

Μνήμων

Τόμ. 18 (1996)



Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΘΕΣΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ «ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ» (1898-1902)

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

doi: [10.12681/mnimon.523](https://doi.org/10.12681/mnimon.523)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ Α. (1996). Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΘΕΣΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ «ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ» (1898-1902). *Μνήμων*, 18, 61-88. <https://doi.org/10.12681/mnimon.523>

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΑΥΤΖΟΥΡΗΣ

Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΘΕΣΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΣΤΟ «ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ» (1898-1902)

Η ιστορία του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο δεν έχει γίνει ακόμη αντικείμενο ιστορικής μελέτης: οι περισσότερες απόψεις που έχουν διατυπωθεί έχουν χαρακτήρα υποθετικό ή ανεκδοτολογικό, προέρχονται από την πενιχρή βιβλιογραφία για το θέμα και λίγο πολύ όλες συμφωνούν στο γεγονός ότι η σκηνοθετική δραστηριότητα του Θωμά Οικονόμου στο «Βασιλικόν Θέατρον» (1901-1906) και του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στη «Νέα Σκηνή» (1901-1905) αποτελούν τις απαρχές της ιστορίας της σκηνοθετικής τέχνης του τόπου. Μια καλή λοιπόν αρχή για να μελετηθεί η μορφή του Έλληνα σκηνοθέτη αποτελεί αυτή η πρώτη για τα νεοελληνικά χρονικά επίσημη προσπάθεια να δημιουργηθεί θέση για το νέο επάγγελμα στο «Βασιλικόν Θέατρον»¹.

Η σημαντική αυτή ιστορική αφετηρία παρουσιάζει επιπλέον στον μελετητή το πλεονέκτημα ότι καλύπτεται από μια επαρκή πληροφοριοδότηση, καθώς αφορά μια οργανωμένη και επίσημη προσπάθεια, στην οποία ενεπλάκη όχι μόνο η Αυλή, αλλά και μια μεγάλη μερίδα της εγχώριας καλλιτεχνίας και διανοήσης. Το πλούσιο υλικό παραμένει άγνωστο μέχρι σήμερα και αποτελεί το κύριο σώμα πάνω στο οποίο έχει βασιστεί αυτή η εργασία. Πρόκειται κυρίως για δύο χειρόγραφους κανονισμούς, που συνέταξε ο τότε διευθυντής του Βασι-

Θα ήθελα από αυτή τη θέση να ευχαριστήσω θερμά τον Αλέξη Πολίτη που με τις παρατηρήσεις του βοήθησε να πάρει η εργασία αυτή την τελική της μορφή.

1. Για τη σχετική με το Βασιλικό Θέατρο βιβλιογραφία βλ. Ν. Λάσκαρης, «Το Βασιλικόν Θέατρον, 1901-8, Στατιστικά πληροφορικά», *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών*, 7 (Μάιος 1908), Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον*, Αθήνα 1933, Μ. Λιδωρίκης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το Βασιλικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1949, σ. 64-68, Γ. Σιδέρης, «Αγώνες για μια γνήσια θεατρική τέχνη, Θωμάς Οικονόμου, 1900-1927», *Νέα Εστία*, 67 (1-15.5.1960), σ. 593-6, 651-7, Γ. Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα, η παρουσία τους στο Βασιλικόν Θέατρον», *Θέατρο*, Α' 3 (1962), σ. 23-34. Χρησιμοποιήθηκαν επίσης οι ιστορίες των Γ. Σιδέρη (*Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, Ίκαρος, 1951) και Δ. Σπάθη (*Το νεοελληνικό θέατρο*, ανάπτυχο από την έκδοση Ελλάδα, *Ιστορία - Πολιτισμός*, Θεσσαλονίκη 1983).

λικού Θεάτρου Άγγελος Βλάχος και έναν τυπωμένο, που υπογράφει ο οικονομικός διευθυντής Νικόλαος Θων. Οι δύο πρώτοι βρέθηκαν στο αρχείο Κορομηλά, που φυλάσσεται στο Ε.Λ.Ι.Α., και ο τρίτος στο Θεατρικό Μουσείο. Στο ίδιο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α. βρέθηκαν επίσης δύο κανονισμοί γερμανικών αυλικών θεάτρων του 19ου αιώνα. Ο πρώτος αποτελεί χειρόγραφη μετάφραση του κανονισμού του θεάτρου της Καρλσρούης από τον Βλάχο, ενώ ο δεύτερος είναι τυπωμένη στα γερμανικά έκδοση του κανονισμού των βασιλικών θεάτρων του Βερολίνου.

Κύριος στόχος αυτής της εργασίας είναι να περιγράψει τη μορφή και τα χαρακτηριστικά του σκηνοθέτη που προβλέπουν οι κανονισμοί του Βασιλικού Θεάτρου, να εξετάσει τη λειτουργία του και τη θέση του στην παραγωγική διαδικασία και να ανακαλύψει τον τύπο του σκηνοθέτη και το στάδιο της ιστορικής εξέλιξης στο οποίο αντιστοιχεί. Ως προς αυτούς τους στόχους, το «επίσημο» αρχειακό υλικό αποτελεί τον κύριο πληροφοριοδότη μας. Καθώς όμως κρίθηκε αναγκαίο να φωτιστούν οι ιστορικές συνθήκες και συγκυρίες που διαμόρφωσαν το ιστορικό γεγονός που εξετάζουμε, η τεκμηρίωση των γεγονότων έπρεπε να στηριχθεί και σε άλλου είδους πηγές² συγκεκριμένα, στα απομνημονεύματα του γενικού γραμματέα του Βασιλικού Θεάτρου Στέφανου Στεφάνου και του πρίγκηπα Νικολάου και, κυρίως, στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής³. Οι κανονισμοί, όπως και η νέα θέση του σκηνοθέτη, δεν μεταφράστηκαν και δεν συντάχθηκαν για να μείνουν απλά και μόνο στα χαρτιά· το μοντέλο του σκηνοθέτη των κανονισμών που θέσπισε ο Βλάχος είχε συγκεκριμένες ιστορικές πραγματώσεις με τον Θωμά Οικονόμου αρχικά και τον Χριστόφορο Ταβουλάρη μετά το 1906³. Έτσι, ο μελετητής του φαινομένου όφειλε στη συνέχεια να εντοπίσει και να αναλύσει τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά της σκηνοθετικής μορφής των κανονισμών που δίνουν το πραγματικό στίγμα του εγχειρήματος μέσα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου

2. Βλ. Σ. Στεφάνου, «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελευθερον Βήμα*, 28.2-13.3.1928, Πρίγκηπος Νικολάου, *Τα πενήντα χρόνια της ζωής μου*, Αθήνα 1926. Επίσης, αποδελτιώθηκαν οι εφημερίδες: *Ακρόπολις* (1.4.1900-21.12.1902), *Το Άστυ* (1.6.1901-31.10.1901), *Εμπρός* (1.1.1900-31.12.1900 και 1.8.1901-31.12.1901), *Εστία* (1.4.1900-31.12.1902), *Εφημερίς* (1.1.1900-1.6.1900), *Νεκτερίς* (1901-2), *Σκριπ* (1.1.1902-31.12.1902) και τα ημερολόγια και περιοδικά: *Διάττων Αστήρ* (1900), *Ελληνισμός* (1898-1902), *Εγκυκλοπαιδικόν Ημερολόγιον* (1901-2), *Αττική Ίρις* (1898, 1900-2), *Κυνέλη* (1900-1902), *Παναθήναια* (1900-2), *Το Περιοδικόν μας* (1900-1), *Πανακοθήκη* (1901-2) και *Ο Διδόνισος* (1901-2).

3. Ο Θωμάς Οικονόμου διετέλεσε σκηνοθέτης του Βασιλικού Θεάτρου από την έναρξη της λειτουργίας του έως τον Μάιο του 1906 (*Εστία*, 8.5.1906). Ο Χριστόφορος Δ. Ταβουλάρης προσλήφθηκε αρχικά ως κοσμητής σκηνής και στη συνέχεια αντικατέστησε τον Οικονόμου στη θέση του σκηνοθέτη, στις δύο τελευταίες περιόδους του θεάτρου, 1906/7 και 1907/8.

και να εξετάσει τη μορφή αυτή σε συνάρτηση με την προϊστορία της σκηνοθετικής τέχνης του τόπου. Για να είναι δυνατή μια επιστημονική ιστορική διατύπωση των παραπάνω, θα έπρεπε να είμασταν κατ' αρχήν σε θέση να γνωρίζουμε τουλάχιστον τον τρόπο παραγωγής όλων των ελληνικών θιάσων στο γύρισμα του αιώνα, κάτι που στην παρούσα φάση δεν είναι βέβαια εφικτό. Για τον λόγο αυτό, το τρίτο και τελευταίο μέρος αυτής της εργασίας προσπαθεί βέβαια να εντάξει και να ερμηνεύσει την προσπάθεια εισαγωγής του νέου επαγγέλματος στη θεατρική ιστορία του τόπου, αλλά έχει περισσότερο υποθετικό χαρακτήρα και προτίθεται πιο πολύ να συζητήσει το θέμα παρά να διατυπώσει κάποια τελεσίδικα ιστορικά συμπεράσματα. Η προσπάθεια στηρίζεται στα λιγοστά επιτεύγματα της ιστοριογραφίας του νεοελληνικού θεάτρου γι' αυτήν την εποχή, ενώ η συζήτηση στην πολύτιμη γνώση που μας παρέχει η ξένη εμπειρία για την ανάπτυξη του σκηνοθετικού επαγγέλματος στο ευρωπαϊκό θέατρο⁴.

I

Το πρώτο κατά χρονολογική σειρά χειρόγραφο του Άγγελου Βλάχου συντάχθηκε και υποβλήθηκε για έγκριση στον βασιλιά στα 1899, ένα χρόνο δηλαδή έπειτα από τον διορισμό του ίδιου ως διευθυντή και του Στέφανου Στεφάνου ως γενικού γραμματέα του θεάτρου⁵. Ο «Οργανισμός του Βασιλικού Θεάτρου» αποτελείται από είκοσι κεφάλαια (191 άρθρα), που εξετάζουν τις αρμοδιότητες του προσωπικού, καθώς και τη διοικητική, οικονομική και καλλιτεχνική οργάνωση του θεάτρου⁶. Φαίνεται όμως πως ο παραπάνω οργανισμός δεν επι-

4. Για την ανάπτυξη του σκηνοθέτη στο ευρωπαϊκό θέατρο βλ. τις μελέτες των Helen Krich Chinoy, «The Emergence of the Director», στο Toby Cole & Helen K. Chinoy (εκδ.), *Directors on Directing: A Sourcebook of the Modern Theater*, Νέα Υόρκη 1976, Bernard Dort, «Le metteur en scène: un souverain qui s'efface», στο *Le Théâtre*, Μιλάνο 1986, σ. 140-152, Edward Braun, *The Director and the Stage*, Λονδίνο 1987, David Whitton, *Stage Directors in modern France*, Μάντσεστερ 1987, David Bradby & David Williams, «The Emergence of the Director», στο *Directors' Theatre*, Λονδίνο 1988. Για το γερμανικό θέατρο της εποχής βλ. Marvin Carlson, *The German Stage in the Nineteenth Century*, Νιού Τζέρσεϋ 1972.

5. Ο Άγγελος Βλάχος και ο Στέφανος Στεφάνου διορίστηκαν έπειτα από βασιλικό διάταγμα στις 16.7.1898 (Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα», ό.π., σ. 23). Ο Βλάχος παραιτήθηκε στις αρχές Νοεμβρίου 1901 και τη διεύθυνση του θεάτρου κράτησε ουσιαστικά ο Θων, έως τον θάνατό του (17.3.1906). Ο Βλάχος κατέλαβε ξανά τη διεύθυνση του ιδρύματος επίσημα από τις 20.3.1906.

6. Το χειρόγραφο είναι γραμμένο με μαύρο μελάνι, αποτελείται από 22 φύλλα (42 σελίδες χωρίς αρίθμηση) μεγέθους 29×20,5 εκ. δεμένα με σπάγγο, με τον τίτλο «Οργανισμός του Βασιλικού Δραματικού Θεάτρου»· στην πρώτη σελίδα ο Βλάχος έχει σημειώσει

κυρώθηκε τελικά από τον βασιλιά: άλλωστε, η έναρξη λειτουργίας του θεάτρου αναβλήθηκε την άνοιξη του 1900⁷.

Ο χειρόγραφος «Κανονισμός Θεάτρου του Αγγέλου Βλάχου» (1901) είναι πολύ μικρότερος του «Οργανισμού» (δεκαέξι κεφάλαια και 87 άρθρα) και ρυθμίζει τον τρόπο της εσωτερικής λειτουργίας του θεάτρου· έχουν όμως χαθεί τα τέσσερα πρώτα κεφάλαια απ' το χειρόγραφο· ανάμεσα σ' αυτά θα πρέπει να ήταν κι εκείνο που αφορούσε τον σκηνοθέτη⁸. Έπειτα από αντιπαραβολή των χειρογράφων του 1899 και του 1901, προκύπτει πως ο Βλάχος συνέταξε το δεύτερο, έχοντας ως βάση του το πρώτο· τα δύο κείμενα δηλαδή δεν παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές ως προς τη σύλληψη και τη διάρθρωσή τους⁹. Ο κανονισμός θα πρέπει να συντάχθηκε το καλοκαίρι του 1901, όταν ο βασιλιάς εξουσιοδότησε τον Βλάχο να καταρτίσει θίασο, ρεπερτόριο και εσωτερικό

στο αριστερό περιθώριο με μολύβι: 1) «Πρώτος συνταχθείς οργανισμός και υποβληθείς εις τον Βασιλέα εν έτει 1899 (μη εγκριθείς και πιθανόν μηδέ αναγνωσθείς)»· 2) «θα υπάρξη ορχήστρα εν τω θεάτρω;». Το χειρόγραφο επεξεργάστηκε πολλές φορές στη συνέχεια (έχουν διαγραφεί διαγωνίως φράσεις, άρθρα ή και ολόκληρα κεφάλαια, ενώ παράλληλα υπάρχουν πολλά σύμβολα (+, v, ?) στο αριστερό περιθώριο της σελίδας με μαύρο, κόκκινο και μπλε μολύβι).

7. Τον Μάιο του 1900 κυκλοφόρησε η φήμη στον Τύπο ότι πιθανόν εξαιτίας κάποιας διένεξης του Βλάχου με τον βασιλιά, ο τελευταίος είχε αναλάβει τη σύνταξη οργανισμού του θεάτρου και πως σκόπευε να τον εκδώσει πριν αναχωρήσει για τις θερινές διακοπές του (*Εμπρός*, 15.4 και 10.5.1900, και *Εστία*, 9.5.1900). Τελικά δεν προέκυψε κάτι τέτοιο, η έναρξη της λειτουργίας του θεάτρου αναβλήθηκε και αποφασίστηκε από τα Ανάκτορα η ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής Σχολής στις 23.6.1900· τη σύνταξη του εσωτερικού κανονισμού λειτουργίας και τη διεύθυνση της σχολής ανέλαβε ο Στεφάνου, ενώ ο Βλάχος φαινόταν να παραμερίζεται προς στιγμήν.

8. Το χειρόγραφο αποτελούνταν από επτά άδετα, αριθμημένα δίφυλλα (ίδια με αυτά του «Οργανισμού») από τα οποία όμως έχει χαθεί το πρώτο. Το δεύτερο δίφυλλο αρχίζει με το υπόλοιπο μισό του Δ' κεφαλαίου και αναφέρεται στον «Κοσμητή Σκηνης»· λογικά, θα πρέπει να προηγούνταν το κεφάλαιο για τον σκηνοθέτη, όπως συνέβαινε στον «Οργανισμό», με τον οποίο το κείμενο ακολουθεί την ίδια σειρά. Στην τελευταία σελίδα υπάρχει η ένδειξη «Εν Αθήναις τη... 7μβρίου, 1901»· λίγο πιο κάτω ακολουθεί η φράση «Ο Διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου» και μονογραφή του Βλάχου, ενώ στη συνέχεια ο τελευταίος έχει αφήσει χώρο για να υπογράψει ο Βασιλιάς: «εγκρίνεται (υπογρ. της Α.Μ.), Εν.. τη... 1901». Το κείμενο είναι καθαρογραμμένο, αλλά παρουσιάζει πιο βιαστικό γράψιμο απ' αυτό του «Οργανισμού».

