⁵ Βλ. *Εστία*, 14.7.1900, «Από την ζωή της πόλεως – Δια τους υποψηφίους».

²³⁶ *Εστία*, 4.11.1900, «Από την ζωή της πόλεως».

²³⁷ Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κομειδύλλιο*, ό.π., σ. 26.

²³⁸ *Εστία*, 30.6.1900, «Ο Διαγωνισμός της Βασιλικής Δραματικής Σχολής».

τομέα των ηθών μέσω της προσπάθειας για αποτίναξη της «ανατολικής» ταυτότητας. Πώς θα μπορούσε εξάλλου, να μην δοθεί βάρος στη σωστή χρήση της ελληνικής γλώσσας όταν την προεδρία της κριτικής επιτροπής των εξετάσεων κατείχε ο Δημ. Βικέλας, και εκτός των διδασκόντων της σχολής, ο καθηγητής της φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο, Ιωάννης Σακελαρόπουλος, αμφότεροι υπέρμαχοι της καθαρεύουσας και των εκσυγχρονιστικών μεγαλοαστικών τάσεων του παλατιού; Η παραίτηση για το γλωσσικό ιδίωμα και τη γλώσσα της πρωτεύουσας αντικατοπτρίζει τη σύγκρουση των λαϊκών με τα αστικά ήθη, πράγμα που είχε αρχίσει πολύ νωρίτερα στο επίπεδο των δραματικών κειμένων²³⁹ και συνέχισε στα πλαίσια της διαπάλης των οραμάτων των ευρωπαϊστών εκσυγχρονιστών αστών, που εκπροσωπούσε το παλάτι και των λαϊκότερων στρωμάτων που εκπροσωπούσε στον τομέα του θεάτρου η κάστα των επαγγελματιών ηθοποιών. Οι νέοι ηθοποιοί, που θα γαλουχούσε το Βασιλικό θέατρο δεν θα έπρεπε να εκπροσωπούν την λαϊκή αυτή νοοτροπία.

Οι κατευθύνσεις για την πνευματική καλλιέργεια των μαθητών θα εμπλουτιζόταν με τις επισκέψεις στα Μουσεία, στις διαλέξεις του Παρνασσού καθώς και στο Δημοτικό θέατρο²⁴⁰ με την έκδοση δελτίων ελεύθερης εισόδου και την παραχώρηση θεωρείων.²⁴¹

Σχετικά με την εξωτερική εμφάνιση των μαθητών, φαίνεται ότι δόθηκε ιδιαίτερο βάρος στην «ωραιότητα». Με αφορμή κάποιες διαμαρτυρίες απορριφθέντων, μέλος της εξεταστικής επιτροπής δήλωνε ότι εκτός από τις ικανότητες, θεωρήθηκε σημαντικό το σωματικό κάλλος των υποψηφίων, αφού και στα βασιλικά θέατρα της Ευρώπης κανείς δεν ανέβαινε στη σκηνή εάν δεν ήταν ωραίος. Ο Βασιλιάς εξάλλου, κατά την ίδια δήλωση, επιθυμούσε, εκείνοι που θα αποτελούσαν τον πρώτο θίασο του Βασιλικού θεάτρου να διακρίνονταν και από τη σωματική ωραιότητα και από την οικογενειακή ανατροφή. Η λοιπή μόρφωση (δηλαδή η μόρφωση ενός ατόμου ως ηθοποιού) θα ήταν δυνατόν να συμπληρωθεί στη σχολή.²⁴²

Η τάση που προέβαλλε η διεύθυνση της σχολής, για κάποιου είδους τυπολατρία, έδωσε λαβή στον τύπο για μία ολόκληρη παραφιλολογία για το αν έπρεπε οι μαθητές να φορέσουν φράκο ή άλλη ενδυμασία²⁴³ στις εξετάσεις και τα εγκαίνια της σχολής, στα οποία υποτίθεται ότι θα παρουσιάζονταν ενώπιον του βασιλιά, πράγμα που αντανάκλούσε επίσης την σύγκρουση των κατεστημένων ηθών με τα νέα και προφανώς ανοίκεια για την ελληνική κοινωνία, ήθη που επέβαλλε η Βασιλική Δραματική σχολή.

Άλλο παρεμφερές ζήτημα, το οποίο παρακολουθούνταν με μεγάλο ενδιαφέρον, ήταν το θέμα του «μύστακος». Η νέα απαίτηση ήταν να «αποψιλωθούν» τα μουστάκια.²⁴⁴ Ημειπισήμως υποδείχτηκε στη Δραματική σχολή, ότι όλοι, τόσο οι τραγικοί όσο και οι κωμικοί ηθοποιοί θα έπρεπε να τα ξυρίσουν.²⁴⁵ Σε

²³⁹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζή, ό.π., σ.41.

²⁴⁰ Το Δημοτικό θέατρο συνήθως φιλοξενούσε ξένους θιάσους, ενώ το θεατρικό γεγονός της περιόδου ήταν η επικείμενη επίσκεψη της Αγκνες Σόρμα.

²⁴¹ *Εστία*, 26.9.1900, «Με λίγα λόγια».

²⁴² *Εφημερίς*, 21.10.1900, «Παντοία».

²⁴³ Χαρακτηριστικά ο Αρνιωτάκης, με ένα καυστικό του σχόλιο πάνω στο ζήτημα της σύγκρουσης των ηθών, τάχθηκε υπέρ της φουστανέλας...(*Εστία*, 25.9.1900, «Με λίγα λόγια»). Τελικά, η σχολή όρισε το ένδυμα περιπάτου ως επίσημη περιβολή των υποψηφίων και το φράκο, «το οποίον πολλοί ετοιμάζοντο να βγάλουν από το μπουφόλο επί τη ευκαιρία της εορτής έμεινεν εις την θέσιν του μέχρι νεοτέρας διαταγής» (*Εστία*, 16.10.1900, «Οι υποψήφιοι τρόφιμοι του βρεφοκομείου της τέχνης», υπ. Χ.).

²⁴⁴ *Εστία*, 22.11.1900, «Με λίγα λόγια».

²⁴⁵ *Εστία*, 28.11.1900, «Με λίγα λόγια».

λίγο μαθαίνουμε για «δύο τραγικούς», οι οποίοι εμφανίστηκαν πλέον αμούστακοι,²⁴⁶ ενώ λίγο αργότερα, τέσσερα ακόμη μουστάκια της Δραματικής «έπεφταν».²⁴⁷

Το θέμα τη κοινωνικής συμπεριφοράς των νέων ηθοποιών ήταν από τα σημαντικότερα και για τον λόγο αυτόν, ήταν ένα από τα ζητήματα που έθεσε ο διευθυντής της σχολής την ημέρα της έναρξης των μαθημάτων. Ο Στεφάνου, αφού ανακοίνωσε στους μαθητές ότι πρέπει να παρακολουθούν επιμελώς και τακτικώς τα μαθήματα, τους συνέστησε, επί ποινή αποβολής, να μην συχνάζουν καθόλου στα καφενεία ή άλλα κέντρα «εγείροντα υποψίας» διότι η Α.Μ. ο Βασιλιάς επιθυμούσε οι μαθητές της Δραματικής σχολής να είναι αξιοπρεπείς στις εξωτερικές τους σχέσεις.²⁴⁸

Είναι φανερό ότι ήταν στόχος να δημιουργηθεί μία ομάδα ηθοποιών, οι οποίοι όχι μόνο θα διαχωρίζονταν από τους μέχρι τότε «κακόφημους» επαγγελματίες αλλά θα ξεχώριζαν γενικά και από τη εικόνα του μέσου όρου της τότε ελληνικής κοινωνίας. Η αποκοπή από τις λαϊκές συνήθειες και τα στοιχεία ελιτισμού θα προσέδιδαν στον επικείμενο βασιλικό θίασο την πολυπόθητη, για τους κοσμικούς κύκλους, μεγαλοαστική εικόνα στους νέους ανακτορικούς καλλιτέχνες.

iv. Συγκρίσεις με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις στην διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης και των ρευμάτων που την διαμόρφωσαν εκείνη την εποχή

Η πρωτοβουλία του Γεωργίου για την ίδρυση του Βασιλικού θεάτρου στηρίχθηκε στην προσπάθεια της ανανέωσης των θεατρικών πραγμάτων στην Ελλάδα, μέσω ενός πολιτισμικού θεσμού, με πρότυπο τα αυλικά θέατρα της Γερμανίας του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα.²⁴⁹ Η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής ήρθε ως αποτέλεσμα της μίμησης της λειτουργίας της Comédie Française, με την αρχαιότερη σχολή Υποκριτικής και τη μεγάλη αίγλη. Η Comédie Française δεν αποτέλεσε παράδειγμα μόνο για την Ελλάδα. Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και άλλες χώρες στήριζαν κάποιες προσπάθειες για την οργάνωση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης στο ίδιο πρότυπο.²⁵⁰

Ποια ήταν όμως η σχέση της Βασιλικής Δραματικής σχολής της Αθήνας με το Κονσερβατουάρ της Comédie Française των Παρισίων;

Στα απομνημονεύματά του, ο πρώην διευθυντής, δεν δίνει πληροφορίες σχετικά με αυτό το ταξίδι, το οποίο διήρκεσε ολόκληρο τον Αύγουστο του 1900 και δεν διευκρινίζει τις πηγές του για τη σύνταξη του Οργανισμού της Βασιλικής Δραματικής σχολής: μιλάει μόνο για το ταξίδι του, το 1898, όπου ερευνήσε τα πρότυπα – θέατρα της Γερμανίας και της Αυστρίας για το Βασιλικό θέατρο.²⁵¹ Για τη σύνταξη του

²⁴⁶ *Εστία*, 4.12.1900, «Με λίγα λόγια».

²⁴⁷ *Εστία*, 5.12.1900, «Με λίγα λόγια»: Τέσσερα ακόμη μουστάκια της Δραματικής έπεσαν χθες. Και θα πέσουν και τα άλλα σαν φύλλα φθινοπώρου εντός ολίγου. Η τέχνη βλέπετε δεν θέλει μουστακάτους ιερείς...

²⁴⁸ *Ακρόπολις*, 7.11.1900, «Η Βασιλική Δραματική σχολή», *Εφημερίς*, 6.11.1900, «Η Δραματική σχολή».

²⁴⁹ Στεφάνου Στ., ό.π., 2.3.1928 και Α. Γλυτζουρή, «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη...», ό.π., σσ. 61-8.

²⁵⁰ Για παράδειγμα ο Η. Irving είχε υποστηρίξει την ίδρυση σχολής υποκριτικής με βάση το πρότυπο της Comédie Française, πράγμα που τελικά ευδοκίμησε το 1905 μετά δηλαδή από τον θάνατό του (Hemmings, *The Theatre Industry*, σ. 172). Στην Ρωσία, το 1805, ιδρύθηκε το State theater της Μόσχας, με θίασο 74 ηθοποιών, στο οποίο το 1809 προστέθηκε Δραματική σχολή, κατά το παράδειγμα της Γαλλίας (Ο. Brockett, ό.π., σ. 457).

²⁵¹ Στ. Στεφάνου, *Αναμνήσεις*, ό.π., 29.2.1928 και 1, 2, 3.3.1928. Μαθαίνουμε ότι στα ταξίδια αυτά πέρασε από την Comédie Française, όμως δεν έμεινε ευχαριστημένος και έτσι στράφηκε στη Γερμανία.

Οργανισμού της Βασιλικής Δραματικής σχολής με βάση τον αντίστοιχο του Κονσερβατουάρ της Comédie Française, μιλάει επανειλημμένα ο Τύπος.²⁵²

Παρόλα αυτά θα ήταν χρήσιμο να δούμε σε γενικές γραμμές τη σχέση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, με το πρότυπό της, το Κονσερβατουάρ της Comédie Française.

Η Ecole Royale Dramatique, ο πρόγονος του Κονσερβατουάρ (Conservatoire) όταν άνοιξε το 1786, αποτέλεσε το αποκορύφωμα των σκέψεων και των επίσημων ενεργειών των προηγούμενων τριάντα ετών· στηρίχθηκε αρχικά στην πρωτοβουλία ηθοποιών-ηγετών της Comédie Française για την καλύτερη διαβίωση του θεάτρου και για τη λύση της στρατολόγησης νέων ηθοποιών,²⁵³ ενώ στη συνέχεια η επιβίωση και η διαμόρφωσή της σχηματίστηκε και ισχυροποιήθηκε σταδιακά.²⁵⁴ Στην Αθήνα, όπως είδαμε, ενώ τονίζοταν η ανάγκη για τη μόρφωση των ηθοποιών, δεν είχαν γίνει, ωστόσο, από τη διοίκηση του υπό ανέγερση Βασιλικού θεάτρου, οργανωμένες και μεθοδικές σκέψεις για μία Δραματική σχολή, που θα ήταν προσαρμοσμένη στις εγχώριες ανάγκες. Η απόφαση για την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, υπό αυτό το πρίσμα, φαίνεται κάπως βεβιασμένη, αφού μεταφέρθηκε ένας θεσμός, ο οποίος είχε διαμορφωθεί σταδιακά και εξυπηρετούσε πολύ συγκεκριμένους σκοπούς, μέσα σε λίγους μήνες στην Αθήνα, η οποία δεν μπορούσε να στηρίξει το εγχείρημα στα ερείσματα μιας ένδοξης κλασικιστικής παράδοσης, όπως αντίστοιχα γινόταν με το Κονσερβατουάρ της Comédie Française.

Από τις πληροφορίες που έχουμε για τους Οργανισμούς του Κονσερβατουάρ έτσι όπως έφτασαν να είναι διαμορφωμένοι στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και τα γενικότερα στοιχεία και για τα δύο ιδρύματα, βλέπουμε ότι τα κοινά σημεία είναι πολλά.

Καταρχήν, το ίδιο το οίκημα της σχολής, δύο δηλαδή μικρές σκηνές εντός συνεχόμενων δωματίων, κατασκευάστηκαν, σύμφωνα με τα απομνημονεύματα του Στεφάνου, «κατά το υπόδειγμα του Κονσερβατουάρ των Παρισίων».²⁵⁵

Στα ζητήματα της εσωτερικής οργάνωσης, βλέπουμε ότι για να εισαχθούν οι μαθητές στο Κονσερβατουάρ θα έπρεπε, όπως και στη Βασιλική Δραματική σχολή, να δώσουν εξετάσεις, κατά τις οποίες έπρεπε να αποδείξουν ότι δεν είχαν ελαττώματα στο λόγο ούτε «ανίατα» γλωσσικά ιδιώματα.²⁵⁶

²⁵² Π.χ. *Ακρόπολις*, 24.6.1900 «Πρωτεύουσα - Η Δραματική σχολή»: [Στον Στεφάνου]ανέθηκε [ο βασιλιάς] την εκπόνηση οργανισμού «Βασιλικής Δραματικής Σχολής» και ο κανονισμός ούτος συνταχθείς επί τη βάσει του κανονισμού της Δραματικής σχολής των Παρισίων, εκυρώθη ήδη εκ μέρους της Α.Μ. ή *Εστία*, 23.6.1900, «Ίδρυσις Βασιλ. Δραματικής Σχολής – Ποιος ο Διευθυντής»: «ως βάσις δε προς σύνταξιν αυτού [του Οργανισμού] ελήφθη ο Οργανισμός της Δραματικής Σχολής των Παρισίων».