9. Η σημαντικότερη διαφορά προκύπτει από το γεγονός ότι το πρώτο κείμενο είναι «Οργανισμός», ρυθμίζει δηλαδή ολόκληρη την οργάνωση του ιδρύματος (οικονομική, διοικητική κλπ.), ενώ το δεύτερο είναι κανονισμός εσωτερικής λειτουργίας και ρυθμίζει κυρίως τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διεξάγεται η καλλιτεχνική εργασία. Έτσι ο «Οργανισμός» περιέχει επιπλέον κεφάλαια όπως «Περί Μισθολογίου» ή «Περί συντάξεων». Ο Βλάχος φαίνεται πως επεξεργάστηκε τον Κανονισμό έχοντας ως στόχο του τη σύμπτυξη του κειμένου του 1899.

κανονισμό λειτουργίας με σκοπό να αρχίσουν οι παραστάσεις τον χειμώνα¹⁰.

Ο κανονισμός αυτός φαίνεται πως εγκρίθηκε από τον Γεώργιο και, έπειτα από παρασκηνακές συγκρούσεις ανάμεσα στον καλλιτεχνικό διευθυντή και τον Θων, επιστράφηκε τελικά στον Βλάχο¹¹. Στη συνέχεια τυπώθηκε και διανεμήθηκε στους ηθοποιούς κατά την έναρξη των προβών, την 1.10.1901. Καθώς όμως απαγορευόταν να δημοσιοποιούνται τα εσωτερικά του θεάτρου, το κείμενο δεν κυκλοφόρησε προς τα έξω, ούτε φυσικά δημοσιεύθηκε πουθενά¹².

Ο τρίτος κανονισμός που έχουμε στη διάθεσή μας είναι τυπωμένος. Αποτελείται από δεκαπέντε μόνο άρθρα, που ρυθμίζουν τη διαδικασία της διανομής ρόλων και τις πρόβες, καθώς και τα καθήκοντα του υποβολέα· πρόκειται για ακριβή αντιγραφή των κεφαλαίων Β'α («Περί διδασκαλίας των δραμάτων, α. Διανομή και γυμνάσια»), § 34-43 και ΣΤ' («Περί υποβολέως»), § 18-20) του χειρόγραφου κανονισμού του Βλάχου¹³. Το κείμενο θα πρέπει να κυ-

10. Έπειτα από ένα μικρό διάστημα αδράνειας που ακολούθησε το πρόωρο κλείσιμο της Βασιλικής Δραματικής Σχολής τους πρώτους μήνες του 1901 και ενώ οι εργασίες της σκηνης πλησίαζαν προς το τέλος τους, τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς επανήλθε στο προσκήνιο ο Βλάχος και η έναρξη της λειτουργίας του θεάτρου· παράλληλα όμως διατηρούνταν ακόμη η σκέψη για μετάκληση ξένου θιάσου από το Παρίσι (βλ. Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα», ό.π., σ. 23-24).

11. Το κανονιστικό διάταγμα λειτουργίας του θεάτρου, που είχε εγκρίνει ο Γεώργιος, ακολούθησε τη δυσάρεστη εξέλιξη της θέσης του Βλάχου τον Αύγουστο του 1901 και τελικά οδηγήθηκε στα αρχεία των Ανακτόρων και όχι για δημοσίευση, όπως αναμενόταν αρχικά. Για την παραπάνω «περιπέτεια» βλ. Σιδέρης, ό.π., σ. 25-6. Ο Σιδέρης στην *Ιστορία* του (σ. 203) αναφέρει, πως ο Βλάχος υπέγραψε έναν Κανονισμό στις 26.9.1901· η παραπάνω ατεκμηριωτή μαρτυρία συμφωνεί με τη χρονολόγηση του χειρογράφου. Σημαίνει όμως πως ο Σιδέρης είχε στη διάθεσή του το 1951 τυπωμένο αυτόν τον κανονισμό. Η υπόθεση ενισχύεται και από το γεγονός ότι ο ιστορικός συγκρίνει στη συνέχεια τον κανονισμό αυτόν με τον μεταγενέστερο του Θων και διαπιστώνει ομοιότητα. Η παρούσα έρευνα δεν κατόρθωσε ωστόσο να τον εντοπίσει, ούτε στο Θεατρικό Μουσείο, ούτε σε άλλους σχετικούς χώρους.

12. Όπως και ο Οργανισμός, έτσι και ο Κανονισμός εσωτερικής λειτουργίας κατετέθησαν στα Ανάκτορα και δεν δημοσιεύθηκαν στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* ή στον ημερήσιο Τύπο. Κάποιες πληροφορίες ωστόσο, που διέρρευσαν στον τελευταίο από την ειδησεογραφική κάλυψη των πρώτων προβών, έρχονται σε συμφωνία με τα χειρόγραφα που έχουμε στη διάθεσή μας. Επιπλέον, ρεπορτάζ της *Εστίας* αναφέρει πως «κατά το τελευταίον άρθρον του κανονισμού [...] απαγορεύεται επί ποινή βαρέως προστίμου ν' ανακοινούνται τα ιδιαίτερα του θεάτρου εις τους βεβήλους» («Το Β. Θέατρον. Τι έγινε σήμερα», 1.10.1901· βλ. και «Αι εργασίαι του Β. Θεάτρου», *Ακρόπολις*, 2.10.1901).

13. Πρόκειται για μονοσέλιδο δίστηλο κείμενο, τυπωμένο σε πράσινο χαρτί, χωρίς χρονολογική ένδειξη, που φέρει τον τίτλο «Κανονισμός». Η πατρότητά του δηλώνεται στο τέλος: «Ο Γενικός Επιμελητής της Β. Χορηγίας και Προσωρινός Διευθυντής του Β. Θεάτρου Ν. Θων». Εκτός από τα άρθρα που αναφέρθηκαν στο κείμενο, υπάρχουν και άλλα δύο. Το ΙΔ' αναφέρει πως σε όλο το προσωπικό του θεάτρου «επιβάλλεται αυστηρά εχεμύθια περί τε των διδασκομένων έργων και της διεξαγωγής των γυμνασίων. Ο παραβάτης απο-

κλοφόρησε τον Ιανουάριο του 1902, όταν τη διεύθυνση είχε πλέον ο Θων¹⁴.

Οι δύο γερμανικοί κανονισμοί σώζονται σε ακέραιη μορφή και ρυθμίζουν κατά πολύ πιο εξαντλητικό τρόπο την εσωτερική λειτουργία του θεάτρου από τους ελληνικούς. Ο *Κανονισμός των βασιλικών θεάτρων του Βερολίνου* (*Reglement für die königlichen Schauspiele zu Berlin*, Βερολίνο 1852) αποτελείται από 26 κεφάλαια και αφορά τη λειτουργία του μουσικού και δραματικού θεάτρου της πρωσικής πρωτεύουσας¹⁵. Ο «Κανονισμός της υπηρεσίας του εν Καρλσρούη Θεάτρου» είναι χειρόγραφο μετάφραση του Βλάχου, αποτελείται από 19 κεφάλαια και θα πρέπει να μεταφράστηκε στο διάστημα 1898-1900¹⁶.

λύεται». Το ΙΕ' αφορά μια γενική ρύθμιση πειθαρχικού χαρακτήρα, κατά την οποία «παρ-αβάσεις εκ μέρους των ηθοποιών αναγόμεναι εις την διατάραξιν της κανονικής λειτουργίας του Β. Θεάτρου τιμωρούνται μετ' επιβολήν τριών προστίμων, δι' απολύσεως».

14. Η *Εστία* της 24.1.1902 δίνει «στα ψιλά» την πληροφορία πως τυπώθηκε νέος εσωτερικός κανονισμός του Βασιλικού Θεάτρου, κατά τον οποίο «εις τα παρασκήνια απόλυτος κύριος είνε ο ρεζισέρ»· σύμφωνα με το παραπάνω δημοσίευμα, είχε δοθεί ένα αντίτυπο σε κάθε ηθοποιό να το διαβάσει με την εντολή όμως να μην το δώσει σε χέρια «βεβήλων». Ο Σιδέρης κάνει λόγο για έναν κανονισμό, παρόμοιο με αυτόν του Βλάχου, που βρίσκεται στο Θεατρικό Μουσείο και φέρει το όνομα του Ν. Θων ως «Γενικού Επιμελητού της Β. Χορηγίας και Προσωρινού Διευθυντού του Β. Θεάτρου». Αναφέρει επίσης πως ο κανονισμός αυτός κυκλοφόρησε «λίγες μέρες» μετά από αυτόν του Βλάχου, χωρίς ωστόσο να τεκμηριώ-νεται τη χρονολόγησή του.

15. Το προλογικό σημείωμα του χαρτόδετου βιβλίου είναι του παλαιότερου γενικού διευθυντή των θεάτρων του Βερολίνου Karl Theodor von Küstner, γραμμένο στα 1845. Στο διάστημα 1841-7 τον θίασο διέυθνε ο μεγάλος ηθοποιός του 19ου αι. Ludwig Tieck, τον οποίο θαύμαζε από παλιά και ο Βλάχος (βλ. Α. Βλάχος, *Κομωδία*, Αθήνα 1871, σ. ε'-στ'). Ο Ludwig Tieck ήταν ένας από εκείνους τους πρωτεργάτες καλλιτέχνες του γερμανικού θεάτρου, που στα μέσα του 19ου αιώνα προσπάθησαν να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στους συγγραφείς και τους θεωρητικούς του ρομαντικού κινήματος και τους διευθυντές των αυλικών θεάτρων, που προωθούσαν τον βεντετισμό και το κερδοφόρο ρεπερτόριο. Οι αντιπροσωπευτικότερες όμως προσπάθειες της παραπάνω τάσης είναι των Heinrich Laube στο Burgtheater της Βιέννης, του Franz Dingelstedt στην Βαϊμάρη, στο Μόναχο και στη Βιέννη και του Eduard Devrient στην Καρλσρούη και ακμάζουν στις δεκαετίες 1850 και 1860· θεωρούνται το τελευταίο στάδιο της ανάδυσης της σκηνοθετικής τέχνης πριν από τον Γεώργιο Β', Δούκα του Saxe-Meiningen, και μακρinoί πρόδρομοι του σύγχρονου σκηνοθέτη. Ο κανονισμός των θεάτρων του Βερολίνου τυπώθηκε όμως στα 1852, ένα χρόνο δηλαδή αφότου τη διεύθυνση του θεάτρου ανέλαβε ο Botho von Hülsen, που παρέμεινε στη θέση αυτή ως το 1886 (Carlson, *ό.π.*, σ. 203).

16. Το χειρόγραφο σώζεται ακέραιο, τιτλοφορείται από τον ίδιο τον Βλάχο, αλλά δεν φέρει κάποια χρονολογική ένδειξη· είναι γραμμένο με μαύρο μελάνι σε δέκα δίφυλλα, ίδια με αυτά των άλλων χειρογράφων. Στο περιθώριο εμφανίζονται σημάδια με μαύρο, μπλε και κόκκινο μολύβι, ίδια με αυτά του «Οργανισμού». Δεν γνωρίζουμε πότε γράφτηκε το πρωτότυπο. Το δέκατο κεφάλαιο (§ 107) καταπιάνεται πάντως, μεταξύ άλλων, με τη «σκηνική ευπρέπεια», για την οποία «πρέπει να εφαρμόζονται τα παραγγέλματα του Σχρέτερ, του Ίφφλανδ και άλλων...». Τα παραπάνω ονόματα μας παραπέμπουν στις αρχές του 19ου αι.·

Επιπλέον, πολλά μέρη του χειρόγραφου αυτού κανονισμού τα συναντάμε σχεδόν αυτούσια στον ελληνικό κανονισμό, πράγμα που σημαίνει πως ο Βλάχος συνέταξε τον τελευταίο έχοντας ως βάση του το γερμανικό μοντέλο¹⁷.

Το γεγονός ότι η γερμανική οργάνωση των θεάτρων στάθηκε το πρότυπο για το ελληνικό, πιστοποιείται και από άλλες μαρτυρίες. Σύμφωνα με τις «Αναμνήσεις από το Βασιλικόν Θέατρον» του Στεφάνου, ο τελευταίος, αμέσως μετά τον διορισμό του στη θέση του γενικού γραμματέα στα 1898, επισκέφθηκε για τρεις μήνες τη Γερμανία προκειμένου να αντιγράψει τη διοικητική, καλλιτεχνική και μηχανική οργάνωση των αυλικών θεάτρων· αφού θαύμασε τα επιτεύγματά τους, μετέφερε μαζί του κάποιους κανονισμούς και πριν επιστρέψει στην Ελλάδα είχε αποφασίσει «ότι το Βασιλικόν Θέατρον των Αθηνών έπρεπε να οργανωθεί κατά το πρότυπον των γερμανικών θεάτρων»¹⁸.

αυτό όμως δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να χρονολογήσουμε αναγκαστικά αυτήν την εποχή τον κανονισμό, μια και οι παραπάνω πρακτικές εφαρμόζονταν και σε μεταγενέστερες εποχές. Ας σημειώσουμε ότι στο διάστημα 1852-1869 σκηνοθέτης και μεγάλος δάσκαλος ηθοποιών του αυλικού θεάτρου της Καρλσρούης ήταν ο Eduard Devrient. Σύμφωνα με τον Steven de Hart, «ο Devrient άσκησε μεγάλη επιρροή στο θέατρο του Μάινινγκεν αλλά και στο γερμανικό θέατρο γενικότερα» (*The Meininger Theater 1776-1926*, Μίσιγκαν 1981, σ. 60).

17. Οι γερμανικοί κανονισμοί είναι σε γενικές γραμμές όμοιοι ως προς το περιεχόμενο και τη δομή τους και αναμεταξύ τους αλλά και σε σχέση με τον «Οργανισμό» και τον κανονισμό. Δεν είμαστε σε θέση όμως να γνωρίζουμε αν το χειρόγραφο της Καρλσρούης είναι προγενέστερο ή όχι του «Οργανισμού»· αν ωστόσο λάβουμε υπ' όψη μας ότι δεν είναι οργανισμός, αλλά κανονισμός και προσθέσουμε σ' αυτό τις εσωτερικές και εξωτερικές ενδείξεις που προκύπτουν από την αντιπαραβολή των δύο κανονισμών, φαίνεται πιο πιθανό ότι ο Βλάχος συνέταξε το κείμενο του 1901 έχοντας ως βάση του τον «Οργανισμό» και τον κανονισμό της Καρλσρούης. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως ο διευθυντής του Β. Θεάτρου δεν είχε και άλλους κανονισμούς ως πρότυπο, μια και όλα τα αυλικά θέατρα παρουσιάζουν ομοιομορφία στην οργάνωση και λειτουργία τους και αυτό είναι τελικά που έχει σημασία για την εργασία αυτή.

18. Ο Στεφάνου θυμάται πως αρχικά επισκέφθηκε το Παρίσι, αλλά δεν έμεινε ικανοποιημένος από την οργάνωση των θεάτρων του· στη συνέχεια αναφέρει πως επισκέφτηκε τα αυλικά θέατρα του Βισμπάντεν, του Μονάχου και της Βιέννης και έμεινε κατάπληκτος και από τη μηχανική τελειότητα της σκηνής, αλλά και από τη «στρατιωτική» οργάνωση, τάξη και πειθαρχία τους. Ως προς το πρώτο σκέλος, αποτέλεσμα του θαυμασμού του ήταν η απόφασή του να φτιαχτεί η σκηνή του ελληνικού αυλικού θεάτρου απ' τον αρχιμηχανικό του Burgtheater της Βιέννης A. Rudolf και να προσκληθεί ως πρώτος μηχανικός της σκηνής στην Ελλάδα ο αυστριακός Μπίτνερ. Αναφορικά με το δεύτερο σκέλος, ο Στεφάνου παρέχει κάποιες πληροφορίες για τη διοικητική και καλλιτεχνική οργάνωση των γερμανικών θεάτρων που επισκέφθηκε, οι οποίες συμφωνούν με τις υπόλοιπες πηγές· αναφέρει επίσης πως ο βαρώνος φον Ύλσεν (επιμελητής της όπερας του Βισμπάντεν) του έδωσε «τυπωμένον τον οργανισμόν του θεάτρου. Τυπωμένους επίσης τους διαφόρους κανονισμούς των υπηρεσιών της σκηνής [...]. Όλων». Τα σχετικά με το ταξίδι του Στεφάνου στη Γερμανία στο *Ελεύθερον Βήμα*, 2 και 3.3.1928.

Τέλος, στο αρχείο Κορομηλά, στον ίδιο φάκελλο που βρέθηκαν οι κανονισμοί που εξετάζουμε, σώζεται και άλλο έντυπο υλικό, που προέρχεται από το Burgtheater της Βιέννης (Κανονισμός λειτουργίας φωτισμού, πυρασφάλειας, ισολογισμοί, πρότυπα συμβολαίων κ.ά.). Δεν γνωρίζουμε όμως, αν το υλικό αυτό προέρχεται από το ταξίδι του Στεφάνου, ή αν έχει διαφορετική προέλευση¹⁹. Το γεγονός είναι πάντως, ότι το γερμανικό μοντέλο λειτουργίας στάθηκε το πρότυπο για την οργάνωση του ελληνικού βασιλικού θεάτρου.

Πριν περάσουμε στην εξέταση της θέσης του σκηνοθέτη στους παραπάνω κανονισμούς, θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι η διαμόρφωσή τους εντάσσεται μέσα σε μια περίπλοκη σειρά γεγονότων, που αφορούν την έναρξη του Βασιλικού Θεάτρου και συντελέστηκαν στο διάστημα 1898-1902²⁰. Η θέση δηλαδή του σκηνοθέτη είναι συνυφασμένη με τις πρωτοβουλίες των αυλικών κύκλων του ελληνικού βασιλείου και αποτέλεσμα συγκεκριμένων πολιτικών επιλογών που ακολούθησαν την ήττα του 1897· δεν θα πρέπει π.χ. να μας διαφεύγει το γεγονός ότι το θέατρο χαρακτηρίστηκε στα 1898 «εξάρτημα του βασιλικού οίκου» και όχι «εθνικό». Οι παραπάνω ζυμώσεις διεξάγονταν κάτω από ένα καθεστώς «μυστικότητας» που όριζαν τα Ανάκτορα και, τουλάχιστον ως προς το θέμα της διεύθυνσης του θεάτρου, πραγματοποιούνταν πολύπλοκες εσωτερικές συγχρούσεις²¹. Ωστόσο, οι τελευταίες δεν φαίνεται πως είχαν κάποιο σοβαρό αντίκτυπο στον σχεδιασμό της καλλιτεχνικής εργασίας, που παραμένει, σε γενικές γραμμές, ίδια από τον Οργανισμό του 1899 έως τον κανονισμό του Θων στα 1902 και ακολουθεί σταθερά τα γερμανικά πρότυπα²².

19. Θα πρέπει να υπενθυμίσουμε πως ο Βλάχος ήταν προσηλωμένος στη γερμανική παιδεία και το γερμανικό θέατρο του 19ου αι. και διετέλεσε για μεγάλη περίοδο πρέσβυς στη Γερμανία· έτσι, είναι πιθανό ο κανονισμός του Βερολίνου π.χ. να συνδέεται με αυτήν την περίοδο. Ωστόσο, σε συνέντευξη που παραχώρησε ο Βλάχος στην *Ακρόπολι*, λίγες μέρες έπειτα από τον διορισμό του, δήλωνε πως δεν είχε αποφασιστεί ακόμα ποιόν ξένο οργανισμό θα έπαιρνε ως βάση του για τη σύνταξη του ελληνικού. Όμως και η ερώτηση του δημοσιογράφου αλλά και η απάντησή του διευθυντή είναι χαρακτηριστικές για το πόσο αυτόνητη θεωρούσαν την αντιγραφή του ευρωπαϊκού προτύπου για την εσωτερική λειτουργία του θεάτρου (Ζφ, «Το Ελληνικόν Θέατρον· ποίας ιδέας έχει ο κ. Βλάχος», *Ακρόπολις*, 18.7.1898).

20. Για μια πρόχειρη παρουσίαση των γεγονότων βλ. Μ. Λιδωρίκης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το Βασιλικόν Θέατρον», ό.π. και κυρίως Γ. Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα», ό.π.

21. Ας αναφέρουμε παραδειγματικά πως στη διαχείριση της εξουσίας και στη σύνταξη κανονισμών λειτουργίας αναμείχθηκαν, πριν από την έναρξη λειτουργίας του θεάτρου, ο Βλάχος, ο Στεφάνου, ο Θων, ο πρίγκηπας Νικόλαος και ο ίδιος ο βασιλιάς.

22. Θα πρέπει να σημειώσουμε, πάντως, ότι το παραπάνω καθεστώς έχει γενικότερες επιπτώσεις στην έρευνα των επίσημων εγγράφων που αφορούν την ίδρυση και λειτουργία του Β. Θεάτρου. Τυπωμένος οργανισμός ή κανονισμός εσωτερικής λειτουργίας δεν έχει βρεθεί· διορισμοί ή άλλοι είδους βασιλικά διατάγματα, που θα διαφώτιζαν το θέμα δεν έχουν

Θα πρέπει επίσης να μας προβληματίσει και η στάση του Τύπου απέναντι στα γεγονότα: μολονότι υπάρχει μια ογκώδης ειδησεογραφία και αρθρογραφία για τα καλλιτεχνικά σχέδια του θεάτρου, η κριτική επιβράβευση ή αντιπαράθεση εξαντλείται αποκλειστικά και μόνο στο ζήτημα της πολιτικής δραματολογίου και, κατά δεύτερο λόγο, στη στελέχωση του θιάσου. Δεν εκδηλώνεται δηλαδή κάποιου είδους ενδιαφέρον, ούτε για τη σκηνική προετοιμασία της παράστασης, ούτε για κανέναν άλλο συντελεστή της, πέρα από τον συγγραφέα και τον ηθοποιό. Έτσι, η πρωτοφανής για τα ελληνικά δεδομένα θέση του σκηνοθέτη πέρασε σχεδόν απαρατήρητη.

Παρόμοια είναι η συμπεριφορά απέναντι στον Θωμά Οικονόμου²³. Αν εξαιρέσουμε το δημοσίευμα του *Άστεως* πριν από τον διορισμό του, οι σπάνιες περιπτώσεις που οι αθηναϊκές εφημερίδες αναφέρονται στο πρόσωπό του είναι κάποια («δελτία τύπου») για τον καθηγητή μιμικής στη «Βασιλική Δραματική Σχολή» ή κάποια αρνητικά σχόλια για την ιδιότητά του ως μέλους της επιτροπής δραματολογίου: το ενδιαφέρον δηλαδή εστιάζεται αλλού και δεν διαπιστώνεται κάποια περιέργεια, ούτε για το πρόσωπό του, ούτε, πολύ περισσότερο, για την τέχνη του.

δημοσιευτεί στον Τύπο ή στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως*, ούτε εντοπίστηκαν σε δημόσια αρχεία. Την προβληματική αυτή κατάσταση δηλώνουν έμμεσα ή άμεσα και οι προγενέστεροι μελετητές που καταπιεστήκαν με το ακανθώδες ζήτημα του «Βασιλικού»: ο Σιδέρης μάλιστα στα 1962 εκφράζει τον φόβο, μήπως τα ανακτορικά αρχεία συμπεριλαμβανομένων και αυτών του «Βασιλικού», διασκορπίστηκαν πριν το 1926, μαζί με τη μεγάλη βιβλιοθήκη των Ανακτόρων («Τα ελληνικά έργα», ό.π., σ. 29-30). Είναι πάντως χαρακτηριστικό ότι όλες οι μελέτες αποσιωπούν τελείως το σημαντικό θέμα της οργάνωσης και λειτουργίας του θεάτρου και δεν παρουσιάζουν επίσημα αρχειακά έγγραφα, παρ' όλο που οι συγγραφείς τους βρίσκονταν πιο κοντά στα πρόσωπα και στα γεγονότα που περιγράφουν.

23. Σύμφωνα με δημοσίευμα του *Άστεως* (7.9.1898), που αναφέρει ο Χ. Α. Καράογλου («Φιλολογικά τεκμήρια για την καθιέρωση της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα (1890-1930)» *Εντευκτήριο*, 6 (Απρίλιος 1989), σ. 54-55) και τα απομνημονεύματα του Στεφάνου (*Ελεύθερον Βήμα*, 4.3.1928), ο Οικονόμου θα πρέπει να προσλήφθηκε στα τέλη του 1898 ή στις αρχές του 1899. Το παραπάνω συμπέρασμα ενισχύει και μαρτυρία από τον «Οργανισμό»: στο «Περί Μισθολογίου» κεφάλαιό του φαίνεται να έχει αποφασιστεί ο μηνιαίος μισθός των 400 δρχ. του σκηνοθέτη με μελάνι, σε αντίθεση με τους μισθούς όλων των υπόλοιπων υπαλλήλων, που είναι σημειωμένοι με μολύβι. Το παραπάνω ποσό του μισθού επιβεβαιώνει και μεταγενέστερη μαρτυρία (*Αχρόπολις*, 19.12.1903). Ο Σιδέρης αναφέρει πως «σύμφωνα με άλλες πληροφορίες, η Σοφία, πριγκίπισσα τότε, ήταν εκείνη που τον παρακίνησε να σπεύσει στην Αθήνα». Ισχυρίζεται στη συνέχεια πως το σωστότερο θα ήταν να υποθέσουμε ότι, έπειτα από την παρακίνηση αυτή, έστειλε την επιστολή στον Βλάχο («Αγώνες», ό.π., σ. 593). Ο Οικονόμου θα έρθει τελικά στην Ελλάδα στις 18 Σεπτεμβρίου 1900 (*Εστία*, 20.9.1900) για να εργαστεί, όχι ως σκηνοθέτης, αλλά ως καθηγητής στη Βασιλική Δραματική Σχολή.

II

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, αν ο Βλάχος διαμόρφωσε τη θέση τού σκηνοθέτη έχοντας ως βάση του μόνον το πρότυπο οργάνωσης που του παρείχαν οι γερμανικοί κανονισμοί, ή αν στον σχεδιασμό της επέδρασε και η μορφή του Οικονόμου, παρ' όλο που το τελευταίο δεν φαίνεται πιθανό.

Ανεξάρτητα πάντως απ' αυτό, οι πληροφορίες που μας δίνουν τα ίδια τα κείμενα που διαθέτουμε είναι σε θέση να σχηματίσουν μια καλή εικόνα για το νέο επάγγελμα, χωρίς σπουδαίες ασάφειες ή αντιφάσεις: θα πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε εδώ το σημαντικό κενό που προκύπτει από την απώλεια του σχετικού με τον σκηνοθέτη κεφαλαίου στον χειρόγραφο κανονισμό του Βλάχου του 1901. Καθώς επίσης και το ότι δεν διαθέτουμε το παραπάνω κείμενο τυπωμένο, όπου δεν αποκλείεται να υπήρξαν κάποιες τροποποιήσεις από το χειρόγραφο.

Σε όλους πάντως τους κανονισμούς σώζεται το τμήμα που ρυθμίζει τη διαδικασία της καλλιτεχνικής παραγωγής, από την επιλογή του έργου έως και την παράστασή του. Επιπλέον, στον «Οργανισμό» υπάρχει και το κεφάλαιο «Περί Διδασκάλου ή Σκηνοθέτου», που καθορίζει το αντικείμενο, τους στόχους και τις εξουσίες του καλλιτέχνη. Τέλος, όλα τα κείμενα περιέχουν πολύτιμες πληροφορίες και σε άλλα κεφάλαιά τους, που εξετάζουν τις υπόλοιπες υπηρεσίες της διοίκησης και της σκηνής: μέσα απ' αυτά μπορούμε να γνωρίσουμε τη συνεργασία του σκηνοθέτη με τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης.

Ακολουθώντας λοιπόν το υλικό των κανονισμών, μπορούμε να εξετάσουμε τη δραστηριότητα του σκηνοθέτη μέσα από δύο αλληλένδετους μεταξύ τους άξονες. Ο πρώτος αφορά τις επαγγελματικές σχέσεις που διαμορφώνει με τους άλλους βασιλικούς υπαλλήλους. Σύμφωνα με τους κανονισμούς, το προσωπικό του θιάσου είναι οργανωμένο πάνω σε μια ιεραρχική πυραμίδα, στην κορυφή της οποίας είναι η διεύθυνση. Υπάρχει ένα γραφειοκρατικό και αυστηρά ιεραρχημένο σύστημα λειτουργίας, κατά το οποίο ορίζονται οι προϊστάμενοι επιμέρους τομέων (γραμματέας, σκηνοθέτης, κοσμητής, μηχανικός, ιματιοφύλαξ κ.λπ.)· αυτοί επιβλέπουν μικρά ή μεγάλα τμήματα της εργασίας και όλοι τους υποτάσσονται στον καλλιτεχνικό διευθυντή. Ο τελευταίος, μαζί με τον οικονομικό διευθυντή (τον Επιμελητή της Βασιλικής Χορηγίας), έχουν τη γενική διεύθυνση, ενώ το δικαίωμα κυριότητας και τον ύψιστο λόγο έχει ο βασιλιάς. Το ζητούμενο με βάση αυτόν τον άξονα είναι να ανιχνεύσουμε τη θέση του σκηνοθέτη στην παραπάνω ιεραρχία.

Η καλλιτεχνική εργασία του θεάτρου συντελείται μέσω ενός τεχνητού καταμερισμού και είναι άμεσα συνδεδεμένη με την αυστηρή γραφειοκρατική και

ιεραρχική δομή· διεξάγεται μέσω μιας εσωτερικής νομοθετικής ρύθμισης, ενός συστήματος πειθαρχίας με τις δικές του ποινικές διατάξεις, που έχει ως στόχο του να επιβάλει και να επιβλέπει τον τεχνητό καταμερισμό της εργασίας. Το ζητούμενο με βάση αυτόν τον άξονα είναι να εξετάσουμε τη δραστηριότητα του σκηνοθέτη στον παραπάνω καταμερισμό, τον χαρακτήρα της, καθώς και τον βαθμό και το ποιόν της συμμετοχής του στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού τελικού προϊόντος, της παράστασης.

Ο σκηνοθέτης ανήκει στο καλλιτεχνικό προσωπικό, έχει δηλαδή «εξ ορισμού» στις διαταγές του το υπηρετικό και βοηθητικό προσωπικό του θιάσου. Τοποθετείται τέταρτος στην ιεραρχία, έπειτα από τον γενικό διευθυντή, τον γενικό γραμματέα και τον λογιστή. Προϊσταται δηλαδή του υπόλοιπου καλλιτεχνικού προσωπικού της σκηνής (ΟΒΔΘ, 2)²⁴. Παράλληλα όμως, είναι υφιστάμενος της διεύθυνσης και έπειτα από πρότασή της διορίζεται ή απολύεται από τον βασιλιά²⁵. Μέσα απ' αυτήν την οπτική γωνία μπορεί να θεωρηθεί βοηθός του διευθυντή στο καλλιτεχνικό του έργο· προϊσταται όμως και του καλλιτεχνικού προσωπικού της σκηνής στο οποίο ανήκει και η θέση του λειτουργεί, κατά κάποιο τρόπο, ως γέφυρα ανάμεσα στο διευθυντικό γραφείο και τον κόσμο της σκηνής.