²⁵³ F. W. J. Hemmings, «The Training of actors at the Paris Conservatoire during the Nineteenth Century»(v.12, no 3, 1987), *Theatre Research International*, σ. 241-3.

²⁵⁴ Για παράδειγμα, στη Γαλλία των τελών του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα, άνθιζαν οι ιδιωτικές δραματικές σχολές, με τις οποίες έπρεπε να συναγωνιστεί η Βασιλική Δραματική σχολή (Hemmings, *ό.π.*, σ. 243). Για το λόγο αυτό δόθηκε νέα πνοή στην οργάνωση, το 1806, με την μετατροπή σε Κονσερβατουάρ, δηλαδή σχολή απαγγελίας, ως παράρτημα του Κονσερβατουάρ Μουσικής. Τότε έχουμε την πρώτη αναφορά, ότι η σχολή αυτή λειτουργούσε και ως οικοτροφείο για τους μαθητές της (στέγη, ρουχισμός και τροφή αλλά και επιπλέον 8 υποτροφίες), αφού οι μαθητές προέρχονταν από οικονομικά ασθενείς τάξεις (την εργατική τάξη) ενώ η αστική τάξη δεν επέτρεπε στα παιδιά της να ασχοληθούν με το επάγγελμα του ηθοποιού. Το 1812, διαχωρίστηκε η σχολή της Δραματικής τέχνης από τη σχολή της Μουσικής. Οι απόφοιτοι θα διοχετεύονταν ιεραρχικά στα θέατρα. Το 1824, το καταστατικό της σχολής, άλλαξε για να γίνονται δεκτοί περισσότεροι μαθητές και να εισαχθούν μαθητές- ακροατές. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και έπειτα άρχισε η εισροή των μαθητών από τα μεσαία και ενίοτε από τα μεγαλοαστικά στρώματα, (Hemmings, *The Theatre industry in nineteenth century France*, 1993, σ. 175-6) ορίστηκαν δίδακτρα ενώ πολλές ήταν οι αναπροσαρμογές και οι αλλαγές στον Κανονισμό της σχολής από περίοδο σε περίοδο, μέχρι το 1850.

²⁵⁵ Στ. Στεφάνου, *ό.π.*, 5.3.1928.

²⁵⁶ Hemmings, *The Theatre Industry*, *ό.π.*, σ. 175: Πριν γίνουν δεκτοί, οι υποψήφιοι έπρεπε να αποδείξουν ότι ήταν τουλάχιστον εγγράμματοι με ένα τεστ υπαγόρευσης και διαβάζοντας ένα απόσπασμα μεγαλοφώνως. Μπορούσαν να αποκλειστούν εάν είχαν «μη αναστρέψιμη» επαρχιακή προφορά.

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μετά έπαψαν να προσέρχονται στο Κονσερβατουάρ νέοι από τις «κατώτερες» τάξεις και η εκεί διδασκαλία της υποκριτικής έγινε ενασχόληση των μεσαίων και των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Αυτή ήταν, όπως είδαμε και η επιθυμία της ελληνικής Αυλής για την προέλευση των υποψήφιων μαθητών της. Το πρόβλημα ήταν όμως ότι ενώ στη Γαλλία η ανάπτυξη της αστικής τάξης είχε διαμορφωθεί πλήρως εκείνη την εποχή και έτσι οι σπουδαστές του Κονσερβατουάρ μπορούσαν να αντεπεξέλθουν οικονομικά, στην Ελλάδα η αστική τάξη ήταν υπό διαμόρφωση και η μεγαλοαστική ουσιαστικά δεν υπήρχε. Έτσι οι σπουδαστές της Βασιλικής Δραματικής σχολής δεν θα μπορούσαν να ταυτιστούν με τους Γάλλους συνάδελφούς τους.

Κοινό επίσης στοιχείο της οργάνωσης της σχολής ήταν ο θεσμός των μαθητών-ακροατών ή των επιλαχόντων, όπως τους ονόμαζε ο ελληνικός Τύπος της εποχής. Δύο απουσίες το μήνα, χωρίς σοβαρή δικαιολογία, για το Κονσερβατουάρ και τέσσερις για τη Βασιλική Δραματική σχολή, ήταν αιτία διαγραφής.

Η σύνθεση των μαθημάτων ήταν παρεμφερής αφού ως βασικότερο προκρινόταν, όπως και στο Κονσερβατουάρ, το μάθημα της απαγγελίας. Κοινό ήταν επίσης το μάθημα της ξιφασκίας, το οποίο όμως ήταν ξένο και ως προς το ελληνικό δραματολόγιο και ως προς τα προγράμματα μαθημάτων των δραματικών σχολών, μέχρι τότε στην Ελλάδα.

Είναι χαρακτηριστικό ότι ήταν στις προθέσεις της διοίκησης της Βασιλικής Δραματικής σχολής, να προσληφθεί αρχικά ένας Γάλλος, που θα δίδασκε *maintien*. Το μάθημα αυτό ήταν ένα από τα χαρακτηριστικότερα για την ταυτότητα και τη λειτουργία του Κονσερβατουάρ. Μπορεί ελεύθερα να μεταφραστεί ως «μάθημα σκηνικής συμπεριφοράς» και συνίστατο στη Γαλλία στην κωδικοποίηση των τρόπων του παλαιού βασιλείου, προσαρμοσμένους στη σκηνική πραγμάτωση, με κώδικες ευγένειας για τη σκηνική έκφραση, όπως για παράδειγμα το πως να περπατάει μία γυναίκα στη σκηνή «με αξιοπρέπεια και να μεταβιβάζει ένα κόσμο νοημάτων με ένα κυματισμό του χεριού ή με ένα τίναγμα του κεφαλιού»,²⁵⁷ ή ακόμα τον ενδεδειγμένο τρόπο για να κάθεται. Το μάθημα αυτό, φαίνεται εντελώς ανοίκειο με την ελληνική δραματουργική αλλά και κοινωνική πραγματικότητα και οι προθέσεις για την εισαγωγή του τελικά δεν πραγματοποιήθηκαν, τουλάχιστον αρχικά, και ούτε βέβαια προσελήφθη κάποιος Γάλλος καθηγητής για να το διδάξει. Όταν όμως τις τελευταίες μέρες της σχολής προσελήφθη ο Ν. Λεκατσάς, ήταν αυτό το μάθημα που κλήθηκε να προσφέρει στους ήδη φευγάτους μαθητές.²⁵⁸ Πάντως δεν υπάρχουν πληροφορίες για το πως το δίδαξε, ή για το λόγο που θεωρήθηκε κατάλληλος για μια τέτοια διδασκαλία.

Ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό, βασικό και για τις δύο σχολές ήταν ότι απαγορευόταν από τους κανονισμούς, με ποινή άμεσης αποβολής, η συνεργασία των μαθητών με εξωτερικούς θιάσους.²⁵⁹

Η πρόοδος των μαθητών του Κονσερβατουάρ κρινόταν από εξαμηνιαίες εξετάσεις, το Δεκέμβριο και τον Ιούνιο, πράγμα που ίσχυε για Βασιλική Δραματική σχολή ανά έτος. Κοινή επίσης ήταν η θέσπιση υποτροφιών, μετά τις εξετάσεις, για τους καλύτερους σε κάθε είδος του δράματος, στην κωμωδία και την τραγωδία. Τέλος, στις εξετάσεις του Κονσερβατουάρ η επιτροπή, αποτελούνταν, εκτός από καθηγητές, και από κάποιους εξωτερικούς θεατρικούς κριτικούς ή εξέχοντες συγγραφείς, πράγμα, που δεν είναι μακριά από το πνεύμα για τη σύνθεση της εξεταστικής επιτροπής της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

²⁵⁷ Hemmings, *The Theatre Industry*, ό.π., σ. 178.

²⁵⁸ *Εστία*, 11.1.1901, «Από την ζωή της πόλεως».

²⁵⁹ Αυτό νομιμοποιήθηκε τον Οργανισμό του Κονσερβατουάρ το 1841. Νωρίτερα, οι κανονισμοί του 1807, '15 και '24 απαγόρευαν στους θιασάρχες να προσφέρουν θέσεις σε μαθητές του Κονσερβατουάρ.

Μία βασική διαφορά μεταξύ των δύο σχολών ήταν ότι τα μαθήματα διδάσκονταν στο Κονσερβατουάρ σχεδόν αποκλειστικά από αναγνωρισμένους βετεράνους ηθοποιούς της Comédie Française ενώ στη Βασιλική Δραματική σχολή η μία από τις τρεις διδακτικές θέσεις προσφέρθηκε σε έναν ηθοποιό.

Γενικώς, στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα τρεις ήταν οι δρόμοι, που θα μπορούσαν να ακολουθηθούν για τη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης: ο πρώτος ήταν και ο παλαιότερος δρόμος του Νεοκλασικισμού²⁶⁰ που πρότεινε η Γαλλία, με την εκπαίδευση στο κονσερβατουάρ της Comédie Française.

Ο δεύτερος δρόμος, στην Ευρώπη, σχετικά αμέθοδος, θα μπορούσε να ενταχθεί καλλιτεχνικά στην ρομαντική αντίληψη για την εκπαίδευση των ηθοποιών και συνίσταντο σε ένα καθεστώς που ήδη επικρατούσε στην Ελλάδα την εποχή της ίδρυσης της Βασιλικής Δραματικής σχολής: την διδασκαλία των ηθοποιών μέσω της θεατρικής πράξης από τους θιάσους των προαστίων και των επαρχιών (όπως οι θίασοι των Ταβουλάρη, Παντόπουλου κλπ.) και τις ιδιωτικές σχολές, στις οποίες κυρίαρχο ρόλο έπαιζε ένας βετεράνος ηθοποιός-δάσκαλος (όπως η σχολή του Ωδείου με τον Λεκατσά).

Ο τρίτος δρόμος ήταν ο δρόμος του νέου κινήματος του ρεαλισμού, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα -και έπειτα του νατουραλισμού, στα τέλη του ίδιου αιώνα- με τις ιδιωτικές πρωτοβουλίες τις νέας θεατρικής συνισταμένης που ονομαζόταν σκηνοθέτης και εκκινούσαν, -με πρόγονο τον θίασο των Meininger-, και πάλι από τη Γαλλία με το Theatre Libre του Antoine, από την Γερμανία με το Freie Bühne του Otto Brahm, και έπειτα από τη Ρωσία με το παράδειγμα του Stanislavsky στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας.

Η πρωτοβουλία των ελληνικών ανακτόρων για την ανανέωση της εθνικής σκηνής, ταίριαζε περισσότερο με τον πρώτο δρόμο, ο οποίος αναδείκνυε τον θεσμό της βασιλείας και τον τίτλο του Βασιλικού θεάτρου, είχε αναμφισβήτητο κύρος στη συλλογική συνείδηση της υπό διαμόρφωση αστικής τάξης στην Αθήνα και δεν άφηνε περιθώρια σε κανέναν άλλον πλην του βασιλιά και της Διεύθυνσης του Βασιλικού θεάτρου, για να διαμορφώσει το προφίλ και τη λειτουργία του νέου θεσμού, τόσο της σχολής όσο και του θεάτρου.

Δεν πρέπει επίσης να μας διαφεύγει ότι οι απόψεις του βασιλιά και του επιτελείου του, για τις εξελίξεις στην διδασκαλία της υποκριτικής δεν ήταν εμβριθείς ούτε συγχρονιζόταν με τις πιο προωθημένες ευρωπαϊκές εξελίξεις. Ο Στεφάνου και ο βασιλιάς, είχαν προκαθορισμένα πρότυπα, ενδιαφέρονταν περισσότερο για τους τύπους και όχι για το περιεχόμενο και δεν αναζητούσαν την πραγματική ανανέωση, μέσα από τις ζυμώσεις και τις καθοριστικές για τον 20^ο αιώνα, εξελίξεις στην διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης στην Ευρώπη. Όμως ακόμα και το σύστημα του Delsarte, το οποίο όρισε μια νέα αντίληψη για την διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης, και μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα διδασκόταν σχεδόν παγκοσμίως,²⁶¹ δεν φάνηκε να περιλαμβάνεται, με κάποιον τρόπο, στην διδακτική ύλη της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

²⁶⁰ Το εντάσσουμε σε αυτό το καλλιτεχνικό ρεύμα διότι πρώτον ο ρόλος του ήταν να διατηρήσει (conserve) τα νεοκλασικά δραματικά κείμενα του 17^{ου} αιώνα και δεύτερον διότι, παρά τον αμέθοδο σχετικά τρόπο στην διδασκαλία, βασίζονταν στα μαθήματα της Απαγγελίας αλλά και της σκηνικής ευπρέπειας (maintien), κυρίως για τα κορίτσια κλπ.

²⁶¹ Βλ. Ο. Brockett, ό.π., σ. 498: Η ατμόσφαιρα του 19^{ου} αιώνα και του Ρομαντισμού δεν επέτρεπε να προσεγγίσει κανείς την υποκριτική με τρόπο αναλυτικό και επιστημονικό. Όμως ο François Delsarte, ως φορέας των νέων αναζητήσεων, διακήρυξε ότι οι νόμοι της σκηνικής έκφρασης μπορούν να ανακαλυφθούν και μπορούν να διατυπωθούν με μαθηματική ακρίβεια. Ο Delsarte, στα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, προσπάθησε να αναλύσει τα συναισθήματα και τις ιδέες και να καθορίσει πως μπορούν να εκφραστούν εξωτερικά. Παρόλο που το σύστημα του Delsarte ήταν αρκετά μηχανιστικό ήταν σημαντικό για τις πρώτες σημαντικές προσπάθειες για να γίνει μέθοδος η εκπαίδευση του ηθοποιού και έχει συνεισφέρει σημαντικά στη συστηματοποίηση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων υποκριτικής.

Το σύστημα αυτό δεν διδάσκονταν ούτε στην Comédie Française.

Η Βασιλική Δραματική σχολή προσανατολίστηκε σε παρωχημένες μεθόδους διδασκαλίας, με χαρακτηριστική την περίπτωση της μετάφρασης των οδηγιών του Γκαίτε από τον πρίγκιπα Νικόλαο, σε δάσκαλους οι οποίοι προέρχονταν από την επικρατούσα παράδοση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης στους κύκλους των ερασιτεχνών ενώ η επιλογή του Θωμά Οικονόμου, φαινόταν εντελώς αταίριαστη στο γενικό κλίμα, αφού ο τελευταίος ήταν φορέας μιας άλλης καλλιτεχνικής γραμμής και μέσα από την εμπειρία του ως ηθοποιός στον, παρηκμασμένο πια, θίασο των Meiningen αλλά και από την ιδιότητά του ως σκηνοθέτης.

Αυτή η ένδεια βέβαια, δεν πρέπει να ιδωθεί ως αποκλειστική καθυστέρηση των ελληνικών ανακτορικών κύκλων αλλά ως γενικότερο χαρακτηριστικό της ελληνικής πολιτισμικής κοινωνίας μέχρι την εκπονή του 19^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, η κυρίαρχη αισθητική γραμμή για τα θεατρικά πράγματα στην Ελλάδα, πάλευε, ανάμεσα στα ρεύματα του Νεοκλασικισμού και του Ρομαντισμού,²⁶² ενώ είχε συντελεστεί ήδη από τα μισά του 19^{ου} αιώνα, η τομή του ρεαλισμού και ξεκινούσε το ρεύμα του Νατουραλισμού, κινήματα, τα οποία αποτέλεσαν καθοριστικούς σταθμούς για την εξειδίκευση της υποκριτικής τέχνης και την διαμόρφωση της διδασκαλίας της.

4. Οι λόγοι για τους οποίους τελικά οι ηθοποιοί ακύρωσαν τη Βασιλική Δραματική σχολή ως θεσμό.

i. Η έλλειψη πίστης προς τον θεσμό και τη λειτουργία του από τη διοίκηση και τον ιδρυτή της και η παραβίαση των άρθρων 6 και 7 του Οργανισμού.

Όπως είδαμε, η διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής άρχισε να συντελείται, αμέσως μετά την έναρξη των μαθημάτων έπειτα από τις διακοπές των Χριστουγέννων. Ο διευθυντής παραβίασε τα άρθρα 6 και 7 του Οργανισμού της σχολής και προσέλαβε μία νέα μαθήτρια και επαγγελματία ηθοποιό, χωρίς εξετάσεις. Το ζήτημα αυτό προβλημάτισε τους σπουδαστές και από εκείνο το σημείο και έπειτα άρχισαν οι παραιτήσεις τους.

Κάποιοι²⁶³ υποστήριξαν, ότι οι μαθητές δεν ήταν βουλευτές για να παραιτούνται λόγω των αλλαγών του Οργανισμού, που έτσι κι αλλιώς δικαιούνταν να κάνει η διεύθυνση. Άλλοι,²⁶⁴ συντάχθηκαν με τις αντιδράσεις, λέγοντας ότι η πρόσληψη της μαθήτριας συμβόλιζε την καταστρατήγηση του Οργανισμού και του «συμβολαίου» των μαθητών με τον βασιλιά, πράγμα που σήμαινε ότι δεν μπορούσαν πλέον οι εκκολαπτόμενοι ηθοποιοί να εμπιστευθούν το καλλιτεχνικό τους μέλλον στις προθέσεις του Γεωργίου, και δικαίως παραιτήθηκαν.

Όντως η πρόσληψη της Λ. Δράκου, φάνηκε αδόκητη και προκλητική εάν την συγκρίνουμε με τις αρχικές εξαγγελίες για το σκοπό και το ρόλο που θα έπαιζε το ίδρυμα. Έχουμε το δεδομένο του οράματος

²⁶² Για τον ιδιαίτερο χαρακτήρα των δύο αισθητικών ρευμάτων, του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα, τον τρόπο με τον οποίο διαπλέκονται και τους λόγους της καθήλωσης της Ελλάδας στα δύο αυτά καλλιτεχνικά ιδανικά, βλέπε Θ. Χατζηπανταζή «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο Ελληνικό θέατρο» (1998) και του ίδιου «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του ρομαντισμού στο Ελληνικό θέατρο» (2002).

²⁶³ Π.χ. *Εστία*, 3.1.1901, «Γράμματα προς την “Εστία”», υπ. Μουρμούρης.

²⁶⁴ Π.χ. *Ακρόπολις*, 1.1.1901, «Η Δραματική σχολή».

που προέβαλλε ο βασιλιάς σύμφωνα με το οποίο οι νέοι ηθοποιοί του Βασιλικού θεάτρου θα επιλέγονταν μέσα από μία εξαντλητική κριτική διαδικασία για να είναι αυτοί που θα στελέχωναν το νέο θέατρο. Οι δεσμοί με την επαγγελματική κάστα των ηθοποιών έτσι θα ήταν ανύπαρκτοι. Η πρόσληψη της νέας μαθήτριας έδειχνε ότι όλα αυτά δεν θα ίσχυαν εάν έτσι αποφάσιζε η διοίκηση. Η Λ. Δράκου, συμβόλιζε τη φουρνιά των νέων ηθοποιών, οι οποίοι είχαν ήδη ασχοληθεί με την επαγγελματική σκηνή και επιδείκνυε μία προνομιακή θέση, με την είσοδό της στη σχολή, χωρίς εξετάσεις, έναντι των άλλων μαθητών, οι οποίοι επιλέχθηκαν με αυστηρά κριτήρια. Η κίνηση αυτή του Στεφάνου ήταν σαφώς εγκάθετη και δεν μπορούσε να μην αποσκοπεί στην διάλυση της σχολής. Ο ίδιος, 28 χρόνια αργότερα²⁶⁵ δίνει κάποιες εξηγήσεις σχετικά με το θέμα αυτό.

Αρχικά μιλάει για τις συζητήσεις του με τον Γεώργιο, κατά την διάρκεια της λειτουργίας της σχολής. Ο βασιλιάς, επιθυμούσε από τότε να προσλάβει, με οποιονδήποτε τρόπο, έναν γαλλικό θίασο για να δίνει παραστάσεις ενώ η Βασιλική Δραματική σχολή θα ήταν η εύσχημη δικαιολογία του για την έλευση του γαλλικού θιάσου, αφού η παρουσία του τελευταίου θα δικαιολογούνταν αφού θα παρουσιαζόταν ως πρότυπο μίμησης στους νεαρούς μαθητές. Ο Στεφάνου, από την αρχή αντίθετος σε αυτό, καθώς δεν δεχόταν ότι στο θέατρο, το οποίο όλοι αποκαλούσαν «εθνικό» θα καλούνταν ξένος θίασος, προσπάθησε με έμμεσο τρόπο να μεταπείσει τον βασιλιά. Ο Στεφάνου, ομολογεί, ότι μόνο ο ίδιος γνώριζε τα σχέδια του Γεωργίου. Στη συνέχεια πείστηκε «ακραδάντως ότι ο βασιλεύς είχε αποφασίσει να φέρη έναν οιονδήποτε γαλλικόν θίασον. Με το πρόσχημα της τελειοποίησης των μαθητών της σχολής». Έτσι, «εν ονόματι της εθνικής φιλοτιμίας και αξιοπρεπείας» αναγκάστηκε να αντιδράσει. Και μας αποκαλύπτει για πρώτη φορά ότι η πρόσληψη της Δράκου ήταν ένα δικό του «πραξικόπημα» για να διαλυθεί η σχολή και έτσι να στερήσει από τον βασιλιά το «πρόσχημα της μετακλήσεως του ξένου θιάσου». Για να ολοκληρώσει μάλιστα το «πραξικόπημα» έπεισε την επομένη έναν φίλο του,²⁶⁶ δημοσιογράφο της *Πρωίας*, και μακαρίτη, πια, το 1928, που έγραφε τις «Αναμνήσεις», να δημοσιεύσει άρθρο απειλητικό, κατά των διαδόσεων ότι τάχα γαλλικός θίασος θα άρχιζε παραστάσεις στο «Εθνικό θέατρο». Το άρθρο γράφτηκε και προκάλεσε τόσο δυσμενείς αντιδράσεις, που έφερε τα επιθυμητά αποτελέσματα για τον Στεφάνου: «ο βασιλεύς επτοήθη» και έτσι οι σκέψεις του για γαλλικό θίασο στη σκηνή του θεάτρου έπεσαν στο κενό.

Καταρχήν, τα λεγόμενα του Στεφάνου διαλύουν και επισήμως κάθε αμφιβολία για τον πραξικοπηματικό χαρακτήρα της πρόσληψης της Δράκου. Δημιουργούνται όμως αμφιβολίες για τον λόγο που προβάλλει, ως αιτία της ίδρυσης της Δραματικής σχολής. Ο βασιλιάς δεν θα πρόβαινε στη δημιουργία της Δραματικής σχολής, τις εξαγγελίες του οράματός του για τη λειτουργία της, τον προσηλυτισμό των μαθητών, την αποστολή του Στεφάνου στην Ευρώπη, δεν θα δημιουργούσε το ίδρυμα, με την τεράστια απήχηση στην κοινή γνώμη και τους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους, εάν η μοναδική του πρόθεση ήταν να χρησιμοποιηθεί η σχολή ως πρόφαση για να έρθει γαλλικός θίασος στο Βασιλικό θέατρο. Δεν πιστεύουμε δηλαδή ότι ήταν στις προθέσεις του Γεωργίου να δημιουργήσει τη σχολή με την προοπτική να ναυαγήσει. Επομένως τα κίνητρα του ίδιου του Στεφάνου γίνονται πλέον λιγότερο σαφή. Η κύρια πρόθεσή του, μας λέει, ήταν να αποτρέψει την έλευση του γαλλικού θιάσου. Εάν αυτό ισχύει, ο Στεφάνου, υποστήριξε τη λειτουργία και ανέλαβε τη διεύθυνση ενός θεσμού, για λόγους διαφορετικούς από αυτούς που προέβαλλε η επίσημη γραμμή του. Ο ίδιος δεν πίστευε ή τουλάχιστον δεν συμφωνούσε με το βασικό

²⁶⁵ Στεφάνου, Στέφανος. «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν θέατρον», ό.π., 5.3.1928.

²⁶⁶ Ο Στεφάνου ήταν για αρκετά χρόνια δημοσιογράφος.

σκοπό του ιδρύματος. Εάν ο στόχος της Βασιλικής Δραματικής σχολής ήταν να μορφωθούν ως ηθοποιοί νέοι αξιόλογοι και ανεπτυγμένοι, που θα απέκλειαν την παρουσία των αυτοδίδακτων επαγγελματιών του είδους, ο διευθυντής της σχολής δεν συμπορευόταν με αυτόν. Αν και άνθρωπος των Ανακτόρων, δεν πίστευε ότι θα έπρεπε ο μελλοντικός θίασος του Βασιλικού, και κατ' αυτόν «Εθνικού» θεάτρου να συστηθεί από νέους και όχι από τους υπάρχοντες επαγγελματίες. Αυτή την ομάδα εξέφρασε και υπέρ αυτής παραβίασε τον Οργανισμό. Όμως πέρα από την προσωπική επιλογή του Στεφάνου να μην αγνοήσει την καλλιτεχνική και σημασιολογική δύναμη των επαγγελματιών ηθοποιών, δεν μπορούμε να μη δεχτούμε ότι ο διευθυντής της σχολής αγνοούσε σημασία και την ισχύ που θα μπορούσε να έχει μία σχολή υποκριτικής τέχνης. Επίσης, ενώ γνωρίζαμε εξαρχής το συγκεντρωτικό χαρακτήρα της διοίκησης της Βασιλικής Δραματικής σχολής, με απόλυτο διαμορφωτή των εσωτερικών υποθέσεων της τον Στεφάνου, η πρόσληψη της νέας μαθήτριας ήρθε να αναδείξει και την υστέρηση στο θέμα της συνεργασίας και τον απλό εκτελεστικό ρόλο των δύο άλλων καθηγητών αλλά και του ίδιου του Γεωργίου, οι οποίοι δεν είχαν καμία εμπλοκή στις εξελίξεις.

ii. Η φιλοδοξία των εκκολαπτόμενων ηθοποιών.

Από την άλλη πλευρά, οι μαθητές της σχολής δεν ήταν νεαροί, που απλώς ήθελαν να περάσουν τον ελεύθερο τους χρόνο μαθαίνοντας την υποκριτική τέχνη στο βασιλικό ίδρυμα. Ήταν άτομα με καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και πίστη στην διδακτική διαδικασία στην οποία είχαν μόλις εμπλακεί. Είναι σημαντικό το στοιχείο ότι η κίνηση αυτή των νέων να φοιτήσουν στην Βασιλική Δραματική σχολή συνοδευόταν από επαγγελματικές βλέψεις, με όραμα για σοβαρή ενασχόληση με το επάγγελμα του ηθοποιού. Η μετέπειτα πορεία των περισσότερων από τους σπουδαστές της Βασιλικής Δραματικής σχολής αποδεικνύει την θέλησή τους να εμπλακούν ενεργά στο θέατρο. Υπήρχε δηλαδή διαφορά από τους νέους, οι οποίοι στελέχωσαν τη δραματική σχολή του Ωδείου, πίσω στην δεκαετία του 1880, οι οποίοι αποφάσιζαν να καταρτισθούν αλλά όχι και να εργασθούν ως ηθοποιοί, σχηματίζοντας για παράδειγμα θίασο με τον Ν. Λεκατσά, κυρίως λόγω των προκαταλήψεων για το επάγγελμα.²⁶⁷ Φυσικά, τα είκοσι σχεδόν χρόνια που είχαν μεσολαβήσει, είχαν έστω και λίγο αμβλύνει τις προλήψεις (και λόγω της παρουσίας και της δράσης του Λεκατσά²⁶⁸ και άλλων) αλλά κυρίως ο ίδιος ο βασιλιάς, έθετε τις προϋποθέσεις, με τη σταθερότητα που θα πρόσφερε ο βασιλικός θίασος, το κύρος των ηθοποιών του, τους μισθούς, τις συντάξεις κλπ., για να μπορεί κάποιος να διεκδικεί μία τέτοια θέση. Το καλλιτεχνικό τους μέλλον, με την εισαγωγή τους στη σχολή, φάνταζε διασφαλισμένο, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στο βασιλικό θίασο. Όμως η κίνηση του Στ. Στεφάνου ήρθε να θυμίσει στους περισσότερους από αυτούς ότι δεν ήταν εύκολο να εξοστρακιστεί η μεγάλη και ισχυρή ομάδα των επαγγελματιών, τους οποίους, μέσα στο γενικό κλίμα που δημιούργησε τόσο η βασιλική πρωτοβουλία όσο και νωρίτερα η ερασιτεχνία, ήδη είχαν τοποθετήσει στη σφαίρα του παρελθόντος και της είχαν προσδώσει τα χαρακτηριστικά της «ξεπερασμένης», άτεχνης, και οπισθοδρομικής.²⁶⁹ Η πρόσληψη της Λ. Δράκου, χωρίς εξετάσεις, έδειχνε

²⁶⁷ Για τους μαθητές του Ωδείου, βλέπε σχετικά Δημητριάδη Α., ό.π., σ. 151-2.