Η παραπάνω σχέση προσδιορίζει την ιδιαιτερότητα της θέσης του στην ιεραρχία του θιάσου και κατ' επέκταση χαρακτηρίζει και την ποιότητα της εργασίας του. Η κυριαρχία του εκδηλώνεται στον χώρο των προβών και η πειθαρχική εξουσία του στους ηθοποιούς. Έχει διοριστεί για να εποπτεύει και να διευθύνει την ομαλή διεξαγωγή των προβών — [ΟΒΔΘ (17δ, 104), ΚΘΚ (24), RTB (25)]· παράλληλα, επιβλέπει κάθε είδους παρατυπία και αυθαιρεσία των ηθοποιών και είναι εξουσιοδοτημένος από τη διεύθυνση να μοιράζει πρόστιμα και να καταγγέλλει τους παραβάτες²⁶. Σ' όλες τις παραπάνω πρωτοβουλίες είναι

24. Στο εξής οι παραπομπές θα γίνονται με τις ακόλουθες συντομογραφίες: 1) ΟΒΔΘ («Οργανισμός Βασιλικού Δραματικού Θεάτρου»), 2) ΚΘΒ (Κανονισμός Θεάτρου Βλάχου, 3) ΚΘΘ (Κανονισμός Θεάτρου Θων), 4) ΚΘΚ («Κανονισμός υπηρεσίας του εν Καρλσρούη Θεάτρου») και 5) RTB (*Reglement für die königlichen Schauspiele zu Berlin*). Οι αριθμοί θα δηλώνουν άρθρα, εκτός από το (3), όπου τα άρθρα δηλώνονται με το ελληνικό αλφάβητο.

25. ΟΒΔΘ, 4, 174. Με τον παραπάνω τρόπο φαίνεται πως διορίστηκε ο Οικονόμου σύμφωνα με το *Άστυ* (7.9.1898) και τον Σιδέρη («Αγώνες», ό.π., σ. 593). Ο Στεφάνου στις «Αναμνήσεις» του αναφέρει πως, έπειτα από δική του πρόταση, έγινε ο διορισμός του Οικονόμου από τον Γεώργιο (*Ελεύθερον Βήμα*, 4.3.1928).

26. ΟΒΔΘ (20, 21, 108, 109), ΚΘΒ (43α), ΚΘΘ (Iα), RTB (100). Αυτή η «στρατιωτική τάξις» ήταν που ενθουσίασε τον Στεφάνου: «Ο υποβολεύς, επί παραδείγματι, εις ένα γερμανικόν θέατρον είνε μια προσωπικότης [...] Δεν υποβάλλει το κείμενον· αλλά παρακολουθῆ τον ηθοποιόν. Εάν σκοντάψη, τον διορθώνει· εάν ξεχάσῃ μίαν λέξιν τού την σφυρίζει αμέσως. Αλλά τον σημειώνει εις το βιβλίον του. Σημειώνει πόσα λάθη έκαμε, πόσας λέξεις εξέχασε· εάν παρίστανε χωρίς όρεξιν. Και όλα αυτά, την επιούσαν, τα αναφέρει στρατιωτι-

εμφανής ο διαμεσολαβητικός χαρακτήρας της εξουσίας που του δίνεται²⁷. Οι καταβολές του ωστόσο έχουν την έδρα τους στον κόσμο της σκηνης και όχι του γραφείου της διεύθυνσης· έτσι, σύμφωνα με τον «Οργανισμό», ο σκηνοθέτης είναι και ηθοποιός και, όποτε παρουσιαστεί ανάγκη, η διεύθυνση μπορεί να τον διατάξει να υποδυθεί τους ρόλους της αρεσκείας της²⁸.

Αντίθετα με τη σχέση του με τους ηθοποιούς, οι δοσοληψίες του με τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης (τον κοσμητή —διευθυντή ή επιμελητή— της σκηνης, τον μηχανικό και τον ιματιοφύλακα) θεσπίζονται ως «συνεργασίες»· ο σκηνοθέτης έχει καθήκον να «συνεννοείται» μαζί τους για την επίλυση των ποικίλων τεχνικών προβλημάτων που προκύπτουν κατά τη διάρκεια της παράστασης (ΟΒΔΘ, 17ε). Όμως, μολονότι οι καλλιτέχνες αυτοί είναι προϊστάμενοι των υπηρεσιών τους, δεν έχουν ισοδύναμο λόγο με τον σκηνοθέτη. Εκτελούν τις εργασίες τους «κατά τας υποδείξεις» ή «κατά τας οδηγίες» του σκηνοθέτη και της διεύθυνσης²⁹. Θα πρέπει εντούτοις να σημειώσουμε πως

κότατα εις το κοσμητήν της σκηνης και αυτός πάλιν εις τον ρεζισέρ, ο οποίος τιμωρεί με πρόστιμον τους ηθοποιούς, τους μη εκτελέσαντας το καθήκον των όπως έπρεπεν» (*Ελεύθερον Βήμα*, 2.3.1928, βλ. επίσης και ΚΘΚ, 91). Τη σχέση αυτή ανάμεσα στους ηθοποιούς, τον υποβολέα και τον σκηνοθέτη τη συναντάμε σχεδόν ανέπαφη και στα ελληνικά κείμενα (ΟΒΔΘ, 56, ΚΘΒ, 19). Ο σκηνοθέτης κρίνει, επίσης, ποιοί από τους μαθητευόμενους (δόκιμους) ηθοποιούς, τους οποίους διδάσκει, θα προαχθούν σε ηθοποιούς δευτέρας τάξεως ή θα απομακρυνθούν (ΟΒΔΘ, 45). Επιπλέον, «ένα μήνα προ της λήξεως εκάστου έτους και μετά προηγουμένη γνωμοδότηση του Διδασκάλου θέλει δηλωθή υπό της Διευθύνσεως εις έκαστον των ηθοποιών η παράτασις της υπηρεσίας αυτού επί εν και πάλι έτος ή η από της θέσεως αυτού απόλυσις του» (ΟΒΔΘ, 48). Τέλος, η χορήγηση ειδικών επιδομάτων στους ηθοποιούς «αποφασίζεται, αναλόγως της ικανότητος του ηθοποιού, υπό της Διευθύνσεως, προτάσει του Διδασκάλου» (ΟΒΔΘ, 51).

27. Πάνω σ' αυτήν ακριβώς τη βάση έγκαιρα πρωταρχικά η συνεργασία διευθυντή και σκηνοθέτη: «Οι σκηνοθέτες και η γενική διεύθυνση είναι άμεσα συνδεδεμένοι γιατί πρέπει να εφαρμόσουν τον κανονισμό που αφορά τις ποινές και την εφαρμογή τους» (RTB, 23).

28. «Εν ανάγκη οφείλει ο Διδάσκαλος να υποδύεται και αυτός επί σκηνης δραματικά πρόσωπα, σύμφωνα προς την υποκριτικήν αυτού ειδικότητα, κατά τους ορισμούς της Διευθύνσεως» (ΟΒΔΘ, 19). Στην παραπάνω περίπτωση λαμβάνει μάλιστα και ειδικό επίδομα (ΟΒΔΘ, 51). Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν στον Κανονισμό του 1901 ο σκηνοθέτης διατηρούσε την παραπάνω ιδιότητα· απ' την άλλη, δεν έχουμε γερμανικό οργανισμό στη διάθεσή μας, αλλά μόνον κανονισμούς εσωτερικής λειτουργίας, που δεν αναφέρουν τίποτε σχετικά με υποκριτικά καθήκοντα του σκηνοθέτη· θα πρέπει όμως να υπενθυμίσουμε ότι ο Οικονόμος, στην αίτησή του προς τη διεύθυνση του Βασιλικού Θεάτρου, είχε μεταξύ άλλων αποστείλει και τους ρόλους που είχε υποδυθεί στα γερμανικά θέατρα (Στεφάνου, *Ελεύθερον Βήμα*, 4.3.1928 και Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 593). Ίσως η πιο χαρακτηριστική περίπτωση γερμανού σκηνοθέτη του 19ου αιώνα που ξεκίνησε ως ηθοποιός για να καταλήξει να «διδάσκει» ηθοποιούς και να διευθύνει τις πρόβες είναι ο Ludwig Chronegk, σκηνοθέτης του αυλικού θεάτρου του Σαξ Μάινινγκεν.

29. Στον «Οργανισμό», στις υπηρεσίες της σκηνης, υπήρχαν επίσης ο «Σκηνογράφος» και ο «Φωτονόμος», που εξετάζονται στο κεφάλαιο Ζ' μαζί με τον Μηχανικό, κατά το

η ευθύνη για την ποιότητα του τελικού προϊόντος δεν καταλογίζεται στον σκηνοθέτη· αντίθετα, για σφάλματα που ενδεχομένως θα συμβούν στην παράσταση υπεύθυνοι είναι οι προϊστάμενοι των επιμέρους υπηρεσιών της σκηνής³⁰. Συνοψίζοντας, μπορούμε να ισχυριστούμε πως ο σκηνοθέτης οργανώνει την προετοιμασία της παράστασης, δεσπόζοντας πάνω στους ηθοποιούς και καθοδηγώντας τους υπόλοιπους υπαλλήλους της σκηνής και των παρασκηνίων. Κατέχει αναμφισβήτητα μια ανωτερότητα απέναντι στο καλλιτεχνικό προσωπικό της σκηνής, ανωτερότητα που επιβεβαιώνεται και από τη μισθολογική κλίμακα που συναντάμε στον «Οργανισμό»³¹.

γερμανικό πρότυπο (ΚΘΚ, κεφ. 15 και RTB, κεφ. XIII) και που εκτελούν τις εργασίες τους κατά τις υποδείξεις του διευθυντή, του σκηνοθέτη και του κοσμητή. Στο χειρόγραφο όμως του «Οργανισμού» έχουν διαγραφεί κι έτσι στον Κανονισμό του Βλάχου παρουσιάζεται μόνον θέση μηχανικού («ο οποίος διευθύνει και τον φωτισμό της σκηνής και του θεάτρου κατά τας οδηγίας του σκηνοθέτου») (ΚΘΒ, 13). Υπενθυμίζουμε πως σκηνογράφος δεν υπήρχε στο Β. Θέατρο και οι σκηνογραφίες έρχονταν από το εξωτερικό. Για τη συνεργασία του σκηνοθέτη με τον κοσμητή της σκηνής βλ. ΟΒΔΘ (17στ, 22), ΚΘΒ (11), ΚΘΚ (26). Οι γερμανικοί κανονισμοί δηλώνουν με μεγαλύτερη σαφήνεια πως ο Κοσμητής (Inspizient) είναι «βοηθός, ως υφιστάμενος του σκηνοθέτου» (ΚΘΚ, 25) και υποτάσσεται στις υποδείξεις του (RTB, 26). Η επίβλεψη της εργασίας του μηχανικού γίνεται κατ' ευθείαν από τον σκηνοθέτη (ΚΘΒ, 12, 13). Τέλος, ο ιματιοφύλαξ ετοιμάζει τα κοστούμια (αμαβάνων την αναγκαίαν οδηγίαν του Διδακτικού και της Διευθύνσεως) (ΟΒΔΘ, 40). Με τον ίδιο τρόπο εκτελείται η εργασία του κομμωτή (ΟΒΔΘ, 59, ΚΘΒ, 25) και του «σκευοφύλακος ή φροντιστού» (ΚΘΒ, 23, 24).

30. «πάσα ως προς τούτο έλλειψις, ευθύνει προσωπικώς τους αρμοδίους προϊσταμένους εκάστης υπηρεσίας» (ΟΒΔΘ, 112). Έτσι, π.χ., «πάσα βραδύτης ή σύγχυσις ή διατάραξις [...] περί παν το αφορών την λειτουργίαν του μηχανισμού της σκηνής ευθύνει προσωπικώς τον μηχανικόν» (ΟΒΔΘ, 35). Επίσης, σύμφωνα με τον κανονισμό της Καρλσρούης, οι προϊστάμενοι της σκηνής «ευθύνονται προσωπικώς επί τη ακριβή εφαρμογή των υπηρεσιακών οργανισμών και την αναγραφή των αξιοποιούνων αυτού παραβάσεων» (23).

31. Σύμφωνα με αυτήν την κατάσταση, ο σκηνοθέτης παίρνει μηνιαίο μισθό 400 δραχμές, ο κοσμητής σκηνής 300, ο λογιστής 250, ο μηχανικός 200, ο σκηνογράφος, ο φωτονόμος, ο ιματιοφύλακας και ο κομμωτής 150, ο υποβολέας 100, οι γραφείς 80-120 και το υπηρετικό προσωπικό 50-80. Οι ηθοποιοί «πρώτης τάξεως» παίρνουν 250-350 δραχμές και οι «δευτέρας» 100-200. Δεν σημειώνονται ωστόσο οι μηνιαίοι μισθοί του γενικού διευθυντή και του γραμματέα για να έχουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα. Πάντως ο δημοσιογράφος της Ακροπόλεως Τιμ. Σταθόπουλος θεωρούσε στα 1903 τον μισθό των 400 δραχμών μικρό, σε μια προσπάθειά του όμως να αποδείξει ότι ο Οικονόμος ήταν ένας καλλιτέχνης «δεύτερης» κατηγορίας στα γερμανικά θέατρα («...διότι εδέχθη να έλθη εδώ και να ταφή εις τα παρασκήνια του Β. Θεάτρου με μόνον 400 φράγκα κατά μήνα...», Ακρόπολις, 19.12.1903). Δεν γνωρίζουμε όμως, αν η παραπάνω μισθολογική κλίμακα εφαρμόστηκε στην πράξη. Ο μεγάλος πρωταγωνιστής και θιασάρχης του 19ου αιώνα Διονύσιος Ταβουλάρης αναφέρει στα απομνημονεύματά του ότι στην περίοδο 1902/3 τού προσφέρθηκε μηνιαίος μισθός 50 δραχμών, ποσό, που όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, το πετούσε «μπαζίς στους λούστρους» (Απομνημονεύματα, Αθήνα, Πυρσός, 1930, σ. 154).

Όμως, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως η κυριαρχία του αυτή δεν είναι απόλυτη, αλλά είναι το αποτέλεσμα της εξουσίας που του έχει παραχωρηθεί από τη διεύθυνση. Ο διευθυντής του θεάτρου είναι αυτός που δίνει τις κατευθυντήριες γραμμές για το ανέβασμα του έργου, αυτός που έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο, τη «σύλληψη» και την τελική έγκριση της παράστασης: αυτός αποφασίζει, εκτός από το ρεπερτόριο, για τη διανομή των ρόλων και τα κοστούμια, επιβλέπει τις πρόβες, δίνει τις οδηγίες και εγκρίνει τις σχετικές λύσεις στα τεχνικά προβλήματα των υπηρεσιών της σκηνής³². Ο σκηνοθέτης παρουσιάζεται τελικά ως ένας ανώτερος υπάλληλος του βασιλιά, που φροντίζει για τη διεκπεραίωση των αυλικών παραστάσεων, σύμφωνα με τις επιλογές της διεύθυνσης. Η σκηνοθετική δουλειά γίνεται μεν από τον σκηνοθέτη, αλλά στη σκηνοθεσία, με τη σύγχρονη έννοια του όρου, συμμετέχει και ο διευθυντής. Η παραπάνω διευθέτηση αντανακλά φυσικά μια συγκεκριμένη κοινωνική ιεραρχία: ο καθορισμός των κατευθυντήριων σκηνοθετικών γραμμών δεν προέρχεται από έναν καλλιτέχνη της σκηνής, αλλά από μια διευθυντική μορφή με καταξιωμένο κοινωνικό κύρος και λόγο³³.