²⁶⁸ Για την προώθηση των νέων των αστικών τάξεων με την ενασχόληση της υποκριτικής τέχνης, της δράσης του Λεκατσά, βλ. Α. Δημητριάδη, ό.π., σ. 154-6.

²⁶⁹ Είναι χαρακτηριστικά τα λεγόμενα του Αιμ. Βεάκη, για την υποτίμηση των παλαιών ηθοποιών και από τους μαθητές της Βασιλικής Δραματικής σχολής: π.χ. «...είμαστ' εμείς η νέα γενιά του θεάτρου, που θα γκρεμίζαμε κάθε παλιό για να υψώσουμε το ναό της Νέας Τέχνης...[οι παλαιοί ηθοποιοί] μόλο που ξέραν καλά πως το αίσθημά μας γι'

ότι αυτή η ομάδα των ηθοποιών δεν ήταν τελικά τόσο μακριά από τη σκηνή του Βασιλικού θεάτρου, που προορίζονταν γι' αυτούς και ότι πιθανόν αυτή να ήταν ενδεικτική και για άλλες τέτοιες κινήσεις στο μέλλον, αφού πια θα είχαν σπαταλήσει πολύτιμο χρόνο, χωρίς το επιθυμητό αποτέλεσμα. Γινόταν επίσης σαφές ότι δεν υπήρχε πραγματική πίστη, από τους ιδρυτές και τη διοίκηση, στο νέο θεσμό και στην επιθυμία για ανανέωση του θεάτρου και της τέχνης του ηθοποιού, μέσα από τη μόρφωση που θα πρόσφερε η σχολή. Τα άτομα που με τόση προσοχή είχαν επιλεγεί δεν φαινόταν πια να αποτελούν την ελπίδα ανανέωσης του ελληνικού θεάτρου, όπως έλεγε στις εξαγγελίες του ο Γεώργιος.

Παρακινημένοι από αυτά τα συναισθήματα αλλά, πολύ πιθανόν και από τους κύκλους της φοιτητικής ερασιτεχνίας του, πάντα αντίθετου με τον εξευρωπαϊσμό, Γ. Μιστριώτη, παραιτήθηκαν οι πρώτοι πέντε μαθητές, Δήμητρα Αποστόλου, Μαρία Πετρίδου, Ν. Κυπαρίσσης, Ν. Παπαγεωργίου και Γ. Αναστασιάδης. Η εμπλοκή της ερασιτεχνίας στην άμεση αντίδρασή τους ενισχύεται από το ότι τρεις (Αποστόλου, Κυπαρίσσης, Παπαγεωργίου), όπως είδαμε παραπάνω, προέρχονταν από το χώρο του Μιστριώτη και είχαν συμμετάσχει σε παραγωγές του. Η Εταιρεία υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων, ήδη ενισχυμένη με την αντίδρασή της κατά της επιτροπής και με την «περίθαλψη» των απορριφθέντων αλλά και με την επικείμενη και πολύκροτη παραγωγή του *Οιδίποδα*, βρήκε το κατάλληλο έδαφος για να προβληθεί ως το σίγουρο και δοκιμασμένο καταφύγιο και των μαθητών της Β. Δραματικής σχολής, μετά την «αθέτηση» των υποσχέσεων του βασιλιά.²⁷⁰ Δεν πρέπει επίσης να περάσει απαρατήρητο το ότι η παραιτηθείσα, Μ. Πετρίδου,²⁷¹ εκτός από την εμπειρία τους με την κοσμική ερασιτεχνία είχε συμμετάσχει και σε επαγγελματικούς θιάσους, στους οποίους θα μπορούσε και πάλι να στραφεί – όπως και έκανε-. Ήταν μάλιστα ενδεικτική η δήλωσή της, ότι παραιτήθηκε διότι δεν μπορούσε να φοιτήσει πλέον στη σχολή επειδή επρόκειτο να συνεργαστεί με ελληνικό θίασο στο εξωτερικό.²⁷² Η Θεώνη Δρακοπούλου, που παραιτήθηκε ελάχιστες μέρες αργότερα,²⁷³ είχε επίσης την εμπειρία της κοσμικής ερασιτεχνίας, πράγμα που θα ενίσχυσε την απόφασή της να παραιτηθεί αφού θα μπορούσε να επιστρέψει εκεί όπου είχε νωρίτερα διακριθεί.

Ο βασικός λόγος λοιπόν, που οι νεαροί μαθητευόμενοι ηθοποιοί ανταποκρίθηκαν στην πρόκληση του διευθυντή της Βασιλικής Δραματικής σχολής και ακύρωσαν το νέο θεσμό, με τις παραιτήσεις τους, ήταν ουσιαστικά η επιθυμία τους να οργανώσουν την καλλιτεχνική τους σταδιοδρομία και να πραγματοποιήσουν τις καλλιτεχνικές τους βλέψεις, πάνω σε πιο ασφαλείς βάσεις, που δεν θα ματαίωναν την δυναμική τους αξία, κάτι που συνέβη συμβολικά με την πρόσληψη της Δράκου.

iii. Παράπλευροι λόγοι

Οι δύο λοιπόν βασικές αιτίες του ναυαγίου της Βασιλικής Δραματικής σχολής ήταν η μεν έλλειψη πίστης της διοίκησης στο θεσμό της υποκριτικής σχολής και στους νέους μαθητές, ως το νέο αίμα που θα μπορούσε να αποτελέσει το μελλοντικό θίασο του Βασιλικού θεάτρου από τη διοίκηση και η δε αντίδραση

αυτούς ήτανε ειρωνεία και καταφρόνια μας άνοιγαν τις πόρτες των θεάτρων τους» (Αιμ. Βεάκης, «Ανέκδοτες σελίδες από το ημερολόγιο του Αιμίλιου Βεάκη», *Θέατρον*, 1, σ. 14).

²⁷⁰ Για παράδειγμα, ανώνυμος συντάκτης της *Ακρόπολης* (9.1.1901, «Ακρόπολις») πρέσβευε ότι η μόνη αληθινή δραματική σχολή, που υπάρχει είναι η Εταιρία, η οποία υπήρξε και από την αρχή ο πυρήνας κάθε «νεωτέρας δραματικής ασκήσεως».

²⁷¹ Η «αποστάτης» Μ. Πετρίδου, είχε συμμετάσχει το 1891 στον θίασο Μένανδρο των αδελφών Ταβουλάρη στην Κωνσταντινούπολη και ήταν αδελφή του επαγγελματία ηθοποιού, Νίκα (Εξαρχος, ό.π., σ. 43).

²⁷² *Άστν*, 6.1.1901.

²⁷³ *Ακρόπολις*, 5.1.1901, «Πρωτεύουσα – Η Δραματική Σχολή».

των εκκολαπτόμενων αυτών ηθοποιών, οι οποίοι ενισχυμένοι ή μη από τις πιέσεις της ερασιτεχνίας, είχαν όραμα και όνειρα για την καλλιτεχνική τους σταδιοδρομία στη σκηνή του ελληνικού θεάτρου.

Όμως, υπήρχαν και κάποιοι παράπλευροι λόγοι, οι οποίοι σιγά – σιγά ενδυνάμωναν την απαξίωση του θεσμού της Βασιλικής Δραματικής σχολής και ξεθώριαζαν το όραμά τους για την προώθηση μιας καλλιτεχνικής πορείας στη σκηνή του θεάτρου του βασιλιά.

Καταρχήν από νωρίς τέθηκε το ζήτημα της οικονομικής κατάστασης των μαθητών. Τα μαθήματα, αν και αρχικά καθορίστηκε ότι θα γίνονταν και πρωί και απόγευμα, ως αποτέλεσμα της πρόνοιας του βασιλιά, ο οποίος δεν ήθελε να αποκλειστεί κάποιος που δεν θα είχε τα μέσα να συντηρηθεί, εάν, προσερχόμενος στη σχολή αναγκαζόταν να αφήσει την εργασία του,²⁷⁴ τελικά αποφασίστηκε να είναι μόνο πρωινά. Ο Μυράτ αφηγείται²⁷⁵ ότι πολλοί από τους μαθητές, από τον πρώτο κιόλας μήνα άρχισαν να απευθύνουν αιτήσεις διατροφής στον Θω, ενώ ο μαθητής Δήμος Βρατσάνος (το «Λαγωνικό» της *Εστίας*), αποκάλυπτε ότι δύο μόλις μήνες από την έναρξη των μαθημάτων και ήδη δέκα μαθητές είχαν φθάσει σε σημείο «οικονομικής καταστάσεως ουχί ανθηράς» και η εξακολούθηση της φοίτησής τους είχε καταστεί προβληματική, γεγονός που τους έκανε να διαμαρτύρονται.²⁷⁶ Μετά τη διάλυση, την περίοδο των συζητήσεων για μια πιθανή επανασύσταση της σχολής, υπόνοιες για την οικονομική δυσχέρεια των μαθητών αφήνονταν και από το *Σκριπ*.²⁷⁷ Η οικονομική δυσχέρεια πολλών από τους μαθητές δεν μπορούσε τουλάχιστον να μετριαστεί ούτε από τις υποσχέσεις για τα χρηματικά βραβεία στους αριστεύσαντες αφού η καταστρατήγηση του καταστατικού στο θέμα των εξετάσεων άφηνε περιθώρια για την καταστρατήγηση και των άρθρων για τα χρηματικά βραβεία. Επιπλέον η οικονομική δυσπραγία δεν μπορούσε να μετριαστεί ούτε από τη ποιότητα της διδασκαλίας. Οι δάσκαλοι της σχολής Στ. Στεφάνου και Α. Κουρτίδης δεν προσέφεραν κάτι καινούριο στους μαθητές· ουσιαστικά επρόκειτο για την αναπαραγωγή των δοκιμασμένων μεθόδων διδασκαλίας της κοσμικής ερασιτεχνίας ενώ ο Θ. Οικονόμου μέσα σε αυτά τα πλαίσια αποτελούσε μειοψηφία.

5. Η προβληματική που προκάλεσε η διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

ι. Οι σκέψεις και τα γεγονότα μετά τη διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής.

Τα στοιχεία που έχουμε για τις απόψεις των λόγιων, μετά τη διάλυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, συγκλίνουν όλα, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, σε μία κοινή στάση. Ακόμα και οι άνθρωποι των ανακτόρων, όπως για παράδειγμα ο Βλάχος, στις συναντήσεις τους με τον βασιλιά για το ζήτημα της

²⁷⁴ *Εστία*, 8.7.1900, «Νεώτερα περί της Δραματικής Σχολής».

²⁷⁵ Μ. Μυράτ, ό.π., σ. 165.

²⁷⁶ *Εστία*, 16.1.1901, «Από την ζωής της πόλεως – Με λίγα λόγια».

²⁷⁷ *Σκριπ* (14.3.1901, «Εδώ κ' εκεί»): οι μόνοι που θα μπορούσαν να φοιτήσουν επί τριετία στη Δραματική σχολή θα ήταν οι εκατομμυριούχοι της χώρας, διατεινόταν ο δημοσιογράφος.

Όμως, ακόμη και ο Τρουφιέ, ο εταίρος της Κομεντί Φρανσαίζ, που βρισκόταν στην Ελλάδα την ίδια περίοδο, σε συνέντευξή του (*Ακρόπολις*, 29.4.1901, «Το μέλλον της Δραματικής σχολής – Συνέντευξις μετά του κ. Τρουφιέ») μίλησε για το θέμα της σπουδαιότητας της οικονομικής ενίσχυσης των μαθητών, λέγοντας ότι ένας μαθητευόμενος ηθοποιός δεν μπορεί να αφιερωθεί στην τέχνη του όταν τον απορροφά ο αγώνας της υπάρξεως και για το λόγο αυτό συμβούλευε ότι πριν αρχίσουν οι Έλληνες να εκτελούν την ιδέα του Εθνικού τους θεάτρου θα ήταν χρήσιμο να βρουν τα κεφάλαια για την οικονομική ενίσχυση των μαθητών.

σχολής, προτιμούσαν να μην επαναληφθεί η διαδικασία της επανίδρυσής της. Αν και όλοι νωρίτερα αναγνώριζαν τη σπουδαιότητα μιας σχολής υποκριτικής τέχνης, στην παρούσα φάση δεν θεωρούσαν ότι θα ήταν εφικτή μια τέτοια σχολή ως παράρτημα του Βασιλικού θεάτρου. Στη θέση της προωθούσαν την ιδέα της απευθείας λειτουργίας του θεάτρου και τη συζήτηση άρχισε να μονοπωλεί το θέμα της σύνθεσης του θιάσου του. Ίσως αυτή η στάση αντανάκλούσε κάποια παραδοχή ότι η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής ήταν άκαρπη, με δεδομένο ότι είχε παραβλεφθεί η ισχυρή πραγματικότητα του εγχώριου επαγγελματικού θεάτρου. Μετά το ναυάγιο της σχολής και τις συναντήσεις του βασιλιά με τους αρμόδιους, οι οποίοι είδαμε ότι δεν προωθούσαν το σχέδιο για την επαναλειτουργία της, το ζήτημα της εμπλοκής των Ελλήνων επαγγελματιών ηθοποιών έμπαινε ξανά στη συζήτηση ακόμα πιο ισχυρό.