Μάλιστα, ως προς αυτό το σημείο, στους ελληνικούς κανονισμούς εμφανίζεται μια ιδιαίτερα σημαντική προσθήκη. Ο κανονισμός του Θων επιτρέπει την παρουσία του συγγραφέα του έργου στις πρόβες, ενώ τα κείμενα του Βλάχου προσθέτουν και τον μεταφραστή ή διασκευαστή του³⁴. Επιπλέον, στον «Οργα-

32. Στις πρώτες πρόβες του θιάσου ακολουθήθηκε αυτή η διαδικασία. Ο διευθυντής είχε «ιδιαιτερον κάθισμα εις το μέσον του φοαγιέ, όπου γίνονται οι πρόβες», ενώ ο σκηνοθέτης «είνε αναγκασμένος να κάθεται επάνω σ' ένα τραπέζι κοντά στους ηθοποιούς» (*Εστία*, 13.10.1901). Οι πρόβες, δηλαδή, γίνονταν «υπό την επίβλεψιν του Βλάχου» (*Εστία*, 4.10.1901): σύμφωνα με τη θεατρική εφημερίδα *Νυκτερίς* (7.10.1901), «αι δοκιμαί [...] γίνονται τακτικώτατα υπό των αμέσους οδηγίας του κ. Οικονόμου και την άμεσον επίβλεψιν του κ. Βλάχου». Είναι επίσης χαρακτηριστικό πως δημοσίευμα του *Άστρεως* (23.10.1901) θεωρεί υπεύθυνο για τις «προγυμνάσεις» του θιάσου τον διευθυντή και όχι τον σκηνοθέτη. Τέλος, στις αρχές Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς στη διεύθυνση των προβών συμμετείχε ο πρίγκιπας Νικόλαος και μάλιστα κάποια άρθρα έσπευσαν τότε να τον συγκρίνουν με τον Δούκα του Σαξ Μάινινγκεν (*Εστία*, 8 και 9.12.1901 και *Τα πενήντα χρόνια της ζωής μου*, ό.π., σ. 307-310).

33. «Τα [αυλικά] θέατρα είχαν επιμελητάς και καλλιτεχνικούς διευθυντάς. Το αξίωμα του επιμελητού ενός αυτοκρατορικού θεάτρου ήτο ισοδύναμον προς το αξίωμα του αυλάρχου ή του σταυλάρχου. Δια τούτο εθεωρείτο θέσις τιμητική. Αυλική πάντοτε. Ο αυτοκράτωρ διώριζεν επιμελητήν ένα πρώην πρέσβυν ή στρατηγόν ή υπουργόν. Ο δε αυτοκρατορικός επιμελητής διώριζε τον καλλιτεχνικόν διευθυντήν του θεάτρου. Και αυτός το άλλο προσωπικόν. Αυτή ήτο η ιεραρχία» (Στεφάνου, *Ελεύθερον Βήμα*, 2.3.1928).

34. «Πλην του συγγραφέως, μεταφραστού ή διασκευαστού του δράματος, του Διευθυντού και του Γραμματέως του θεάτρου, απαγορεύεται η εις τα γυμνάσια παρουσία παντός προσώπου ξένου του σκηνικού προσωπικού...» (ΟΒΔΘ, 106). Ο Κανονισμός του Βλάχου δίνει το δικαίωμα παρουσίας στον συγγραφέα αλλά «εις τους μεταφραστάς και διασκευα-

νισμό» ο συγγραφέας έχει το δικαίωμα να συμβουλευεί μαζί με τον σκηνοθέτη τη διεύθυνση στη διανομή των ρόλων του έργου του (ΟΒΔΘ, 97). Οι παραπάνω τροποποιήσεις θα πρέπει να ερμηνευτούν ως παρεμβάσεις της ελληνικής «σκηνοθετικής» παράδοσης του 19ου αι., σύμφωνα με την οποία οι συγγραφείς («διδασκαν») τα έργα τους στους θιάσους, μια πρακτική που ακολουθούσε και ο Βλάχος³⁵. Η συμμετοχή του συγγραφέα στη σκηνοθετική εργασία δηλώνει με σαφή τρόπο την κινητοποίηση ενός μηχανισμού της «προϊστορίας» της ελληνικής σκηνοθεσίας απέναντι στις νέες εξελίξεις και έμμεσα καταδεικνύει πως αυτές οι πρακτικές εξακολουθούσαν να έχουν σημαντικό ρόλο στην ελληνική θεατρική παραγωγή³⁶.

Ένα άλλο σημείο διαφοροποίησης των ελληνικών κανονισμών από τους γερμανικούς, ως προς τη θέση του σκηνοθέτη, αφορά την επιλογή του έργου. Ο κανονισμός της Καρλσρούης ορίζει επιτροπή, την οποία αποτελούν ο διευθυν-

στάς η παρουσία επιτρέπεται μόνον εις το πρότον αναγνωστικόν και το τελευταίον γενικόν γυμνάσιον...» (40). Αντίθετα, ο Κανονισμός της Καρλσρούης ξεκαθαρίζει πως «ουδείς μη ανήκων εις το προσωπικόν του θεάτρου δύναται να εισέλθῃ εις την σκηνήν διαρκούντων των γυμνασίων έτι εις την πλατείαν [...]. Μόνον έγγραφος άδεια του Διευθυντού δύναται να επιτρέψῃ την κατά τα γυμνάσια παρουσίαν ξένων εν τη πλατείᾳ, αείποτε δε επί σκηνής» (ΚΘΚ, 17 και 21).

35. Ο Βλάχος αναμίχθηκε στη διδασκαλία δύο κωμωδιών του από τον θίασο του Παντελή Σούτσα, την *Κόρη του παντοπώλου* και την *Γαμβρού πολιορκία*, που παραστάθηκαν στο θέατρο Μπούκουρα στις 15.1.1866 και στις 29.11.1870, αντίστοιχα. Επίσης, με δική του διδασκαλία παρουσιάστηκε στις 23.5.1887 ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή στο θέατρο Ολύμπια με θίασο φοιτητών και τη συμμετοχή της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου. Για την «προϊστορία» της ελληνικής σκηνοθεσίας και ιδιαίτερα για την παράδοση του «συγγραφέα-σκηνοθέτη» στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αι. βλ. το ανεκδοτολογικό άρθρο του Στ. Στεφάνου, «Ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.1.1935, τις μελέτες του Σιδέρη «Η σκηνοθεσία στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, 48 (1950), σ. 114 κ.εξ., «Το θέατρο του Βερναρδάκη», *Θέατρο*, 9 (Μάιος-Ιούνιος 1963), σ. 26-46 και το σχετικό με τη σκηνοθεσία κεφάλαιο στην *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου* (σ. 199-210). Επίσης, την πιο πρόσφατη εργασία του Καράογλου (βλ. σημ. 23). Όλοι οι παραπάνω μελετητές εντάσσουν και τον Βλάχο στην παραπάνω παράδοση, ενώ ο Ανδρεάδης κάνει λόγο για τη «σκηνοθετική του ιδιοφυΐα» στην προσπάθειά του να εξάρει τις διευθυντικές του ικανότητες. Βασισμένος σε προφορική μαρτυρία, μας πληροφορεί «ότι, εφ' όσον ο Βλάχος ήτο πρέσβυς εις Βερολίνον, ουδεμία δραματική παράστασις εγίνετο εις τον διπλωματικόν κόσμον, χωρίς να παρακληθῆ να γυμνάσῃ τους ερασιτέχνας» (*Το Βασιλικόν Θέατρον*, ό.π., σ. 49).

36. Στο γύρισμα του αιώνα ο Τύπος έδειχνε πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τη «διδασκαλία» του Γ. Σουρή στις *Νεφέλες* (1900) και τη *Χειραφέτηση* (1901) παρά για τον σκηνοθέτη του Β. Θεάτρου. Αλλά ακόμα και στα 1950, σε μια εποχή που η σκηνοθετική τέχνη έχει εδραιωθεί στο ελληνικό θέατρο, ο Γρ. Ξενόπουλος θα την αμφισβητεί, θεωρώντας την παράσταση των *Βρυκολάκων* του 1894 περισσότερο άρτια από κάποιες μεταγενέστερες που είχαν σκηνοθέτη («Οι "Βρυκόλακες" χωρίς σκηνοθέτη (1894)», *Νέα Εστία*, 48 (1950), σ. 1475-7).

τής, ως πρόεδρος, οι δύο σκηνοθέτες (του μουσικού και δραματικού θεάτρου) και δύο μέλη του θιάσου (ΚΘΚ, 69, 72). Αντίθετα, σύμφωνα με τον «Οργανισμό» του Βλάχου, η εκλογή των έργων «γίνεται υπό πενταμελούς Κριτικής Επιτροπής αποτελούμενης υπό του Διευθυντού του θεάτρου ως προέδρου, του Διδασκάλου αυτού και τριών διακεκριμένων ειδικών λογίων των Αθηνών, διοριζομένων υπό της Α.Μ. του Βασιλέως, προτάσει της Διευθύνσεως» (85)³⁷. Ο σκηνοθέτης διατήρησε αυτή τη θέση στη συνέχεια, μια και το καλοκαίρι του 1901 συναντάμε τον Οικονόμου μέλος της επιτροπής δραματολογίου με πρόεδρο τον Βλάχο³⁸. Έπειτα όμως από την παραίτηση του τελευταίου, τις συνεχείς επιθέσεις του Τύπου στα μέλη της επιτροπής και το έργο τους και, κυρίως, έπειτα από τη συνάντηση κάποιων ελλήνων θεατρικών συγγραφέων με τον Θων, διαμορφώθηκε μια νέα κατάσταση: με πρωτοβουλία του πρίγκηπα Νικολάου καταρτίστηκε νέα επιτροπή και συντάχθηκε καινούριος κανονισμός λειτουργίας της³⁹. Σύμφωνα με το πέμπτο άρθρο του κανονισμού αυτού, ο σκηνοθέτης δεν είναι πλέον μέλος της επιτροπής, αλλά απλώς «συμπαρίσταται» στις εργασίες της, έχει δηλαδή μόνο έναν συμβουλευτικό ρόλο⁴⁰. Η παραπάνω τροποποίηση αποτελεί έναν ακόμη μηχανισμό της ελληνικής θεατρικής πραγματι-

37. Φαίνεται, μάλιστα, πως αυτή η διαφοροποίηση από τα γερμανικά πρότυπα είχε αποφασιστεί πριν τη σύνταξη του «Οργανισμού» και τελικά διατηρήθηκε σ' αυτόν. Στη συνέντευξή του στην Ακρόπολι (18.7.1898) ο Βλάχος, απαντώντας σε σχετικό ερώτημα, υποστήριξε ότι σε συνενόηση με τον βασιλιά θα καταρτιζόταν επιτροπή «εξ ειδικών ανδρών λογίων και δυναμένων ως εκ της πείρας και των γνώσεών των να κρίνωσι και αυτοί θα αποφασίζωσι επί των υποβαλλομένων έργων». Έτσι, πριν τη σύνταξη του «Οργανισμού» και το ταξίδι του Στεφάνου, δεν γίνεται αναφορά σε συμμετοχή ή παρουσία σκηνοθέτη στην επιτροπή δραματολογίου, αλλά μόνον σε λόγιους. Σε συνέντευξη του Βλάχου στην εφημερίδα *Εμπρός* δύο χρόνια αργότερα, ο τελευταίος αναφέρει ότι «εις το Θέατρον θα υπάρχη Συμβούλιον, το οποίον θα αποφασίζη περί των έργων άτινα θ' αναβιβάζωνται επί σκηνής»· δεν δίνει όμως διευκρινίσεις για τη σύστασή του («Το Εθνικόν Θέατρον, το ζήτημα του Διευθυντού», *Εμπρός*, 15.4.1900).

38. Η επιτροπή δραματολογίου συγκροτήθηκε, σύμφωνα με τον Οργανισμό, «προτάσει της Διευθύνσεως», στις 5.7.1901. Ήταν όμως τετραμελής και την αποτελούσαν ο Βλάχος ως πρόεδρος, οι Ν. Πολίτης και Σ. Σακελλαρόπουλος (πανεπιστημιακοί) και ο Θωμάς Οικονόμου (*Το Άστυ*, 5.7.1901)· συνεδρίασε για πρώτη φορά στις 15.7.1901 και όρισε δραματολόγιο και μεταφραστές, έπειτα από πρόταση του Βλάχου (*Το Άστυ*, 16.7.1901).

39. Έπειτα από την παραίτηση του Βλάχου, εισηγητής της Κριτικής Επιτροπής ορίστηκε ο Στεφάνου από τις 12 Νοεμβρίου 1901 (*Εστία*, 13.11.1901). Οι επιθέσεις του Τύπου απέναντι στην επιτροπή εμφανίσθηκαν τον Ιούλιο και τον Αύγουστο, αλλά επανήλθαν δριμύτερες το πρώτο δεκαήμερο του Δεκέμβρη, αφού συνεχιζόταν το «καθεστώς Βλάχου» στο ρεπερτόριο και είχε ως αποτέλεσμα τους τη συνάντηση λογίων συγγραφέων με τον Θων στην έπαυλη του τελευταίου (Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα...», ό.π., σ. 29).

40. Ακρόπολις, *Σκρπ*, 5.1.1902, *Παναθήναια*, 15.1.1902, σ. 140. Η θέση του σκηνοθέτη παρέμεινε ίδια και σε σχετική τροπολογία του άρθρου 5 (Ακρόπολις, 25.1.1902).

κότητας, που παρεμβαίνει στη ρύθμιση λειτουργίας του νέου καθεστώτος και που οδηγεί φυσικά στη συρρίκνωση της θέσης και του κύρους του σκηνοθέτη.

Έτσι, η κύρια εργασία του σκηνοθέτη αρχίζει με την επεξεργασία του κειμένου. Ο σκηνοθέτης «σημειοί επ' αυτού λεπτομερώς τας διαφόρους θέσεις, εισόδους και εξόδους των υποκριτών, την επί σκηνής προσήκουσαν τοποθέτησιν επίπλων και σκευών, ως και τας αναγκαίας, επί δε της σκηνής και όπισθεν αυτής ή εν τοις παρασκηνίοις ενεργείας και προτείνει εις την Διεύθυνσιν όσας τυχόν ήθελε νομίσει αναγκαίας μεταβολάς ή περικοπάς του κειμένου» (ΟΒΔΘ, 17α). Με λίγα λόγια, προχωρεί στη σύνταξη ενός πρακτικού οδηγού ανεβάσματος του έργου, που περιλαμβάνει τη διεύθυνση του έμφυχου και άψυχου υλικού της σκηνής. Ανάλογα, οι μεταβολές του κειμένου προτείνονται για να αντιμετωπιστούν τα τεχνικά προβλήματα ανεβάσματος του έργου. Πουθενά στους κανονισμούς δεν γίνεται μνεία για κάποιου είδους ερμηνευτικό σχόλιο από τον σκηνοθέτη· η τέχνη του, ως προς το κείμενο, περιορίζεται σε μια καθαρά τεχνική επεξεργασία, χωρίς περαιτέρω καλλιτεχνικές φιλοδοξίες⁴¹. Απ' την άλλη, το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης καταγράφει όλες τις τεχνικές λύσεις πάνω στο κείμενο, δεν σημαίνει βέβαια ότι είναι αυτός που τις αποφασίζει κιόλας.

Περισσότερο ουσιαστική είναι αντίθετα η εργασία του στις πρόβες. Ο σκηνοθέτης ορίζει «την ώραν ενάρξεως και τον χρόνον διαρκείας των γυμνασίων» — ΟΒΔΘ (17δ, 104), ΚΘΒ (37), ΚΘΘ (Δ), ΚΘΚ (24)· απ' αυτόν εξαρτάται επίσης αν θα επαναληφθούν σκηνές ή μέρη του δράματος, ή αν κρίνεται αναγκαίο κάποιο «αναμνηστικόν γυμνάσιον» έργου, που είχε παιχθεί στο παρελθόν — ΟΒΔΘ (114), ΚΘΒ (43β), ΚΘΘ (Ιγ), ΚΘΚ (89), RTB (96).

Τα «γυμνάσια» διεξάγονται σύμφωνα με το γερμανικό σύστημα, σε τέσσερα στάδια: «αναγνωστικόν γυμνάσιον, προγυμνάσιον, τακτικά γυμνάσια και γενικόν γυμνάσιον» (RTB, 90, ΚΘΚ, 75, ΚΘΒ, 43, ΚΘΘ, Ι'). Στα καθήκοντα του σκηνοθέτη ανήκει κατά πρώτο λόγο η διατήρηση της τάξης και της κοσμιότητας κατά τη διεξαγωγή των «γυμνασίων»· οι ηθοποιοί απαγορεύεται να αργοπορούν στις πρόβες (ΚΘΒ, 38, ΚΘΘ, Ε', ΚΘΚ, 97α'), οφείλουν να παραμένουν από την αρχή ως το τέλος τους (ΟΒΔΘ, 108, ΚΘΒ, 39, ΚΘΘ, ΣΤ'), να είναι ήσυχοι, εργατικοί και κόσμιοι (ΟΒΔΘ, 108, ΚΘΒ, 41, ΚΘΘ, Η', ΚΘΚ, 18, R, 95), να προσέχουν να μην μεταβάλλουν τα λόγια τους και γενικά να υποτάσσονται

41. Είναι ενδεικτικός για τον ιεραρχικό χαρακτήρα της καλλιτεχνικής εργασίας, ο τρόπος με τον οποίο μεταβιβάζεται και μετασχηματίζεται το θεατρικό έργο. Ο σκηνοθέτης παραλαμβάνει το έργο από τη διεύθυνση (ΟΒΔΘ, 17) και έπειτα από την πρακτική επεξεργασία του σκηνοθέτη παραδίδεται στον υποβολέα· ο σκηνοθέτης δηλαδή «παραγάγει» ως προς το θεατρικό έργο μόνον «το υποβολικό κείμενον του δράματος» (ΟΒΔΘ, 17β) και μόνον αυτό έχει δικαίωμα να χρησιμοποιεί ο υποβολέας που ευθύνεται και για τη φύλαξή του (ΚΒΘ, 18 και ΚΘΘ, ΙΑ').

«εν παντί εις τας διαταγάς του Διδασκάλου» (ΟΒΔΘ, 108). Σε αντίθετη περίπτωση, ο τελευταίος οφείλει να επιτιμά, να μοιράζει πρόστιμα και να καταγγέλλει στη διεύθυνση τους παραβάτες⁴².

Πέρα όμως απ' αυτές τις πειθαρχικές εξουσίες, όλοι οι κανονισμοί συμφωνούν πως «αι βάσεις της σκηνοθεσίας» ορίζονται στο «προγυμνάσιον», κατά το οποίο «οι ηθοποιοί αναγινώσκουσιν από των μερών των» (ΚΘΒ, 43β', ΚΘΘ, Ιγ', RTB, 88, ΚΘΚ, 94). Στους ελληνικούς κανονισμούς η φράση «βάσεις της σκηνοθεσίας» αντιγράφηκε χωρίς παραπέρα διευκρινίσεις: τα γερμανικά όμως κείμενα παρέχουν μια πληρέστερη εικόνα: σύμφωνα μ' αυτά, οι εργασίες των «προγυμνασίων» αφορούν το «στήσιμο» του έργου στη σκηνή, τον ακριβή σκηνικό προσδιορισμό του έμφυχου αλλά και του άψυχου υλικού⁴³. Η παραπάνω εργασία μεταφράζεται από τον Βλάχο ως «βάσεις της σκηνοθεσίας»⁴⁴: η σκηνοθεσία δηλαδή συνδέεται με την «σκηνικήν σύμπραξιν» και «σκηνικήν θέσιν» των ηθοποιών, τη σχέση τους με την «εν γένει σκηνική διάταξη»: «οι είσοδοι και έξοδοι, η κατανομή και αι κινήσεις του χορού και των παραστατών, αι προς αλλήλους θέσεις των παριστανόντων και αι μεταβολαί αυτών ως και αι κύριαι γραμμαί πάσης περιπετείας ορίζονται κατά τα προγυμνάσια». Σύμφωνα με τον κανονισμό του Βερολίνου, τα παραπάνω καθορίζονται «από τον σκηνοθέτη, ο οποίος όμως οφείλει να λάβει υπ' όψη του τις παρατηρήσεις που έχουν γίνει από τον γενικό διευθυντή» (94). Όλες οι παραπάνω δραστηριότητες σημειώνονται, όπως είδαμε, από τον σκηνοθέτη πάνω στο κείμενο: έτσι, αν και οι σχετικές διευκρινίσεις δεν πέρασαν τελικά στους ελληνικούς κανονισμούς, μπο-

42. Στις πρώτες πρόβες του θιάσου έγινε προσπάθεια αυστηρής τήρησης των κανονισμών, με αποτέλεσμα «οι ηθοποιοί να εργάζονται με σοβαρότητα λόρδου και ομοτίμου» (Εστία, 13.10.1901). Όμως τα πρόστιμα άρχισαν να «πέφτουν» σχετικά νωρίς: το πρώτο (15 δραχμών) ήταν για αργοπορία και το πλήρωσε η Βασιλεία Στεφάνου (Λάσκαρης, «Το Βασιλικόν Θέατρον...», ό.π.), και την ακολούθησαν έπειτα από λίγες μέρες οι Θαλασσινός και Ταβουλάρης (Ακρόπολις, 31.10.1901).

43. «Σκοπός των προγυμνασίων τούτων είναι να εντυπώση εις τους ηθοποιούς ακριβή αισθητικήν παράστασιν της σκηνικής αυτών συμπράξεως, πριν ή εκ της ιδίας μελέτης ριζώσωσι διάφοροι αλλήλων γνώμαι. Προς τούτο δε σημαίνονται ήδη και τα εις την παράστασιν αναγκαιούτα επίπλα, κλίμακες, γέφυραι κ.τ.λ. αν δεν είναι δυνατή η άμεσος παρασκευή των. Τα σκεύη, όσων μέλλει να γείνη δια χειρός η χρήση, πρέπει να δεικνύονται εις τους ηθοποιούς, ίνα η δυνατή η κατά τας επιθυμίας αυτών έγκαιρος τυχόν μεταλλαγή» (ΚΘΚ, 88).

44. Καθώς δεν έχουμε στη διάθεσή μας το πρωτότυπο, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τι και πώς μεταφράζει ο Βλάχος και συγκεκριμένα αν σ' αυτό το σημείο μεταφράζει ως «σκηνοθεσία» τη γερμανική λέξη Regie. Πάντως, ο κανονισμός του Βερολίνου στο σχετικό χωρίο αναφέρει ότι «τα προγυμνάσια ενός νέου έργου αποβλέπουν στο να αναφερθούν όλα όσα σχετίζονται με τη σκηνική άποψη (Scenischer Hinsicht) για την παράσταση» (94). Επιβεβαιώνεται δηλαδή, αν και έμμεσα, ότι αυτό που αποδίδει ο Βλάχος ως «σκηνοθεσία» αποτελεί τη «σκηνική άποψη» της παράστασης.

ρούμε να ισχυριστούμε πως ένα σημαντικό μέρος της εργασίας του σκηνοθέτη γίνεται στα «προγυμνάσια» και αντιστοιχεί στη «σκηνοθεσία» με την έννοια της σκηνικής διάταξης⁴⁵.

Ο όρος «σκηνοθεσία» εμφανίζεται συνολικά δύο μόνον φορές στα κείμενα των ελληνικών κανονισμών, σε αντίθεση με τη συνεχή παρουσία της λέξης «σκηνοθέτης». Τον συναντάμε για δεύτερη φορά στο πέμπτο κεφάλαιο του κανονισμού του Βλάχου, όπου αναφέρεται πως ο μηχανικός «λαμβάνει εν καιρώ παρά του Σκηνοθέτου ακριβές σχεδιάγραμμα της σκηνοθεσίας και του λοιπού διακόσμου της σκηνής...» (ΚΘΒ, 12). Όπως και στην πρώτη περίπτωση, η «σκηνοθεσία» συνδέεται με τεχνικά προβλήματα του «σκηνικού διακόσμου» και της «σκηνικής διάταξης»· αυτά πρέπει να διευθετηθούν από τον σκηνοθέτη κατά τις υποδείξεις της διεύθυνσης και να εκτελεστούν στην πράξη από τον κοσμητή της σκηνής και τον μηχανικό. Ο όρος χρησιμοποιείται, δηλαδή, με τον τρόπο που είχε εισαχθεί στην τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, σ' ένα στάδιο της «προϊστορίας» της ελληνικής σκηνοθεσίας⁴⁶.

Δεν συμβαίνει ωστόσο το ίδιο με τον όρο «σκηνοθέτης», ο οποίος επιπλέον «εκγυμνάζει και διδάσκει τους ηθοποιούς, αναπτύσσει εις αυτούς το νόημα, την δύναμιν και την αναγκαίαν έκφρασιν της φράσεως, ενδεικνύων τας προσηκούσας στάσεις και χειρονομίας και προσπαθών να εμψυχήσῃ ούτως την σκηνικήν ζωήν επί το διδασκόμενον έργον» (ΟΒΔΘ, 17γ'). Σύμφωνα με το παραπάνω χωρίο, ο σκηνοθέτης έχει μια στάση απέναντι στους ηθοποιούς παρόμοια με αυτήν που ορίζεται και για το κείμενο: είναι δηλαδή ένας ειδικά καταρτισμένος τεχνίτης της σκηνής (παράλληλα και ηθοποιός), που κατέχει κάποιες πρακτικές λύσεις για τη νοηματική, συγκινησιακή και εκφραστική «ανάπτυξη» συγκεκριμένων φράσεων· τις λύσεις αυτές θα πρέπει να τις εντάξουμε στο πλαίσιο των τεχνικών προβλημάτων που θα πρέπει να διεκπεραιωθούν. Ο σκηνοθέτης των κανονισμών, ως «διδάσκαλος» των ηθοποιών είναι πλέον ειδικευμένος στο να παρέχει λύσεις σχετικά με τη σκηνική διευθέτηση του σώματός τους, κατά τρόπο ανάλογο με την αντιμετώπιση του λόγου: έχοντας δηλαδή τις απαιτούμενες γνώσεις, ώστε να «ενδεικνύει τας προσηκούσας στάσεις και χειρονομίας». Μα και το τελικό προϊόν της εργασίας του με τους ηθοποιούς δεν παραπέμπει σε ένα ενιαίο υποκριτικό ύφος, που να ερμηνεύει και να ανα-

45. «Εν τω μεταξύ ο κ. Βλάχος θα δίδῃ εις τον σκηνοθέτην κ. Οικονόμου σημείωσιν των υπό δοκιμήν έργων, όπως προετοιμάζῃ μετά του αρχιτεχνίτου της σκηνής κ. Μπίτνερ τα της σκηνοθεσίας. Τοιούτοτρόπως, μάλιστα τέσσαρας ἢ πέντε το πολύ ημέρας από της διανομῆς εκάστου έργου, θα δύνανται να δοκιμάζουν επί της σκηνῆς εν πλήρει διακόσμῳ» (Ακρόπολις, 2.10.1901).

46. Βλ. Καράογλου, ό.π., σ. 52. Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, με την ίδια σημασία χρησιμοποιούσε τον όρο και η «Νέα Σκηνή» (σ. 57-58).

δεικνύει τα νοήματα του κειμένου. Αντίθετα, στόχος του είναι, ακολουθώντας τυπικές πρακτικές που διαθέτει, να «εμφυσήσει την σκηηνική ζωήν επί του διδασκόμενον έργον»⁴⁷.

Επιπλέον, η δραστηριότητά του σχετίζεται, όπως είδαμε, και με το υπόλοιπο καλλιτεχνικό προσωπικό της σκηνής «περί παντός ό,τι αφορά εις την αναγκαίαν αυτών συνεργασίαν προς παράστασιν εκάστου δράματος» (ΟΒΔΘ, 17ε'). Ο κοσμητής της σκηνής εκτελεί κατά κάποιο τρόπο χρέη «βοηθού σκηνοθέτη» και η εργασία του αφορά την υλοποίηση της «σκηνοθεσίας» στη σκηνή και τα παρασκήνια, υπό την επίβλεψη βέβαια του σκηνοθέτη⁴⁸. Στον μηχανικό της σκηνής δόθηκαν τελικά και τα καθήκοντα του «σκηνογράφου» και του «φωτονόμου»: σ' αυτόν «υπόκειται η έγκαιρος και προσήκουσα παρασκευή του σκηηνικού διακόσμου των παριστανομένων έργων» (ΚΘΒ, 12). Επίσης, έπειτα από πρόταση του σκηνοθέτη, ορίζονται από τη διεύθυνση του θεάτρου τα κοστού-

47. Η έννοια της «σκηηνικής ζωής» συνδέεται βέβαια μ' έναν πρωτοβάθμιο σκηνοθετικό προβληματισμό, που κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες μπορεί να οδηγήσει στη σκηνοθεσία των ηθοποιών με τη σύγχρονη έννοια του όρου. Όμως στους Κανονισμούς δεν συμβαίνει το ίδιο: εδώ ο σκηνοθέτης όχι μόνον δεν διακατέχεται από ένα προσωπικό καλλιτεχνικό όραμα, αλλά αντίθετα εργάζεται μέσα σε συνθήκες καλλιτεχνικής τυποποίησης ηθοποιών και ρόλων. Το σύστημα του Fach στη διανομή των ρόλων που χρησιμοποιούσαν τα αυλικά θέατρα των μέσων του 19ου αιώνα αντανακλάται στους ηθοποιούς πρώτης και δεύτερας τάξεως του «Οργανισμού» και κυρίως στην «υποκριτική ειδικότητα» του σκηνοθέτη, τους ρόλους δηλαδή στους οποίους είχε ειδικευτεί ως ηθοποιός και που αποτελούσαν το ρεπερτόριό του και ταυτόχρονα την εκφραστική του γκάμα. Το δε υποκριτικό ύφος στο οποίο παραπέμπει ο κανονισμός της Καρλσρούης εξαρτάται από τα «παραγγέλματα του Σχρέτερ, Ίφλανδ και άλλων, άτινα ουδείς των ηθοποιών πρέπει να αγνοή» (107): παραπέμπει δηλαδή στο σχηματοποιημένο και τυποποιημένο παίξιμο, που παγιώθηκε στα αυλικά θέατρα της Γερμανίας στα μέσα του 19ου αιώνα, αλλά και σε άλλες χώρες (όπως π.χ. το σύστημα του Francois Delsarte στη Γαλλία).

48. Ο κοσμητής (διευθυντής) της σκηνής διεκπεραιώνει κατά κάποιο τρόπο τις τεχνικές λύσεις του σκηνοθέτη, που ακολουθούν με τη σειρά τους τις οδηγίες της Διεύθυνσης (φροντίζει π.χ. για τα αναγκαία σήματα στα παρασκήνια, τις εισόδους και τις εξόδους των ηθοποιών κ.λπ.). Απ' την άλλη, «εις τας αμέσους διαταγάς του κοσμητού της σκηνής υπάγονται κατά τα γυμνάσια και τας παραστάσεις ο μηχανικός και ο φωτονόμος μετά των βοηθών αυτών ως και οι υπηρέται της σκηνής» (ΟΒΔΘ, 28). Άλλο παράδειγμα της ιεραρχικής λειτουργίας των εργασιών της σκηνής είναι και το ότι ο σκηνοθέτης είναι υπεύθυνος για την ειλογή των κομπάρσων («παραστατών») και ο κοσμητής οφείλει να τους εκγυμνάξει «κατά τας υποδείξεις» του πρώτου (ΟΒΔΘ, 4, 17ε', στ'): σ' αυτή την περίπτωση, ο σκηνοθέτης αποφασίζει και εγκρίνει, ενώ ο κοσμητής διεκπεραιώνει. Αλληλένδετη φυσικά με την ιεραρχία είναι και η γραφειοκρατική πλευρά του θέματος: ο κοσμητής «πιστοποιεί μετά την παράστασιν τον αριθμόν των χρησιμοποιηθέντων παραστατών και επί τη πιστοποίησει αυτή θεωρούμενη υπό του Διδασκάλου διατάσσει την πληρωμήν εκάστου παραστάτου η Διεύθυνσις» (ΟΒΘ, 26). Στους γερμανικούς κανονισμούς ωστόσο, οι παραπάνω εργασίες γίνονται από δύο υπαλλήλους, τον κοσμητή (Inspizient) και τον επόπτη των κομπάρσων (Statisten-Aufseher).