Είναι χαρακτηριστικό ότι από τους λόγιους μόνο ο Ν. Λάσκαρης ήταν αυτός που τάχθηκε σφόδρα υπέρ της επαναλειτουργίας της Βασιλικής Δραματικής σχολής. Στην αντίθετη περίπτωση «θα έχωμεν και πάλιν το υπάρχον ήδη θέατρον με την διαφοράν ότι θα στεγάζεται με βασιλικά κεραμίδια!», έκρινε ο ιστορικός και θεωρούσε ότι, όπως ήταν αναγκαία η σκηνοθεσία στη σύγχρονη σκηνή, κατά τον ίδιο τρόπο αναγκαία ήταν και μία δραματική σχολή, η οποία θα μπορούσε να καταρτίσει σωστά τους ηθοποιούς της ελληνικής σκηνής. Συνεπώς ο νέος θίασος του Βασιλικού θεάτρου, ο οποίος αποτελούνταν από παλαιούς ηθοποιούς δεν θα ήταν κατάλληλος για την ικανοποίηση ενός επίσημου θεάτρου. Οι σημερινοί μας ηθοποιοί, συνέχιζε ο Λάσκαρης, «με τας σημερινάς των γνώσεις, με τας σημερινάς των συνηθείας» δεν θα μπορούσαν να ανταπεξέλθουν».²⁷⁸

Από την άλλη πλευρά, ήταν ενδεικτική της συνειδητοποίησης από την πλευρά των λογίων για την ματαιότητα του εγχειρήματος της Βασιλικής Δραματικής σχολής αλλά και της οργάνωσης του συστήματος της εκπαίδευσης νέων ηθοποιών, η περίπτωση του Δ. Βερναρδάκη. Ο συγγραφέας, που φαίνεται ότι κλήθηκε σε συζήτηση με τον Γεώργιο, με την προοπτική να πάρει τη θέση του διευθυντή της σχολής,²⁷⁹ με την προϋπόθεση ότι θα συμφωνούσε στην επανίδρυσή της, τάχθηκε τελικά κατά του εγχειρήματος της επαναλειτουργίας της, διότι δεν πίστευε ότι ο θίασός του Βασιλικού θεάτρου θα έπρεπε να συγκροτηθεί από νέους και άπειρους ηθοποιούς (τους μελλοντικούς απόφοιτους της σχολής) αλλά από τους καλύτερους Έλληνες επαγγελματίες. Δεν πίστευε, όπως ο Γεώργιος, ότι η ίδρυση νέου θεάτρου στην Ελλάδα θα έπρεπε να γίνει με νέα πρόσωπα, νέες μεθόδους διδασκαλίας, που θα ανταποκρίνονται «προς την πρόοδο της θεατρικής κινήσεως εν Ευρώπη» αλλά επέμεινε ότι ήταν διατεθειμένος να προσφέρει όλες του τις δυνάμεις, όχι όμως να δεχτεί το προσφερόμενο έργο της Δραματικής σχολής. Έτσι η τελευταία διαπραγμάτευση του βασιλιά για το θέμα της επαναλειτουργίας της Δραματικής σχολής έληξε χωρίς αποτέλεσμα και ο Βερναρδάκης επέστρεψε στην Μυτιλήνη.²⁸⁰

Τη σκυτάλη της Δραματικής σχολής, στον τομέα της εκπαίδευσης της υποκριτικής τέχνης πήρε από το Βασιλικό θέατρο, το Ωδείο Αθηνών. Ανακοινώθηκε στον τύπο στις αρχές του 1901 ότι το Ωδείο θα ίδρυε από του νέου σχολικού έτους δραματική σχολή, για την οποία έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο

²⁷⁸ *Εστία*, 4.5.1901, Ν. Λάσκαρης, «Ανάγκη Δραματικής Σχολής».

²⁷⁹ Εν τω μεταξύ ο Στεφάνου είχε παραιτηθεί, «για να διευκολύνει τον Βασιλιά» (*Άστρ*, 19.4.1901).

²⁸⁰ *Άστρ*, 19.4.1901, «Η παρουσίασις του κ. Βερναρδάκη εις τον Βασιλέα».

Πάντως ο Λάσκαρης σε άρθρο του, με τίτλο «Ανάγκη Δραματικής Σχολής» (*Εστία*, 4.5.1901), ερμηνεύει το επεισόδιο της άρνησης του Βερναρδάκη να διευθύνει την Δραματική σχολή, όχι ως απόρροια της άποψης του Βερναρδάκη για τη μη χρησιμότητα της Δραματικής σχολής αλλά γιατί δεν θεώρησε τον εαυτό του ικανό να αναλάβει αυτό το δύσκολο έργο. Στη συνέχεια ο ιστορικός παραθέτει την άποψη αφού «σήμερον η δ ι δ α σ κ α λ ί α ενός έργου και η *mise en scene* αυτού είναι επιστήμη» δεν θα μπορούσε να τη γνωρίζει σε βάθος ένας δραματικός συγγραφέας, με συνέπεια να είναι ακατάλληλος να ασχοληθεί με αυτό το αντικείμενο.

Βασιλιάς, ορίζοντας για το σκοπό αυτό ετήσια επιχορήγηση.²⁸¹ Επιπλέον, ένας Γάλλος, όπως αυτός που σκόπευε τον Ιούνιο του 1900 να προσλάβει το παλάτι για τη Βασιλική Δραματική σχολή, ερχόταν τώρα να πάρει τη θέση του στο Δραματικό τμήμα του Ωδείου.²⁸² Επιστρέψαμε έτσι στην πρακτική της τελευταίας τριακονταετίας του 19^{ου} αιώνα, με το Ωδείο, να ηγείται της κίνησης για εξευρωπαϊσμό και μέσα σε αυτά τα πλαίσια να είναι ο μοναδικός φορέας μιας οργανωμένης προσπάθειας για τη δημιουργία σχολής, που θα εξειδικευόταν στη διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης, πάνω σε ευρωπαϊκά πρότυπα.

Έπειτα από διαπραγματεύσεις και συζητήσεις που αφορούσαν την έλευση ή μη Γαλλικού θιάσου και αργότερα την καταλληλότητα κάποιων Ελλήνων επαγγελματιών, ο Γεώργιος τελικά πείστηκε να καταλήξουν στη σύνθεση, με κύριο ρυθμιστή τον διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου, Α. Βλάχο, ενός θιάσου από τους καλύτερους Έλληνες ηθοποιούς και κάποιους από τους εναπομείναντες μαθητές της Βασιλικής Δραματικής σχολής.²⁸³ Στα μέσα Ιουλίου 1901 καταρτίστηκε ο πίνακας των 19 αυτών ηθοποιών του νέου βασιλικού θιάσου. Τα ονόματα που έδινε η Ακρόπολις είναι τα εξής: Διόν. Ταβουλάρης, κ. και η κ. Νίκα, Ολ. Λαλαούνη, κ. και κ. Μέγκουλα, κ. και κ. Φίρστ, , Ζάννος, Ν. Σταματόπουλος, Αθ. Περίδης, Ηρ. Χαλκιάπουλος, Χριστίνα Ρούσου, Δ. Αργυρόπουλος και οι πρώην μαθητές, Αγγελάκης, Τασσόγλου, Θαλασσινός, Λ. Δράκου.²⁸⁴

Το Βασιλικό θέατρο ξεκίνησε τις παραστάσεις του τον Νοέμβριο του 1901, με τον γαλλικό θίασο της Ρεζάν και έπειτα συνέχισε με τον ελληνικό.²⁸⁵ Έτσι, η θεατρική εκπαίδευση των εκκολλητόμενων ηθοποιών στο Βασιλικό θέατρο, αποκόπηκε δια παντός από το μεγαλεπήβολο σχέδιο της Δραματικής και αφέθηκε στα χέρια ενός «ρεζισέρ», κατά τον Νάζο,²⁸⁶ τον Θωμά Οικονόμου, παράλληλα με τα παραδείγματα προς μίμηση, που δεν σταμάτησαν να αποτελούν οι ξένοι θίασοι, που κατά καιρούς θα εμφανίζονταν στο θέατρο αυτό.

²⁸¹ *Παναθήναια*, 28.2.1901, σ.336, «Γράμματα – Τέχνη - Επιστήμη».

²⁸² Πρόκειται για τον «εταίρο της Γαλλικής Κωμωδίας» Ζ. Τρουφιέ, ο οποίος, όπως είδαμε, βρισκόταν στην Αθήνα προσκεκλημένος από το Ωδείο. Τελικά εκεί ανέλαβε χρέη καθηγητή από το 1903.

²⁸³ «Οι παλαιοί ηθοποιοί είναι το ήμισυ του “Εθνικού Θεάτρου”. Το άλλο μισό είναι οι νέοι ηθοποιοί, οι οποίοι έσπευσαν στη Βασιλική πρόσκληση να εγγραφούν στην Βασιλική Δραματική σχολή.[...Μετά τη διάλυση] Από αυτούς, δέκα μαθητές και πέντε μαθήτριες, προθυμοποιήθηκαν, χωρίς αμοιβή και επί τριετία, να συνεχίσουν τις άσκοπες και ατελείς σπουδές τους. Για τους νέους αυτούς, δίνεται σήμερα η ευκαιρία, με την είσοδό τους στο Βασιλικό θέατρο “ουχί βεβαίως υπό τύπον κομπάρσων των ηθοποιών” αλλά με την μορφή θιάσου μαθητών, μελλόντων ηθοποιών του Βασιλέως» (*Ακρόπολις*, 30.6.1901, «Το Εθνικόν Θέατρον»).

²⁸⁴ *Ακρόπολις*, 13.7.1901, 3.10.1901, «Το Εθνικόν», 17.11.1901 «Οι ηθοποιοί του Βασιλέως», 19.11.1901, «Τα παρασκήνια του Βασιλικού».

²⁸⁵ *Ακρόπολις*, 25.11.1901, «Το Βασιλικόν Θέατρον - Η πρώτη παράσταση».

²⁸⁶ Ο Νάζος, είχε τη γνώμη ότι ο καταρτισμός θιάσου με την μέθοδο της Δραματικής σχολής δεν θα μπορούσε να καρποφορήσει, εφόσον δεν υπήρχαν καθηγητές ηθοποιοί. Υπέδειξε ως μόνο τρόπο, αυτόν που εισήγαγε στο θέατρο η Βασιλική απόφαση: «μόνο με τον συνδυασμό ενός γαλλικού θιάσου, πρώτης τάξεως και με πυρήνα ελληνικού θιάσου, με τους σημαντικότερους ηθοποιούς και την διεύθυνση ενός και μόνου ρεζισέρ, που να διδάσκει συγχρόνως και σε Δραματική σχολή, θα ήταν δυνατόν να αποκτήσουμε θίασο ηθοποιών, που να ανταποκρίνεται στις σημερινές προόδους της Τέχνης». (*Εστία*, 28.6.1901, «Η απόφασις του Βασιλέως»).

ii. Η μετέπειτα πορεία των πρώην σπουδαστών της Βασιλικής Δραματικής σχολής και οι προσπάθειες οργάνωσης της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης.

Πολλοί από τους μαθητές της Βασιλικής Δραματικής σχολής, αμέσως μετά τα πρώτα κρούσματα της επικείμενης διάλυσής της, έσπευσαν να εξασφαλίσουν το μέλλον της καλλιτεχνικής τους καριέρας, χρησιμοποιώντας ως διαβατήριο την, έστω βραχύβια, θητεία τους τη Βασιλική Δραματική σχολή.²⁸⁷

Όσοι (οι περισσότεροι όπως είδαμε) είχαν ξεκινήσει, προ της ιδρύσεως της σχολής, από την ερασιτεχνία ή τους λόγιους κύκλους, διοχετεύθηκαν ξανά, άμεσα σε αυτά τα πεδία. Έτσι, βλέπουμε ότι οι πρώτοι παραιτηθέντες, Αγγελάκης και Τασσόγλου, πήραν μέρος στην παράσταση των *Νεφελών*, σε διδασκαλία του λόγιου Σουρή στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά, στις 26 Ιανουαρίου του 1901.²⁸⁸

Οι πρώην μαθήτριες Μαρία Πετρίδου και Θεώνη Δρακοπούλου και οι μαθητές Παπαγεωργίου και Ζήνων έπαιξαν σε μικρό δράμα (*Θανείν*) σε προεσπερίδα του Παρνασσού, στις 10 Μαρτίου.²⁸⁹ Στις 18 Μαρτίου διεξάχθηκε στην αίθουσα του «Παρνασσού» διαγωνισμός απαγγελίας, στον οποίο έλαβαν μέρος η Κυβέλη Ανδριανού, η Ισμήνη Αννίνου, η Μαρία Δημοπούλου, η Αναστασία Μαρινάκη, η Θ. Μελά κ.α. Την επιτροπή για τις βραβεύσεις αποτελούσαν οι καθηγητές Σακελλαρόπουλος, ο οποίος μετείχε και στην κριτική επιτροπή των εισαγωγικών εξετάσεων για την Βασιλική Δραματική σχολή, ο καθηγητής του πανεπιστημίου, Λάμπρου, και άλλα μέλη του συλλόγου.²⁹⁰ Στις 19 Μαρτίου, η Θ. Δρακοπούλου, και η Α. Φραγκοπούλου, έπαιξαν σε κάποια κομμάτια στην ευεργετική παράσταση υπέρ του έργου της «Ενώσεως των Ελληνίδων» στο Δημοτικό θέατρο, όπου παραβρέθηκε το βασιλικό ζεύγος, ο διάδοχος και η πριγκίπισσα Σοφία.²⁹¹ Η Α. Φραγκοπούλου επίσης, στα τέλη Απριλίου, απήγγειλε *Φαίδρα* στην ευεργετική παράσταση για τον Λεκατσά²⁹² και στη συνέχεια, την ίδια βραδιά, έπαιξε μαζί με τον Μ. Μουράτη (Μυράτ) μία κωμωδία του Μυσσέ στα γαλλικά.²⁹³ Βλέπουμε λοιπόν, ότι αμέσως μετά την ακύρωση του βασιλικού θεσμού για τη δραματική εκπαίδευση, η ερασιτεχνία, ενισχυμένη με το κύρος κάποιων ηθοποιών της ως πρώην μαθητές της Βασιλικής Δραματικής σχολής, επανήλθε στους ρυθμούς προ της ίδρυσής της.

Το δεύτερο πεδίο, στο οποίο διοχετεύτηκαν άμεσα οι πρώην σπουδαστές της Βασιλικής Δραματικής σχολής ήταν η φοιτητική ερασιτεχνία στην Εταιρεία υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων, η οποία έτσι κι αλλιώς τους διεκδικούσε για να επικυρώσει την επιβολή της στον χώρο της διδασκαλίας του θεάτρου και να προβάλλει τα δικά της ιδανικά, ως ανώτερα αυτών του παλατιού και των

²⁸⁷ Ήταν τέτοια η δύναμη του τίτλου του πρώην σπουδαστή της Βασιλικής Δραματικής σχολής, που κάποιοι έκαναν «παράνομη» χρήση, όπως καταλαβαίνουμε από μία επιστολή του, από νωρίς μαχητικού, Πάνου Καλογερίκου στην *Ακρόπολη* (12.3.1901, «Οι Ηθοποιοί του Βασιλέως»): Αξιότιμε κύριε Συντάκτα.