μια της παράστασης (OBΘ, 132, KBΘ, 57, RBT, 115). Ειδικότερα για κοινωνικά δράματα και κωμωδίες σύγχρονης εποχής, «ο διδάσκαλος οφείλει να συνεννοείται εγκαίρως μετά των δρώντων ηθοποιών, ως προς τα χρώματα των ενδυμάτων, ιδίως των γυναικείων, όπως αποφεύγεται κατά το δυνατόν πάσα εκ του ομοιομόρφου μονοτονία» (OBΔΘ, 139, KΘB, 60, RTB, 127). Τέλος, κατά τις υποδείξεις του σκηνοθέτη εκτελούν την εργασία τους οι υπεύθυνοι του βεστιαρίου και του φροντιστηρίου και ο κομμωτής του θεάτρου. Σ' όλες όμως τις παραπάνω δραστηριότητες η συνεργασία και η καθοδήγηση είναι τυπική και στοχεύει στην επίλυση πρακτικών προβλημάτων.

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, η εικόνα που δημιουργείται για τον σκηνοθέτη αντιστοιχεί σ' ένα «οργανωτικό» επάγγελμα, που παρεμβαίνει λίγο ως πολύ σε όλα τα στάδια της διαδικασίας παραγωγής της παράστασης: από την επιλογή του έργου, τη διανομή των ρόλων και την επεξεργασία του κειμένου, έως την εκγύμναση των ηθοποιών στις πρόβες και την καθοδήγηση των υπηρεσιών της σκηνής· με λίγα λόγια, είναι το μόνο μέλος του καλλιτεχνικού προσωπικού, που έχει συνεχή εποπτεία του μετασχηματισμού του δράματος σε θεατρική παράσταση.

Όμως, η τέχνη του σκηνοθέτη των κανονισμών ερχόταν αντιμέτωπη με καθαρά τεχνικής φύσεως ζητήματα, με στόχο την «τελείαν προπαρασκευήν των παραστάσεων». Είχε δηλαδή ως αντικείμενό της περισσότερο την οργάνωση του τεχνικού καταμερισμού της σκηνικής εργασίας και, κυρίως, την πειθαρχία και εκγύμναση των ηθοποιών. Η επεξεργασία του κειμένου, η διδασκαλία των ηθοποιών και η συνεργασία με τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης δεν συνθέταν αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε σκηνοθετική «άποψη» ή «γραμμή». Φυσικά, υπεύθυνο για τη διάπλαση της παραπάνω μορφής είναι το πρότυπο του σκηνοθέτη των αυλικών θεάτρων και όχι ο Βλάχος. Η ανάδυση του σύγχρονου σκηνοθέτη, ως αυτόνομου καλλιτέχνη, που έχει στόχο του την ερμηνευτική σύνθεση όλων των επιμέρους τεχνών του θεάτρου σε ένα ενιαίο καλλιτεχνικό σύνολο, αρχίζει να υλοποιείται, για συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους, στους κόλπους του νατουραλιστικού κινήματος, στα τέλη του 19ου αι. (Antoine, Brahm, Stanislavsky κ.ά.)· η δε καταξίωσή του στο ευρωπαϊκό θέατρο συντελείται στη δεύτερη δεκαετία του 20ού αι. Ο σκηνοθέτης των γερμανικών αυλικών θεάτρων («régisseur», «stage manager», «Regisseur»), που πέρασε και στους κανονισμούς του Βασιλικού Θεάτρου ανήκει στην «προϊστορία» του σύγχρονου σκηνοθέτη και σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να συγχέεται μ' αυτόν, παρ' όλο που είναι ο ιστορικός του πρόδρομος⁴⁹.

49. Για την ξένη ορολογία βλ. Cécile Giteau, *Dictionnaire des arts du spectacle; français-anglais-allemand*, Παρίσι, Dumond, 1970.

Στην Ελλάδα όμως η «σκηνοθεσία», με τη σημασία που τη συναντάμε στους κανονισμούς, δεν ταυτιζόταν με την εργασία του σκηνοθέτη, αλλά αποτελούσε ένα μόνον τμήμα της. Σύμφωνα με τον Οργανισμό, ως «κύριον έργον» του σκηνοθέτη ορίζεται «η σκηνική διδασκαλία, ήτοι η τελεία προπαρασκευή της παραστάσεως των δραματικών έργων» και όχι η «σκηνοθεσία». Κατ' αναλογία με τον όρο «σκηνική διδασκαλία», ο καλλιτέχνης ονομάζεται στον Οργανισμό «Διδάσκαλος ή Σκηνοθέτης». Στα παραπάνω θα πρέπει να προσθέσουμε ότι, σύμφωνα με τη *Συναγωγή νέων λέξεων* (1900) του Κουμανούδη, ο όρος «σκηνοθεσία» υπήρχε στα ελληνικά από το 1890, ενώ η λέξη «σκηνοθέτης» πρωτοεμφανίζεται στην ελληνική γλώσσα μόλις στα 1898 και μάλιστα με την επιστολή του Θωμά Οικονόμου, την οποία αναφέρει το δημοσίευμα του *Άστειως* (7.9.1898), που μνημονεύσαμε παραπάνω⁵⁰.

Είναι φανερό ότι ο διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου αντιμετώπισε πρόβλημα ορολογίας στην απόδοση της γερμανικής λέξης «Regisseur», του σκηνοθέτη δηλαδή των αυλικών θεάτρων. Στον παραπάνω όρο είναι συνυφασμένες δύο έννοιες: του «régisseur», που συνδέεται περισσότερο με τη «σκηνοθεσία», με την έννοια της σκηνικής διευθέτησης (της «mise en scène»), και του «metteur en scène», που βρίσκεται πιο κοντά στην έννοια της «διδασκαλίας» των ηθοποιών⁵¹. Η δυσκολία που αντιμετώπιζε ο Βλάχος εστιαζόταν στην ανεπάρκεια του νεοελληνικού γλωσσικού εργαλείου να προσφέρει έναν όρο, που θα περιελάμβανε μαζί τις έννοιες της «σκηνοθεσίας» και της «διδασκαλίας» στο πρόσωπο του σκηνοθέτη. Στα τέλη του 19ου αιώνα, η τελευταία αφορούσε τη διδασκαλία του έργου από τους συγγραφείς και τους θιασάρχες στους επαγγελματίες και ερασιτέχνες ηθοποιούς, αλλά δεν σχετιζόταν με τη διεκπεραίωση της «σκηνοθεσίας», την επίλυση δηλαδή των σκηνικών προβλημάτων της παράστασης. Απ' την άλλη, οι νεολογισμοί που αναφέρει ο Κουμανούδης γύρω από τις λέξεις σκηνοθεσία και σκηνοθέτης («σκηνοθετικός», «σκηνοθεσιάρχης», «σκηνοστόλος», «σκηνοθεσία») εμφανίστηκαν στη δεκαετία του 1890 και προσδιόριζαν χοντρικά τον διευθυντή, μηχανικό ή κοσμητή της σκηνής, που φρόντιζε τον «σκηνικό στολισμό» και τη «σκηνική διάταξη», αλλά που δεν είχε εποπτικές δικαιοδοσίες, ούτε σχετιζόταν με τη «διδασκαλία» του κειμένου στους

50. Στεφ. Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων*, Αθήνα, Ερμής, 1980, σ. 910. Πβ. Καράογλου, «Φιλολογικά τεκμήρια...», ό.π., σ. 54.

51. Με τη σταδιακή παρακμή των γερμανικών αυλικών θεάτρων στα μέσα του 19ου αιώνα, εμφανίζεται μια παράλληλη εξέλιξη στην προσέγγιση του κόσμου της σκηνής με αυτόν των θεατρικών συγγραφέων και θεωρητικών, που αντικατοπτρίζεται στο αντίστοιχο πλησίασμα των όρων «régisseur» και «metteur en scène»: η γεφύρωση των δύο κόσμων θα έχει ως μακροπρόθεσμο αποτέλεσμα του τη μεταγενέστερη δημιουργία του νέου, ανεξάρτητου επαγγέλματος του σύγχρονου σκηνοθέτη στα τέλη του 19ου αιώνα (metteur en scène, director, Regisseur).

ηθοποιούς⁵². Αντίθετα, οι γερμανικοί κανονισμοί διέκριναν με σαφήνεια τον σκηνοθέτη ως ανώτερο και πιο σύνθετο επάγγελμα απ' αυτό του διευθυντή και του μηχανικού της σκηνής, ενώ παράλληλα του έδιναν και τη δικαιοδοσία της «διδασκαλίας». Όσο κι αν στην αντιγραφή του γερμανικού προτύπου εκδηλώνεται μια τάση απλοποίησης του τεχνικού καταμερισμού των εργασιών της σκηνής, ο Βλάχος στην προκειμένη περίπτωση, δεν έπρεπε απλώς να εισαγάγει και να μεταφράσει ένα επάγγελμα της σκηνής, όπως τα υπόλοιπα (π.χ. την απόδοση του *Inspizient* σε «Κοσμητή Σκηνής»)· όφειλε ουσιαστικά να συμβιβάσει δύο διαφορετικές αρμοδιότητες, να γεφυρώσει δηλαδή ένα χάσμα, που στην Ευρώπη είχε επικαλυφθεί κατά τη διάρκεια ενός περίπου αιώνα. Από τη στιγμή που δεν ήταν εφικτό να δημιουργήσει ένα νεολογισμό που να συμπεριλαμβάνει και τις δύο έννοιες («σκηνοθεσία» και «διδασκαλία»), κατέφυγε στην απόδοση του πρωτοφανούς για τα ελληνικά δεδομένα επαγγέλματος με δύο λέξεις («σκηνική διδασκαλία»), προσθέτοντας την απαραίτητη επεξηγήση («ήτοι την τελείαν προπαρασκευήν»). Ως προς τον νέο καλλιτέχνη όμως, δεν κατόρθωσε να βρει παρόμοια λύση και σε μια πρώτη φάση προτίμησε το διαζευκτικό («Διδάσκαλος ή Σκηνοθέτης»)· έπειτα από δύο χρόνια κατοχυρώθηκε και επικράτησε τελικά ο όρος «σκηνοθέτης», που στη νεοελληνική κοινωνία της εποχής παρέπεμπε σημασιολογικά στους τεχνίτες της σκηνής και των παρασκηνίων και που η εργασία του συνδεόταν με τη σκηνογραφία και τον σκηνικό διάκοσμο.

III

Το γεγονός ότι δεν υπήρχε μια νεοελληνική λέξη που να μπορεί να αποδίδει τον σκηνοθέτη του αυλικού θεάτρου και να ξεκαθαρίζει με σαφήνεια το αντικείμενο της εργασίας του, είναι ενδεχομένως ενδεικτικό μιας συνολικότερης ανε-

52. Η μοναδική περίπτωση σχετικού νεολογισμού, που απομακρύνεται από την έννοια της απλής σκηνικής διεύθυνσης, βρίσκεται στην αίτηση του Οικονόμου προς τη διεύθυνση του Βασιλικού Θεάτρου. Εκεί αναφέρεται ότι ο Οικονόμος μπορεί «να χρησιμεύσει και ως διευθυντής της σκηνής (*regisseur*) και ως σκηνοθέτης (*metteur en scène*) ειδικώς ασχοληθείς και εις τούτο» (*Το Άστυ*, 7.9.1898). Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, τι ακριβώς εννοεί ο Οικονόμος με τον όρο «σκηνοθέτης». Τα ονόματα πάντως του Πάουλ Λιντάου και του Μάινινγκεν που μνημονεύονται στο δημοσίευμα δεν φαίνεται να τον συνδέουν με τις εξελίξεις της βερολινέζικης σκηνής (*Freie Bühne* κ.λ.π.), αλλά με το προγενέστερο στάδιο των αυλικών θεάτρων. Πάντως, αυτό που έχει σημασία είναι ότι ο διαχωρισμός ανάμεσα σε «*regisseur*» και «*metteur en scène*» είναι πρωτοφανής για τα ελληνικά δεδομένα. Απ' όσο γνωρίζουμε, ο όρος «*metteur en scène*» εμφανίζεται επίσης για πρώτη φορά, αλλά δεν ξανασυναντιέται στις στήλες του Τύπου της εποχής· αντίθετα, οι όροι σκηνοθέτης και σκηνοθεσία που συνηθίζονται και τελικά επικρατούν είναι αντίστοιχες μεταφράσεις των γαλλικών «*regisseur*» και «*mise en scène*».

πάρκειας της νεοελληνικής κοινωνίας απέναντι στο νέο επάγγελμα. Οι μετατροπές που συναντήσαμε στους ελληνικούς κανονισμούς προέρχονταν όπως είδαμε από την «προϊστορική» σκηνοθετική παράδοση του 19ου αι. και συμβολίζουν με χαρακτηριστικό τρόπο την επικράτηση της κατεστημένης πρακτικής στον αιώνα που έμπαινε. Μέσα από αυτήν την οπτική γωνία θα πρέπει να ερμηνευτεί τόσο η σφοδρή αντίδραση που προξένησε η συμμετοχή του σκηνοθέτη στην επιτροπή του δραματολογίου, όσο και γενικότερα η συστηματική επίθεση από μια μεγάλη μερίδα του Τύπου ενάντια στον Οικονόμου σ' όλη τη διάρκεια της εργασίας του στο Βασιλικό Θέατρο, επίθεση, που θα οδηγήσει τελικά στην παραίτησή του την άνοιξη του 1906⁵³. Μια ακόμα εύγλωττη ένδειξη είναι η αδιαφορία του Τύπου απέναντι στο νέο επάγγελμα, που απ' την αρχή το εξέλαβε ως κάτι ανάλογο με τον διευθυντή σκηνής και η μονοπώληση του ενδιαφέροντος στον καταρτισμό του δραματολογίου και τη στελέχωση του θιάσου του νέου θεάτρου. Τελικά, όλες οι παραπάνω δυσκολίες και αντιδράσεις δηλώνουν το πόσο απροετοίμαστη ήταν η νεοελληνική κοινωνία να δεχτεί το νέο επάγγελμα που εισήγαγε η διεύθυνση του Βασιλικού Θεάτρου.