Εις το φύλλον της 22ας Φεβρουαρίου ε.έ. της εν Αλεξανδρεία εκδιδομένης εφημερίδος «Ερμής» είδον με μεγάλην έκπληξίν μου ότι εις τον θίασον του ηθοποιού Εμμ. Λοράνδου, ο οποίος πρόκειται να δώση εκεί παραστάσεις, συγκαταλέγονται και πολλοί ηθοποιοί της Βασιλικής Δραμ. Σχολής Αθηνών! Επειδή το δημοσίευμα αυτό είνε εντελώς ανυπόστατον και επενοήθη προς διαφημισμόν του θιάσου και μόνον σας παρακαλώ, λάβετε τον υποχρεωτικόν κόπον να δηλώσητε διά της αξιοτίμου εφημερίδος σας, ότι η διακόψασα και λίαν προσεχώς επαναλαμβάνουσα τα μαθήματά της Βασ. Δραματική Σχολή, δεν εμόρφωσεν ούτε μαθητάς πολλώ μάλλον ηθοποιούς, αφού μόλις επί τρείς μήνας ελειτούργησε και μόνον. Χάριν της αληθείας, και προς αποφυγήν ρεκλάμας εις βάρος της αξιοπρεπειάς άλλων.

Δέξασθε κτλ. Π.Κ.

Μαθητής Βασ. Δραμ. Σχολής.

²⁸⁸ *Σκριπ*, 22.1.1901, «Εδώ κ' εκεί».

²⁸⁹ *Ακρόπολις*, 9.3.1901, «Αθήναι – Πειραιεύς: Κίνησις».

²⁹⁰ *Ακρόπολις*, 18.3.1901, «Ο διαγωνισμός της Απαγγελίας».

²⁹¹ *Άστρ*, 20.3.1901, «Η χθεσινή παράστασις».

²⁹² *Ακρόπολις*, 25.4.1901, «Ευεργετική Λεκατσά».

²⁹³ *Εστία*, 25.4.1901, «Η τιμητική του κ. Λεκατσά».

κοσμικών ερασιτεχνών. Ο απορριφθείς Πέτρος Λέων, όπως είχε ανακοινωθεί, πρωταγωνίστησε στην πρώτη ερασιτεχνική παράσταση του *Οιδίποδα* στις 18 Μαρτίου. Ωστόσο η διανομή, που είχε γίνει πριν τη διάλυση της σχολής, μετά την παραίτηση της Δ. Αποστόλου άλλαξε αφού η παραιτηθείσα μαθήτρια έπαιξε τον ρόλο της Ιοκάστης.²⁹⁴ Στο θέατρο, το οποίο ήταν κατάμεστο, παραβρέθηκαν η Α.Μ. η Βασίλισσα, ο Διάδοχος και η Πριγκίπισσα Σοφία. Όμως, η Βασιλική οικογένεια, σύμφωνα με το *Άστυ*,²⁹⁵ απήλθε του θεάτρου, μετά την πρώτη πράξη. Σε άλλο θεωρείο ήταν ο Δηλιγιάννης²⁹⁶ και ο Μιστριώτης στην πρώτη σειρά, φυσικά.

Ο Ν. Κυπαρίσσης, επίσης από τους πρώτους παραιτηθέντες στη σχολή, πήρε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του *Οιδίποδα*, στην δεύτερη παράσταση, στις 22 Μαρτίου, στο Δημοτικό θέατρο,²⁹⁷ ενώ στην 3^η διδασκαλία του *Οιδίποδα*, στις 15 Απριλίου πρωταγωνιστής ήταν και πάλι ο Πέτρος Λέων.²⁹⁸ Άλλοι πρώην και απορριφθέντες μαθητές της Δραματικής σχολής, οι οποίοι συμμετείχαν ήταν οι Κ. Μουστάκας, Αρ. Ζήνων, Δ. Αποστόλου, Ε. Παντελίδης, Ι. Μανούσης κ.α.

Ταυτόχρονα, κάποιοι από τους πρώην μαθητές, οι οποίοι είχαν και πριν την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής σχολής εμπλακεί με κάποιο τρόπο στο επαγγελματικό θέατρο, διοχετεύτηκαν σε κάποιους επαγγελματικούς θιάσους, δίνοντας παραστάσεις στην Αθήνα και την επαρχία.²⁹⁹ Για παράδειγμα, στα μέσα του Φεβρουαρίου έλαβαν μέρος, στις επαρχιακές (Πάτρα) παραστάσεις του θιάσου Κοτοπούλη, εκτός των άλλων και η Βασιλική Στεφάνου, η Λόλα Δράκου,³⁰⁰ ο Ε. Δαμάσκος, ο Δ. Αγγελάκης και ο Μ. Μουράτης (Μυράτ).³⁰¹ Στις παραστάσεις αυτές, μαθαίνουμε ότι «χειροκροτούνται ζωηρώς» και γίνονται αντικείμενα επευφημήσεων, άσχετα με το πρόγραμμα του θιάσου, οι πρώην μαθητές.³⁰² Η Μαρία Πετρίδου, αδελφή του ηθοποιού Νίκα, αφού έκανε όπως είδαμε κάποιες εμφανίσεις με τους κύκλους της ερασιτεχνίας, διοχετεύτηκε, λίγο αργότερα, στον θίασο της Αικ. Βερόνη, ενώ ο Αιμ. Βεάκης την άνοιξη του 1901, συγκαταλέχθηκε στα μέλη του θιάσου της Ευαγγελίας Νίκα, που έπαιζε στο «Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών».³⁰³

Εντύπωση προκαλεί κάποιο δημοσίευμα της *Ακρόπολεως*,³⁰⁴ στο οποίο η εφημερίδα μας πληροφορεί για τη συνάντηση του Θων με 17 συγγραφείς, λόγιους και μεταφραστές του Εθνικού θεάτρου. Συναντήθηκαν με τον προσωρινό διευθυντή και επιμελητή της βασιλικής χορηγίας (Ν. Θων) για να συζητήσουν, διότι ο Βασιλιάς ήθελε να λυθεί κάθε παρεξήγηση περί του σκοπού της ίδρυσης του Βασιλικού θεάτρου. Ήθελε να έχει και τη γνώμη των συγγραφέων. Κυρίως συζήτησαν για το

²⁹⁴ *Ακρόπολις*, 19.3.1901, «Η χθεσινή του Οιδίποδος».

²⁹⁵ *Άστυ*, 19.3.1901, «Θεατρικά».

²⁹⁶ Στις σχέσεις του Μιστριώτη με τον Δηλιγιάννη βρίσκονται πιθανόν κάποιες πολιτικές προεκτάσεις της δράσης της Εταιρείας υπέρ της Διδασκαλίας των Αρχαίων Δραμάτων.

²⁹⁷ *Ακρόπολις*, 23.3.1901, «Η παράστασις του Οιδίποδος».

²⁹⁸ *Εστία*, 16.3.1901, «Θέατρα· Δημοτικό – Ο Οιδίπους».

²⁹⁹ Σύμφωνα με την *Εστία* (20.5.1901, «Με λίγα λόγια»), σχετικά για την επικείμενη θεατρική σεζόν, «αρκετοί εκ των παλαιών μαθητών της Δραματικής θα εμφανίζονταν στην σκηνή. Οι θίασοι συνεπλήρωσαν με αυτούς τα κενά των...».

³⁰⁰ Ήταν μάλιστα και η πρωταγωνίστρια του θιάσου σε αυτή την περιοδεία (Μυράτ, *Η ζωή μου*, 1928, σ. 172).

³⁰¹ *Εστία*, 14 και 16.2.1901, «Από την ζωήν της πόλεως».

³⁰² *Εστία*, 8.3.1901, «Θέατρα – Θίασος Κοτοπούλη».

³⁰³ Στον ίδιο θίασο οι Ν. Μέγγουλας, Ευ. Νίκα, Παντ. Ρούσος, Ε. Χέλμη, Γρ. Σταυρόπουλος, Σαπφώ Τιβεριού, Ε. Χέλμη, κ.α., ο θίασος διαλύθηκε σύντομα, γιατί τα κυριότερα στελέχη του προσκλήθηκαν στο Βασιλικό θέατρο του Γεωργίου Α΄, όταν πρωτοσχημάτισε τον θιάσό του και άρχισε τη λειτουργία του (Γ. Σιδέρης, «Αιμίλιος Βεάκης· Η σταδιοδρομία του». *Νέα Εστία*, 1951, σ. 959 και Αιμ. Βεάκης, «Μια ζωή θέατρο· σύντομη αυτοβιογραφία», *Θέατρο*, 51/52, Μάης – Αύγουστος 1976, σ. 17).

³⁰⁴ *Ακρόπολις*, 10.12.1901, «Το Βασιλικόν Θέατρον – Η χθεσινή σύσκεψις – Οι πόθοι του Βασιλέως».

δραματολόγιο. Όμως υπήρχε και μία παράγραφος στο δημοσίευμα, η οποία ανέφερε, ότι μεταξύ των αποφάσεων για τα διάφορα ζητήματα, ο Βασιλιάς είχε αποφασίσει να ανοίξει και πάλι την Βασιλική Δραματική Σχολή. Στη σχολή αυτή οι μαθητές που θα προσκαλούνταν θα ανήκαν πλέον σε όλες τις κοινωνικές τάξεις και θα συντάσσονταν εντελώς καινούριος κανονισμός διδασκαλίας.

Κάτι τέτοιο δεν έγινε ποτέ. Όμως, όπως είδαμε παραπάνω, δόθηκε η ευκαιρία στους μαθητές οι οποίοι είχαν απομείνει στη σχολή, χωρίς να παραιτηθούν να συμμετάσχουν στον πρώτο θίασο του θεάτρου. Έτσι, σύμφωνα με τον Στεφάνου,³⁰⁵ «...δια του τρόπου αυτού δεν θα εχάνετο το υλικό της σχολής, το οποίον ήτο άριστον...». Η εκπαίδευση των νέων αυτών, αλλά και των άλλων ηθοποιών, στο Βασιλικό θέατρο, βασίστηκε και προωθήθηκε χάρη στον καθηγητή Μιμικής της κλειστής Δραματικής σχολής, Θωμάς Οικονόμου.³⁰⁶ Κατά τη διάρκεια της θητείας του ως σκηνοθέτης στο Βασιλικό θέατρο, πρωτοστάτησε για μία προσπάθεια συστηματοποίησης της εκπαίδευσης των ηθοποιών και ενεργοποίησε, από το 1902, το θεσμό των μαθητευόμενων νέων ηθοποιών, ο οποίος προβλεπόταν και από τον Οργανισμό του ιδρύματος του 1899 και προσπάθησε για τη δημιουργία θιάσου συνόλου, πράγμα που προερχόταν από την εμπειρία του στα θέατρα της Γερμανίας.³⁰⁷ Η παραίτησή του το 1906 σηματοδότησε το τέλος των ανανεωτικών προσπαθειών στο Βασιλικό θέατρο σχετικά με την εκπαίδευση των ηθοποιών και την επιστροφή στον τύπο της διδασκαλίας του 19^{ου} αιώνα από τον λόγιο συγγραφέα δάσκαλο, που βρήκε την έκφρασή του στο πρόσωπο του Βλάχου αλλά και κάποιων άλλων δραματικών συγγραφέων, με χαρακτηριστικότερο τον Δ. Βερναρδάκη.³⁰⁸

Σχετικά με την μετέπειτα πορεία των πρώην μαθητών, συνεχίζει ο Στεφάνου, στις *Αναμνήσεις* του,³⁰⁹ «οι περισσότεροι επροτίμησαν να συνεργασθούν με τον αείμνηστον Κωνσταντίνον Χρηστομάνον, όστις τότε ίδρυσε την Νέαν Σκηνήν». Σύμφωνα με την *Εστία*, «...Χθες εκκυκλοφόρει εν τούτοις και μία φήμη ότι η “Νέα Σκηνή” σχηματίζει θίασον. Εκ μαθητών της Δραματικής και τινών ηθοποιών. Τους εξασφαλίζουν μισθόν 120 δραχ κατά μήνα δια μίαν τριετίαν. Καθ’ όλον το διάστημα τούτο θα μελετούν και θα εκγυμνάζονται».³¹⁰ Πράγματι ο Κ. Χρηστομάνος, με την ίδρυση της Νέας Σκηνής το 1901, εμφανίστηκε ως σκηνοθέτης, δάσκαλος και εργοδότης των νέων ηθοποιών. Πολλοί πρώην μαθητές πήγαν κοντά του, αφού φαινόταν ότι είχε σοβαρές προθέσεις και στις παραγωγές και στο όραμά του αλλά κυρίως και στις υποχρεώσεις του απέναντι στους νέους ηθοποιούς του. Το Φθινόπωρο του 1901, που ιδρύθηκε η Νέα Σκηνή του Κ. Χρηστομάνου, οι ηθοποιοί με τους οποίους ξεκίνησε τη δράση της ήταν οι πρώην μαθητές της Δραματικής Σχολής³¹¹ (Ν. Παπαγεωργίου, Κυβέλη Αδριανού, Μ. Δημοπούλου, Θ. Δρακοπούλου, Μ. Πετρίδου, Ε. Σικελιανού, Αν. Στάικου, Δ. Βρατσάνος, Π. Καλογερίκος, Μ. Μουράτης, Ν. Ραυτόπουλος, Α. Χρυσομάλλης, Σ. Σκίπης³¹² αλλά και απορριφθέντες από τις πολύκροτες εξετάσεις, που ωστόσο ανήκαν

³⁰⁵ Στ. Στεφάνου, «Αναμνήσεις...», ό.π., 5.3.1928.

³⁰⁶ Για τη «διδασκαλία» των ηθοποιών από τον Θ. Οικονόμου, βλέπε επίσης, Γ. Σιδέρη, «Αγώνες για μια γνήσια θεατρική τέχνη- Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)», 1960, *Νέα Εστία*, 1.5.1960, σσ. 594-6, 15.5.1960, σ. 654.

³⁰⁷ Α. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη ...*, ό.π., σσ.72-3.

³⁰⁸ Α. Γλυτζουρή, ό.π., σσ. 76-7.

³⁰⁹ Στ. Στεφάνου, ό.π.

³¹⁰ *Εστία*, 20.5.1901, «με λίγα λόγια».

³¹¹ Στην ανεπίσημη πρώτη παράσταση της Νέας Σκηνής, το 1901, πήραν μέρος η Κυβέλη Αδριανού, ο Μ. Μυράτ, η Θεώνη Παπά (Δρακοπούλου). Στο επίσημο ντεμπούτο της Νέας Σκηνής έπαιξαν και πάλι οι Μ. Μυράτ, Π. Καλογερίκος, Ν. Παπαγεωργίου, Σ. Σκίπης, Ε. Πασαγιάννη, Ειμ. Ξανθάκη, Π. Λέων, Αρ. Ζήνων (Βλ. Γ. Σιδέρη, *Νέα Εστία*, 1951, ό.π., σ. 959 και Μυράτ, ό.π.1928, σ. 193, 195).

³¹² *Ακρόπολις*, 23.11.1901, «Η πρώτη της Νέας Σκηνής» και Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, 2001, σ. 81.

στους κύκλους της ερασιτεχνίας, όπως ο Α. Ζήνων, η Ειμαρμένη Ξανθάκη, ο Μάριος Ρωμανός, ο Πέτρος Λέων κ.α. Ο Χρηστομάνος, από τη θέση του σκηνοθέτη-θιασάρχη έδωσε στους ηθοποιούς του την ευκαιρία να δοκιμαστούν με καινούριους τρόπους, πάνω σε νέο υλικό. Η διδασκαλία του μπορεί να ενταχθεί στη λόγια παράδοση, αφού ο ίδιος όντας διανοούμενος ανέλαβε να εκπαιδεύσει τους ηθοποιούς για το ανέβασμα των παραγωγών του. Η διαφορά του με την λόγια υποκριτική παράδοση ήταν η διαφοροποίησή του στην αισθητική προσέγγιση των παραγωγών και η χρήση νέου δραματολογίου, στοιχεία που διαμόρφωσαν μία παραλλαγμένη υποκριτική προσέγγιση. Αυτή ήταν η έμμεση σχέση της Νέας Σκηνής με την υπόθεση της θεατρικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Εξάλλου ο ιδρυτής της δεν ακολούθησε το δρόμο της διδασκαλίας με ζέση αφού αρκέστηκε στις παραδόσεις μαθημάτων απαγγελίας σε κάποιους φορείς της κοσμικής ερασιτεχνίας όπως το Ωδείο Λότνερ.³¹³

Η προσήλωση του Θωμά Οικονόμου στην εκπαίδευση των ηθοποιών δεν έπαυσε, μετά την παραίτησή του από το Βασιλικό Θέατρο. Απεναντίας, η καριέρα του στο νεοελληνικό θέατρο της εποχής σηματοδοτήθηκε από την ιδιότητά του ως σημαντικού δασκάλου ηθοποιών. Ο Οικονόμου δίδαξε στην Δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών από το 1903, ενώ αργότερα όταν η ζήτηση του Δραματικού τμήματος του ιδρύματος ήταν εντονότερη, ανέλαβε τη διεύθυνση του παραρτήματος του Πειραιά, στα 1915.³¹⁴ Πάντα μετείχε στις οργανωμένες προσπάθειες για την εκπαίδευση ηθοποιών³¹⁵ όπως επίσης δημιουργούσε κατά καιρούς δικούς του θιάσους, όπου συσπειρώνονταν ηθοποιοί στους οποίους δίδασκε την υποκριτική τέχνη.³¹⁶ Η σταδιοδρομία του στον τομέα της διδασκαλίας της υποκριτικής ήταν ο λόγος που ενεπλάκη στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, που είχε ιδρύσει το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών το 1923.³¹⁷ Ο Οικονόμου πάντως, του οποίου η μέθοδος της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης συνέχιζε τη γραμμή της λόγιας παράδοσης με το αίτημα του εξευρωπαϊσμένου λόγιου ηθοποιού-δασκάλου, και που είχε κορυφωθεί νωρίτερα με τον Λεκατσά, ήταν ο πρώτος ηθοποιός, ο οποίος δίδαξε τους νεότερους, έχοντας ο ίδιος τελειώσει μία δραματική σχολή.³¹⁸

Πέρα όμως από τους όποιους δασκάλους της υποκριτικής τέχνης κατά την εποχή της Βασιλικής Δραματικής σχολής και την αποδοχή τους ή μη, μέσα στους κόλπους του εγχειρήματος, ξεκίνησαν και άρχισαν να διαμορφώνονται οι προσωπικότητες κάποιων νεαρών, οι οποίοι αργότερα θα διαδραμάτιζαν ένα σημαντικό ρόλο για την εξέλιξη του θεσμού του ηθοποιού και την παγίωσή του, ως αυτόνομου επαγγέλματος, για το οποίο έπρεπε να προηγηθεί μία συστηματική εκπαίδευση. Ένας από αυτούς ήταν ο Πάνος Καλογερίκος, ο οποίος πέρα από την μετέπειτα πορεία του ως ηθοποιός στο Βασιλικό και στο ευρύτερο επαγγελματικό θέατρο, στην ωριμότητά του, στάθηκε ένας από τους πρωτεργάτες της αυτονόμησης του επαγγέλματος του ηθοποιού. Μέσα και από το περιβάλλον των ραγδαίων κοινωνικών,

³¹³ Α. Γλυτζουρή, 2001, ό.π., σ. 93.

³¹⁴ Α. Γλυτζουρή, ό.π., «Π. Οι πρώτες γενιές μορφωμένων ηθοποιών, η ανάδυση του σκηνοθέτη στο Θέατρον του Ωδείου και η συμβολή του Θωμά Οικονόμου» (σσ. 138-147).

³¹⁵ Όπως στην απόπειρα για δημιουργία Δραματικής σχολής στο Ωδείο Λότνερ το 1907, στη δραματική σχολή του συλλόγου Η Τέχνη, το 1912, στο δραματικό τμήμα της Μουσικής Ακαδημίας, κατά το 1916-7, κ.α. (Βλέπε Α. Γλυτζουρή, ό.π., «Παράρτημα: Εργοβιογραφικό ευρετήριο Ελλήνων σκηνοθετών / Θωμάς Οικονόμου (1864-1927)», σ. 644).

³¹⁶ Α. Γλυτζουρή, ό.π., σ. 189.

³¹⁷ Α. Γλυτζουρή, ό.π., σσ. 199-200.

³¹⁸ Ούτε πολύ νωρίτερα ο Αριστίας, παρά τις φήμες για τη μαθητεία του δίπλα στον Ταλμά ούτε ο Α. Μανούσος, παρά το ότι αποκαλούνταν «διδάκτωρ υποκριτικής» (βλ. παραπάνω, Εισαγωγή, σ. 4, υποσημείωση 8) αλλά ούτε και ο Λεκατσάς, παρά τις ειδήσεις για τη φοίτησή του σε Δραματική σχολή του Λονδίνου (για την υποκριτική εκπαίδευση του ηθοποιού στην Αγγλία, βλ. Α. Δημητριάδη, 2006, ό.π., σσ. 19, 27, 44-61, 141-51, 157-8), δεν είχαν ουσιαστικά μετάσχει σε κάποια οργανωμένη σχολή της υποκριτικής τέχνης στην Ευρώπη.

πολιτικών και πνευματικών εξελίξεων, ανέπτυξε συνδικαλιστική δράση,³¹⁹ διεκδικώντας την βελτίωση των συνθηκών για τους επαγγελματίες και υπήρξε ένας από τους ιδρυτές του πρώτου Σωματείου των Ελλήνων Ηθοποιών, στα πλαίσια του οποίου ιδρύθηκε στα τέλη του 1923, η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, σημαντικός σταθμός για την ιστορία του επαγγέλματος.³²⁰ «Η μόρφωση των ηθοποιών έπαιρνε πια χαρακτήρα επαγγελματικής κατάρτισης με άμεσες συνέπειες για το μέλλον του Έλληνα ηθοποιού».³²¹ Στις κινήσεις αυτές της εξέλιξης της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης (καθώς και της αυτονόμησης του επαγγέλματος του ηθοποιού) συμμετείχε ένας ακόμη σπουδαστής της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ο Νικόλαος Παπαγεωργίου. Αυτός ανασύνταξε τον χειμώνα του 1922-23 το θίασο του Ωδείου Αθηνών και το 1926 πήρε τη θέση του Οικονόμου στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου.³²² Αλλά και ο Αιμίλιος Βεάκης συμμετείχε στις προσπάθειες για την οργάνωση της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης, με τη θητεία του στην σχολή της «Εταιρείας Ελληνικού θεάτρου», στα 1919 και έπειτα στην «Επαγγελματική σχολή θεάτρου» αλλά και ανέλαβε, όπως εξάλλου και η Θεώνη Δρακοπούλου, τη σκηνοθεσία των μαθητικών επιδείξεων του Δραματικού τμήματος του Ωδείου Αθηνών³²³, χωρίς ποτέ στην θεατρική του πορεία να σταματήσει τη διδακτική του δραστηριότητα.³²⁴

Δε λέμε βέβαια ότι η ίδρυση και η λειτουργία της Βασιλικής Δραματικής σχολής υπήρξε καταλυτική για την μετέπειτα εξέλιξη της οργάνωσης της διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα. Όμως, η προβληματική λειτουργία της και η τελική της ματαίωση ήταν λογικό να δημιουργήσει ερωτήματα σε κάποιους από τους ανθρώπους που ενεπλάκησαν στο όλο εγχείρημα και να τροφοδοτήσει κάποιες αρχικές αναζητήσεις, οι οποίες σχηματοποίησαν κάποιες ιδέες για την κατεύθυνση που έπρεπε να ακολουθηθεί ώστε να ξεπεραστούν δεδομένοι σκόπελοι στο θέμα της επαγγελματικής εκπαίδευσης των ηθοποιών.

Ε. ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ίδρυση της Δραματικής σχολής στάθηκε η αφορμή να εκφραστεί ανοιχτά η προβληματική θέση του επαγγέλματος του ηθοποιού εκείνη την εποχή. Ένα νέο ρεύμα άρχισε να δημιουργείται, με την πρόσκληση του βασιλιά, σε νέους «ανεπτυγμένους», να προσέλθουν, μέσω της σχολής, στο θέατρό του, στο οποίο θα προσφερόταν επαγγελματική σταθερότητα και κοινωνική καταξίωση. Επιπλέον όμως έγινε φανερό το ρήγμα μεταξύ των κοσμικών, λόγιων κύκλων με τους επαγγελματίες του είδους του προηγούμενου αιώνα. Το παλάτι, φανερά συνδεδεμένο με την ερασιτεχνία, η οποία συμπεριλάμβανε τόσο λόγιους όσο και νέους, συνήθως φοιτητές, δηλαδή μία ομάδα, που θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε στην

³¹⁹ Βλ. επίσης, Θ. Χατζηπανταζή, «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο Ελληνικό θέατρο», *Βενιζελισμός και αστικός Εκσυγχρονισμός*, 1992.

³²⁰ Σημαντικά επίσης ήταν τα δοκίμια, τα συγγράμματα και οι μεταφράσεις του Καλογερίκου σχετικά με την θεωρία της υποκριτικής τέχνης (Βλ. Α. Γλυτζουρή, ό.π., σσ. 202-206)

³²¹ Α. Γλυτζουρή, ό.π., σσ. 199-200.

³²² Βλ. επίσης, Γ. Σιδέρη, «Νίκος Παπαγεωργίου». *Νέα Εστία*, 57, 662, 1955, σσ. 199-200.

³²³ Α. Γλυτζουρή, ό.π., σ. 190.

³²⁴ «Από τον Ιούνιο του 1932 έως τον Ιούνιο του 1933 και από το Σεπτέμβριο του 1935 έως τον ίδιο μήνα του 1938 διδάσκει στη σχολή του «Εθνικού» περίπου σύγχρονα με τη δεύτερη περίοδο της θητείας του αυτής, αναλαμβάνει μαθήματα και στη Δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών έως τα τελευταία του συνεχώς» (Γ. Σιδέρη, «Αιμίλιος Βεάκης· Η σταδιοδρομία του». *Νέα Εστία*, 1951, σ. 962 και Αιμ. Βεάκη, *Παρασκήνια*, Εισ. Γ. Βαρβέρη, σ. 11).

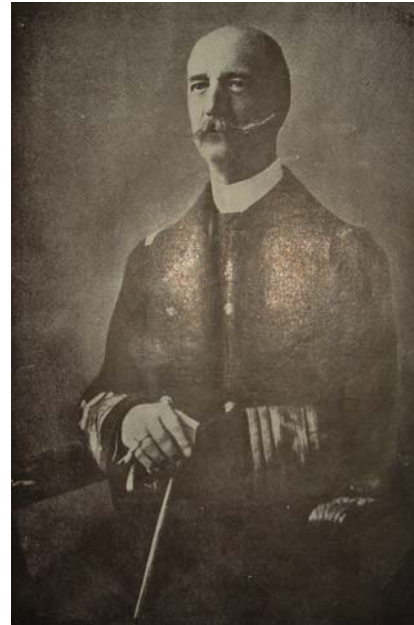
υπό διαμόρφωση αστική τάξη της Αθήνας, φαινόταν να θέλει να κόψει δια παντός το νήμα που συνέδεε το Βασιλικό θέατρο με τους παλαιούς ηθοποιούς.

Όμως από τη μία πλευρά, η περιφρόνηση και η διαγραφή της μεγάλης και ενεργής παράδοσης των επαγγελματιών αυτοδίδακτων ηθοποιών και από την άλλη πλευρά η μη ανταπόκριση στο μόνιμο και διακαή πόθο για τη δημιουργία μιας σκηνής «εθνικής» αλλά και η προσπάθεια ενός ακραίου εξευρωπαϊσμού, άκαρπου στην ελληνική κοινωνία την αυγή του 20^{ου} αιώνα, ήταν στοιχεία που δεν μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστη την προσπάθεια του βασιλιά για τη νέα θεατρική διαμόρφωση, σύμφωνα με τα καλλιτεχνικά πρότυπα και την ιδεολογία του. Οι λόγιοι και η διοίκηση της Βασιλικής Δραματικής σχολής, ακόμα και αυτοί που επιτίθεντο στην ομάδα των επαγγελματιών (όπως για παράδειγμα ο Α. Βλάχος), ήταν οι άνθρωποι, οι οποίοι τόσο με τη δράση τους (Στ. Στεφάνου), όσο και με την άποψή τους (Δ. Βερναρδάκης) δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την επαναφορά στο αρχικό σχέδιο της ίδρυσης του Βασιλικού θεάτρου με θίασο από τους καλύτερους Έλληνες επαγγελματίες, υπενθυμίζοντας ότι η Βασιλική Δραματική σχολή ως θεσμός και (έστω και θεωρητικά) προσπάθεια ανανέωσης της θεατρικής πρακτικής δεν θα ήταν τελικά δυνατόν να αγνοήσει τον 19^ο αιώνα. Ο νέος θεσμός, ήταν μόνο τυπικά και επιφανειακά καινοτόμος, με αποτέλεσμα να μην καταφέρει να γίνει η εστία, που θα δημιουργούσε την ουσιαστική ανανέωση και που ίσως με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να επιβληθεί. Οι άνθρωποι της Βασιλικής Δραματικής σχολής, οι περισσότεροι αναποφάσιστοι σε ποιο από τα δύο στρατόπεδα (παράδοση ή εξευρωπαϊσμός) ήθελαν να ενταχθούν, δεν τόλμησαν να περάσουν τη διαχωριστική γραμμή, που ωστόσο ήταν πλέον ορατή, μεταξύ των παγιωμένων τύπων θεατρικής πρακτικής από τη μία πλευρά και μιας βαθύτερης αναζήτησης, που θα επανακαθόριζε την ελληνική θεατρική πραγματικότητα, σύμφωνα με τις σύγχρονες ευρωπαϊκές αναζητήσεις, στις οποίες υποτίθεται ότι στηρίχθηκε το όλο εγχείρημα.

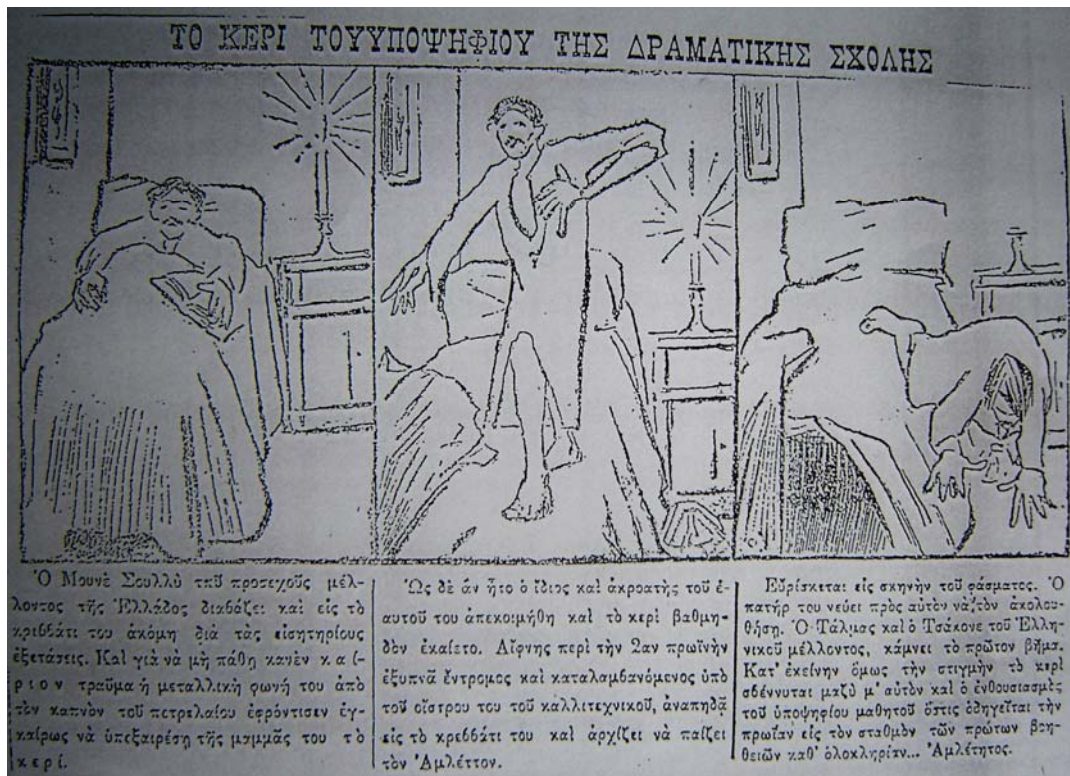
Ωστόσο, μέσω των τριγμών με το κατεστημένο, και παρά την παροδική επικράτησή του, η Βασιλική Δραματική σχολή δημιούργησε προβληματισμούς και συνέβαλλε στο να τεθούν οι βάσεις που όριζαν ως αναπόδραστη την ανάγκη της οργανωμένης επαγγελματικής θεατρικής εκπαίδευσης στη συνείδηση κάποιων από τους ηθοποιούς της νέας γενιάς, οι οποίοι λίγο αργότερα θα αναζητήσουν τη διδασκαλία ενός οδηγού με διαφοροποιημένες καλλιτεχνικές αναζητήσεις (Χρηστομάνος, Οικονόμου) και μετέπειτα θα συμβάλλουν στην γενικότερη αυτονόμηση του θεατρικού επαγγέλματος (Καλογερίκος, Παπαγεωργίου, Βεάκης κλπ). Επίσης, η Βασιλική Δραματική σχολή, συνέβαλλε στην αποδοχή της αντίληψης ότι το επάγγελμα του ηθοποιού θα μπορούσε να συγκαταλεχθεί στις επαγγελματικές επιλογές ενός αξιόλογου νέου ανθρώπου, αφού ο ίδιος ο βασιλιάς προσπάθησε να το σταθεροποιήσει και να το οργανώσει επίσημα, έστω και ατυχώς.



Η πρόσοψη της Βασιλικής Δραματικής σχολής.
(πηγή: *Ακρόπολις*, 5.11.1900).



Ο βασιλιάς Γεώργιος Α΄ .
(πηγή: Πρίγκιπος Νικολάου, *Τα πενήντα χρόνια της ζωής μου*, 1926).



Γελοιογραφία πάνω στο θέμα της προετοιμασίας των υποψήφιων σπουδαστών για τις εισαγωγικές εξετάσεις της Βασιλικής Δραματικής σχολής (Πηγή: *Εστία*, 10.9.1900).

Δ. ΠΗΓΕΣ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

α) Πρωτογενείς

Εφημερίδες

Ακρόπολις (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1901)

Αστυ (1^{ος} – 6^{ος} 1900, 1^{ος}- 8^{ος} 1901)

Εμπρός (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1901)

Εσπερινή (1^{ος} 1901 – 12^{ος} 1901)

Εστία (1^{ος} 1900 – 6^{ος} 1901)

Εφημερίς (1^{ος} 1900 – 11^{ος} 1900)

Καιροί (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1900)

Πατρίς (Ερμούπολη) (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1901)

Πρωία (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1901)

Σκριπ (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1901)

Σφαίρα (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1901)

Περιοδικά

Παναθήναια (1^{ος} 1900– 12^{ος} 1901)

Του Ζλάπι (1^{ος} 1900 – 12^{ος} 1901)

Μεμονωμένα άρθρα

Εστία, 6 και 13.1.1885, [Α. Βλάχου], «Περί Εθνικού Θεάτρου».

Αστυ, 15.10.1893, [Α.Π. Κουρτίδη], «Δραματική Σχολή».

Αστυ, 12.5.1898, [ανώνυμο], «Ο Βασιλεύς και το θέατρον».

Αστυ, 17.7.1898, [ανώνυμο], «Η ίδρυσις του Εθνικού Θεάτρου».

Αστυ, 17.7.1898, [ανώνυμο] «Το Βασιλικόν Δραματικό Θέατρον – Διορισμός του Διευθυντού και του Γενικού Γραμματέως – Πότε θ' αρχίσει η λειτουργία του».

Εστία, 23.7.1898, [υπ. Δον Ζουάν του Πόρτο-Ρίκο], «Δια το Βασιλικόν Θέατρον -Υλικόν εις πρόσωπα και Πράγματα».

β) Δευτερογενείς

1. Άρθρα

-Γλυτζουρή, Αντώνης. «Η δημιουργία θέσης σκηνοθέτη στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1898 - 1902)». *Μνήμων*, τόμος 18, 1996, σσ. 61 – 88.

-Σιδέρης, Γιάννης.

* «Αγώνες για μια γνήσια θεατρική τέχνη. Θωμάς Οικονόμου (1900-1927)». *Νέα Εστία*, τόμος 67, τ. 788, 1.5.1960, σσ. 593 – 596, τ. 789, 15.5.1960, σσ. 651-657.

* «Τα Ελληνικά θεατρικά έργα και η παρουσία τους στο “Βασιλικόν Θέατρον”». *Θέατρο*, τ. 3, 15.5.1962, σσ. 23 – 34.

* «Αιμίλιος Βεάκης· Η σταδιοδρομία του». *Νέα Εστία*, 50, 577, 15.7.1951, σσ. 958-962

- * «Νίκος Παπαγεωργίου». *Νέα Εστία*, 57, 662, 1955, σσ. 199-200
- * «Τα πρώτα χρόνια του Μήτσου Μυράτ». *Νέα Εστία*, 75, 877, 1964, σσ. 135-8
- * «Τα Ελληνικά Έργα· η παρουσία τους στη “Νέα Σκηνή”». *Θέατρο*, 2, 1.3.1962, σσ. 14-25.
- * «Τα Ελληνικά Έργα· η παρουσία τους στο “Βασιλικόν Θέατρον”». *Θέατρο*, τχ. 3, 15.5.1962, σσ. 22-34.
- *Hemmings F.W.J., «The Training of Actors at the Paris Conservatoire during the Nineteenth Century», *Theatre Research International*, v. 12, no 3 (1987), σσ. 241-253.
- * Johann Wolfgang von Goethe, «Κανόνες για τους ηθοποιούς», μετ. Δ. Μυράτ, *Θέατρο* 13 (1964), σ. 9-13.

2. Αναμνήσεις, Απομνημονεύματα και Αυτοβιογραφίες

- Βεάκης, Αιμίλιος. *Παρασκήνια. Το θέατρο στις αρχές του εικοστού αιώνα*. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2005.
- Βεάκης, Αιμίλιος, «Ανέκδοτες σελίδες από το ημερολόγιο του Αιμίλιου Βεάκη», *Θέατρο*, 1, σσ. 12-16.
- Βεάκης, Αιμίλιος. «Μια ζωή θέατρο· σύντομη αυτοβιογραφία», *Θέατρο*, 51/52, Μάης – Αύγουστος 1976, σσ. 16-20.
- Στεφάνου, Στέφανος. «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον». *Ελεύθερον Βήμα*, 28.2.1928 – 13.3.1928, αρ. 2118 – 2132.
- Ταβουλάρης, Διονύσιος. *Απομνημονεύματα*. Πυρσός, Αθήνα, 1930.
- Δαμάσκος Ευάγγελος, *Ιστοριούλες και ανέκδοτα απ’ το Ελληνικό θέατρο*. Δελουδής, Κύπρος, 1935.
- Πρίγκιπος Νικολάου. *Τα πενήντα χρόνια της ζωής μου*. Αθήνα, 1926.
- Μυράτ Μήτσος, *Η ζωή μου*. Αθήνα, 1928.
- Μυράτ Μήτσος, *Ο Μυράτ κ’ εγώ· Πενήντα χρόνια ζωή και θέατρο*. Πυρσός, Αθήνα, 1950.

3. Βιβλιογραφία

- Γεωργακάκη, Κωνσταντζα. «“Θέατρον ουχί Ιταλιωτισσών σειρήνων...αλλά θέατρον ελληνικόν”. Η προβληματική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα», *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό*, Πρακτικά Β’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Ergo. Αθήνα, 2002, σσ. 109-120.
- Γλυτζουρής, Αντώνης. « “...την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της Τέχνης...”· μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα», Πρακτικά Β’ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ό.π., σσ. 207-221.
- Γλυτζουρής, Αντώνης. *Η Σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001.
- Δελβερούδη Ελίζα – Άννα. «Θέατρο». Στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα·οι απαρχές 1900 – 1922*, τ. Α2, σσ. 353-387.

- Δημητριάδης, Ανδρέας. *Σαιξπηριστής άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006.
- Δημητριάδης, Ανδρέας. «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα», Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ό.π.
- Έξαρχος, Θεόδωρος. *Έλληνες ηθοποιοί “Αναζητώντας τις ρίζες”*. τ. Α΄ και συμπλήρωμα του Α΄ τόμου με προσθήκες και διορθώσεις. Δωδώνη, Αθήνα, 1995.
- Λεπενιώτης, Αντώνης. *Ίων Δραγούμης - Μαρίκα Κοτοπούλη-Μήτσος Μυράτ «Η ανατομία μιας πολιτικοθεατρικής δυναστείας»*. τ. Α΄, Έκδοση Α. Λεπενιώτη, Αθήνα, 1996.
- Πετράκου, Κυριακή. *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999.
- Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου. 1794 – 1944*. τ. 1, 2^Α, 2^Β. Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, 2000.
- Σπάθης, Δημήτρης. «Ελληνικοί και ξένοι περιοδεύοντες θίασοι, τον 19^ο αιώνα. Οι συνέπειες μιας συνάντησης», Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ό.π., σσ.197-206.
- Σπάθης, Δημήτρης. «Η επτανησιακή συμβολή στη θεμελίωση της νεοελληνικής σκηνής και ο Αντώνιος Μανούσος», *Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο Αιώνα*, Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών *Παράβασις*, Ergo. Αθήνα, 1998, σσ. 89-106.
- Σπάθης, Δημήτρης. *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό θέατρο*. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1986.
- Σπάθης, Δημήτρης. *Το Νεοελληνικό Θέατρο*. Ανάτυπο από την έκδοση Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός. Δέκατος τόμος, Αθήνα 1983.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος. «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο», Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ό.π., σσ. 81-88.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος. «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», στο Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ό.π., σσ. 59-68.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος. «Η μεγάλη απεργία των ηθοποιών (1919) και τα πρώτα στάδια του συνδικαλισμού στο ελληνικό θέατρο», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, (επιμ. Γ. Μαυρογορδάτος – Χρ. Χατζηιωσήφ), Ηράκλειο, 1998, σσ. 271-286.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Το Κομειδύλλιο*, τ. Α΄, Β΄, Εστία, Αθήνα, 2002.
- 60 χρόνια Εθνικό θέατρο· 1932-1992. [Εισ. Αλέξη Σολωμού], Κέδρος, Αθήνα, 1992.
- Brockett G. Oscar, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, 5th ed., U.S.A., 1987.
- Grube, Max. *The story of the Meninger*. University of Miami Press, U.S.A., 1970.
- Hartnoll, Phyllis / Found, Peter. *Λεξικό του Θεάτρου*. Μετ. Ν. Χατζόπουλος, Νεφέλη, Αθήνα, 2000.

- Hemmings, F.W.J. *The Theatre Industry in nineteenth – century France*. Cambridge University Press, 1993.

4. Γενικές Ιστορίες

- Ρούσος Γεώργιος, *Νεότερη ιστορία του Ελληνικού Έθνους 1826 – 1974*. τ. 4: *Η εποχή του Γεωργίου του Α΄*. Ελληνική Μορφωτική Εστία, Αθήνα, 1975.

- Σκοπετέα, Έλλη. *Το « πρότυπο βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα: όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα*. Πολύτυπο, Αθήνα, 1988.

-*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΔ΄: *Νεώτερος Ελληνισμός από το 1881 ως το 1913*. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1977.

-Σβορώνος, Νίκος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, β΄ έκδοση, Αθήνα, Θεμέλιο, 1976.

-Χατζιωσήφ, Χρήστος [Επιστημονική επιμ.], *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα· οι απαρχές 1900-1922*. τ. Α1, Α2.