Για να θέσουμε το ζήτημα σωστότερα, η πρωτοβουλία των Ανακτόρων δεν αντέγραψε ακριβώς τη θέση του σκηνοθέτη του γερμανικού αυλικού θεάτρου, αλλά προσπάθησε να αντιγράψει ολόκληρο τον θεσμό. Ο νέος καλλιτέχνης ήλθε ως απαραίτητο εξάρτημα ενός ολόκληρου μηχανισμού, που μεταφέρθηκε συλλήβδην από τη Γερμανία, όταν το Παλάτι, μέσα σ' ένα κλίμα μιας γενικότερης διάθεσης για προγραμματισμό που ακολούθησε το '97, πήρε την απόφαση να εκσυγχρονίσει τη θεατρική τέχνη του βασιλείου κατά τα γερμανικά πρότυπα και να αποτινάξει τον «αλήτου βίου διάγοντα θεατρικόν κόσμον» του 19ου αι.⁵⁴ Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, μεταφέρθηκαν εκτός από το κτίριο και την εσωτερική του οργάνωση, οι υπηρεσίες της σκηνής και ακόλουθα η θέση του σκηνοθέτη⁵⁵, η τελευταία δημιουργήθηκε μέσα στις προκαθορισμέ-

53. «...δια κριτικός δεν είναι. Τα ελληνικά του είναι μετριώτατα αν δε ο κ. Βλάχος ήθελε να τον συμβουλευτείται εις το τεχνικόν μέρος των παρουσιαζομένων έργων, υπάλληλός του είναι, ημπορούσε να τον συμβουλευτείται, χωρίς να τον αναγνωρίση ως συμπάρεδρόν του...» (Το Άστυ, 23.8.1901). Πάντως οι αντιδράσεις του Τύπου απέναντι στον Οικονόμου, ως μέλος της επιτροπής, στρέφονταν κατά κύριο λόγο γύρω από το ζήτημα των ελληνικών του και κατά δεύτερο λόγο γύρω από το επάγγελμά του: «Τις θα κατεδέχτο εκ των γνωστών συγγραφέων ή μεταφραστών να θέση υπό την κρίσιν των κυριών τούτων [Ν. Πολίτη και Σ. Σακελλαρόπουλου] και του αγνοούντος την ελληνικήν "régisseur" του Β. Θεάτρου κ. Οικονόμου τα έργα του;» (Ακρόπολις, 1.8.1901). Βλ. επίσης Νυκτερίς (8.7.1901) και Ακρόπολις (24.7.1901). Τελικά, όπως είδαμε, η διεύθυνση θα τροποποιήσει τα αρχικά της σχέδια και ως προς αυτό το σημείο και θα παραγκωνίσει τον σκηνοθέτη στη θέση του «συμπαρισταμένου».

54. Ακρόπολις, 23.7.1898.

55. Όπως είδαμε και αλλού, η σκηνή και ο εξοπλισμός της παραγγέλθηκαν στη Βιέν-

νες συντεταγμένες που όριζε το νέο θερμοκήπιο το οποίο θα θώπευε τη θεατρική τέχνη του τόπου. Η δημιουργία της καινούργιας θέσης δεν ανταποκρινόταν ούτε στις ανάγκες, αλλά ούτε και στις πραγματικές υλικές συνθήκες του συνόλου του νεοελληνικού θεάτρου της εποχής. Οι προϋποθέσεις ήταν κατασκευασμένες και οι ανάγκες τεχνητές, καθώς τα Ανάκτορα φρόντισαν να δημιουργήσουν σε ένα μόλις οικοδομικό τετράγωνο της ελληνικής επικράτειας τις υλικές (έμψυχες και μη) και οργανωτικές βάσεις για τη λειτουργία του εκσυγχρονιστικού τους σχεδίου⁵⁶.

Έπειτα από τα παραπάνω, μπορούμε να καταλάβουμε το γεγονός ότι ο Έλληνας, αλλά (εκ Γερμανίας) σκηνοθέτης που βρέθηκε και προσλήφθηκε στα 1898 ήταν πραγματικά «ουρανόπεμπτος». Ταυτόχρονα όμως η πρόσληψή του, αυτή η ευτυχής σύμπτωση, ήταν και η αφετηρία μιας ιστορικής παρεξήγησης σχετικά με τις απαρχές της σκηνοθετικής τέχνης στην Ελλάδα⁵⁷. Κανείς δεν

νη, καθώς «ούτε και ο αρχιτέκτων Τσίλλερ εγνώριζε πώς κατασκευάζοντο οι νεώτεροι σκηναί, ούτε και κανείς άλλος εν Ελλάδι αρχιτέκτων ή μηχανικός εγνώριζε από τέτοια πράγματα, πολύ δε ολιγώτερον οι θεατρικοί συγγραφείς και οι ηθοποιοί» (Στεφάνου, *Ελεύθερον Βήμα*, 28.2.1928). Παρόμοια ήταν η κατάσταση και ως προς τους μηχανικούς της σκηνής: ο Στεφάνου πάλι αναφέρει πως οι δύο Γερμανοί που προσέλαβε το Βασιλικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της λειτουργίας του «εμόρφωσαν Έλληνας υπομηχανικούς και τεχνίτας. Είς το τέλος ήλθε δια μίαν μόνον εξαμηνίαν και ένας ηλεκτρολόγος εκ Βιέννης δια να μάθη τους εδώ τεχνίτας τον χειρισμόν των φωτιστικών μηχανημάτων Σίμενς-Χάλσκει» (*Ελεύθερον Βήμα*, 4.3.1928).

56. Οι συνεντεύξεις που έδωσε ο Βλάχος στον Τύπο είναι λίγες αλλά σαφείς των προθέσεών του και μπορούν να χαρακτηριστούν ως παραδειγματικές επιθέσεις εναντίον των Ελλήνων ηθοποιών «όχι μόνον περί της υποκριτικής των αξίας, αλλά και περί της εν γένει κοινωνικής συμπεριφοράς» (*Εμπρός*, 15.4.1900). Δεν υπάρχει όμως πιο εύγλωττη απόδειξη της διάθεσης να οργανώσουν την υποκριτική τέχνη σύμφωνα με νέα ευρωπαϊκά πρότυπα, από την ίδρυση της Βασιλικής Δραματικής Σχολής και την αναβολή της λειτουργίας του θεάτρου, με στόχο να δημιουργηθούν πρώτα «ηθοποιοί του Βασιλέως» και είναι επίσης χαρακτηριστικό πως, για τη σύνταξη κανονισμού εσωτερικής λειτουργίας της, ο Στεφάνου θα ξαναταξιδέψει στην Ευρώπη το καλοκαίρι του 1900 και τελικά το κείμενο θα διαμορφωθεί «επί τη βάσει του κανονισμού της Δραματικής Σχολής των Παρισίων» (*Ακρόπολις*, *Εμπρός*, 24.6.1900). Απ' την άλλη, η όλη προσπάθεια έκανε αντιληπτό το γεγονός ότι το υπάρχον ανθρώπινο δυναμικό των ηθοποιών ήταν ανεπαρκές και ακατάλληλο σε σχέση με τον υλικοτεχνικό, διοικητικό και καλλιτεχνικό εκσυγχρονισμό που οραματιζόνταν τα Ανάκτορα. Το ναυάγιο της σχολής έστρεψε το ενδιαφέρον του βασιλιά στη μετάκληση μόνιμου ξένου θιάσου απ' το Παρίσι (κατά τη γνώριμη τακτική του 19ου αιώνα), που τελικά όμως μετακινήθηκε. Ας μην ξεχνάμε όμως πως το θέατρο άρχισε τις τακτικές παραστάσεις του στις 26 Νοεμβρίου 1901 με τον γαλλικό θίασο της Γαβριέλα Ρεζάν και πως στις πυκνές επισκέψεις των γαλλίδων κυρίως βεντετών σ' όλη τη διάρκεια λειτουργίας του το θέατρο ήταν σχεδόν σε μόνιμη βάση γεμάτο (Σιδέρης, «Τα ελληνικά έργα», *ό.π.*, σ. 28).

57. «Έλλην άλλος ρεζισέρ δεν υπήρχεν. Ούτε ήτο εύκολον να έλθη ένας οποιοσδήποτε ξένος ρεζισέρ, αγνοών την ελληνικήν, ο οποίος να μορφώση και να διδάξη έναν ελλη-

θα πρέπει να υποβαθμίσει την ιστορική σημασία της πρωτοφανούς για τα ελληνικά δεδομένα δημιουργίας θέσης σκηνοθέτη στο Βασιλικό Θέατρο, αφού με τους κανονισμούς του Βλάχου δημιουργείται για πρώτη φορά με επίσημο τρόπο ζήτημα σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο και δίνεται η δυνατότητα για την ανάπτυξη της σκηνοθετικής τέχνης στον τόπο· η σημασία όμως αυτή δεν θα πρέπει να υπερεκτιμηθεί και να πάρει διαστάσεις που δεν έχει στην πραγματικότητα. Θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι η εμβέλεια του ιστορικού γεγονότος που περιγράψαμε είναι κάτι πολύ διαφορετικό από τα πρώτα βήματα ή την αρχή της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα και την ανάδυση του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο.

Αν ανατρέξουμε πρόχειρα στην ευρωπαϊκή εμπειρία, θα διαπιστώσουμε πως η διαμόρφωση του τύπου του σκηνοθέτη που συναντάμε στους κανονισμούς αναπτύχθηκε στο δυτικό θέατρο σταδιακά, μέσα σ' ένα περιβάλλον που οριζόταν από συγκεκριμένες πολιτικές, κοινωνικές και ιδεολογικές συντεταγμένες και που διαμορφώθηκε κάτω από ένα συγκεκριμένο σύστημα παραγωγής. Η μορφή του *Regisseur* που αντέγραψε ο Βλάχος είναι σύμφυτη με τα επιτεύγματα του επιστημονικού 19ου αι. και είχε ως βάση της μια ολόκληρη τεχνολογική επανάσταση στον χώρο του θεάματος. Η μορφή αυτού του σκηνοθέτη προϋποθέτει την επικράτηση της παράστασης απέναντι στο θεατρικό έργο· συνδέεται με την έννοια του «πειθαρχημένου συνόλου» και της «στρατιωτικής οργάνωσης» της σκηνής και ήλθε ως αντίδραση στις παραστάσεις του δεξιοτέχνη ηθοποιού-βεντέτας του 19ου αι. Σε τελευταία ανάλυση, δημιουργείται μέσα στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου ιστορικά σταδίου της θεατρικής παραγωγής, κατά το οποίο ξεπροβάλλει μια νέου τύπου δεσποτική «διευθύνουσα βούληση», που έχει ως πρωταρχικό στόχο της την πειθαρχική εποπτεία και οργάνωση ενός πολύπλοκου πλέον καταμερισμού της καλλιτεχνικής εργασίας.

Όλες οι παραπάνω προϋποθέσεις αναπτύχθηκαν έπειτα από μακρόχρονες συγκρούσεις, οπισθοδρομήσεις και δυναμικές εξελίξεις· και δεν μπορούν φυσικά σε καμιά περίπτωση να μεταφρευτούν μέσω μιας απλής μετάφρασης στα «καθ' ημάς». Μόνον αν είμασταν σε θέση να γνωρίζουμε με εξαντλητικότητα την κατάσταση της παραγωγικής διαδικασίας του νεοελληνικού θεάτρου στο γύρισμα του αιώνα, θα μπορούσαμε να συνειδητοποιήσουμε πληρέστερα την επιδερμικότητα της αντιγραφής και να υπολογίσουμε με ακρίβεια την απόσταση που τη χώριζε από την εγχώρια θεατρική πραγματικότητα και τις ανάγ-

νικών θιάσον. Ο Οικονόμου επομένως ήτο ουρανόπεμπτος». Εξίσου σημαντικό όμως ήταν και το «ευτύχημα, ότι εξεπαιδευθή εις γερμανικόν θέατρον, διότι έφερε μαζί του την μέθοδον, την τάξιν, την πειθαρχίαν, προ παντός την πειθαρχίαν, άνευ της οποίας είναι αδύνατον να υπάρξη ένα θέατρον» (*Ελεύθερον Βήμα*, 4.3.1928).

κες της. Αρκεί, πάντως, να αναφέρουμε απλά πως μόλις στα 1891 «το κύκλωμα συγγραφέας-ηθοποιός-κοινό» λειτούργησε για πρώτη φορά οργανικά και σε διάρκεια⁵⁸. Πως μόλις στη δεκαετία του 1890 κατοχυρώνεται επίσημα το επάγγελμα του Έλληνα θεατρικού συγγραφέα και αρχίζει να παγιώνεται το σύστημα του βεντετισμού⁵⁹, ενώ η παιδεία των Ελλήνων επαγγελματιών ηθοποιών είναι ανύπαρκτη και οι υλικές βάσεις πάνω στις οποίες στηνόταν η θεατρική διασκέδαση των Αθηναίων ήταν αζιιοθήνητες⁶⁰.

Το πιο πειστικό όμως επιχείρημα, που αποδεικνύει το πόσο πλασματικό ήταν τελικά για την εποχή το νέο επάγγελμα, είναι τα ίδια τα γεγονότα που ακολούθησαν: Ο Θωμάς Οικονόμου θα παραιτηθεί στα 1906, έπειτα από μια σειρά αντιδράσεων που είχαν εμφανιστεί όπως είδαμε ήδη από το 1901 και στόχευαν στη συρρίκνωση του κύρους του και των αρμοδιοτήτων της τέχνης του. Η υποβάθμιση της τελευταίας θα εκδηλωθεί στην πράξη, όταν, μετά την «παλιννόρθωση» του Βλάχου, τη θέση του σκηνοθέτη θα την αναλάβει ο μέχρι τότε κοσμητής σκηνής Χρ. Ταβουλάρης· αυτός που θα «ιδιδάσκει» όμως τους ηθοποιούς θα είναι ο Βλάχος⁶¹. Έτσι, θα ολοκληρωθεί η γρήγορη επιστροφή στην παράδοση του «ιδιασκάλου» του 19ου αι. και η σκηνοθετική τέχνη στο Βασιλικό Θέατρο θα ευθυγραμμιστεί αναπόφευκτα με την «πρωϊστορική» κατάσταση της σκηνοθεσίας, στην οποία βρισκόταν και το υπόλοιπο βασίλειο. Απ' την άλλη, ο πρωτοδιοριζόμενος Έλληνας σκηνοθέτης, έπειτα από το ιδιάζον και βραχύβιο ειδύλλιο του με το Βασιλικό, θα θέσει σε λειτουργία στις

58. Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 88.

59. Το 1894 ιδρύεται το «Σωματείο Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων» για την επαγγελματικοποίηση του Έλληνα θεατρικού συγγραφέα βλ. Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σ. 142-3. Για τον βεντετισμό στο νεοελληνικό θέατρο βλ. Ε. Α. Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων: Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1994, σ. 219-242.

60. «Μέχρι του 1900 τα θέατρα των Αθηνών, τόσο τα θερινά, όσο και τα χειμερινά, ουδεμίαν αρχιτεκτονικώς παρουσίασαν πρόδον. Όλα σχεδόν ήσαν και εξακολουθούν να είναι [1927], όσα ακόμη σώζονται, παρωδία, εάν επιτρέπεται η λέξις, θεάτρου. Βλέπων τις αυτά, ασφαλώς θα συμπεράνη, ότι ανηγέρθησαν ουχί από μηχανικούς, αλλ' από αλμπάνηδες!» (Ν. Λάσκαρης, «Αθήνα (Θεατρικά και Μουσικά)», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. Β', Αθήνα 1927, σ. 263, βλ. επίσης Η. Malot, «Τα παρασκήνια», *Νυκτερίς*, 21.10.1901).

61. Ο Βλάχος άρχισε να αναμειγνύεται ξανά με το Βασιλικό Θέατρο πριν ακόμα από τον θάνατο του Θων' ήδη από τις αρχές Φεβρουαρίου του 1906 «εγύμναζε» τους ηθοποιούς του θεάτρου στον *Οιδίποδα Τύραννο*, στο πρωτότυπο. Ο Βλάχος είχε «ιδιδάξει» την τραγωδία, όταν «επαίχθη εις το Θέατρον των Ολυμπίων κατά τας εορτάς της ενηλικιώσεως του διαδόχου Κωνσταντίνου...» (Στ. Στεφάνου, «Ο πρώτος Έλληνας σκηνοθέτης», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.1.1935, βλ. και σημ. 35).

επόμενες δεκαετίες την υποκριτική του τέχνη για να αντεπεξέλθει στη σκληρή πραγματικότητα του νεοελληνικού θεάτρου⁶².

62. Ενώ η εργασία αυτή βρισκόταν στο τυπογραφείο, βρέθηκε τυχαία στο αταξινόμητο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου Κανονισμός, που φέρει ημερομηνία 5.1.1902 και αποτελείται από 73 άρθρα (*Βασιλικόν Θέατρον. Κανονισμός της εσωτερικής υπηρεσίας*, Εν Αθήναις, Βασιλική Τυπογραφία, 1902). Το κείμενο δεν παρουσιάζει ουσιαστική διαφορά από τα υπόλοιπα και οι αρμοδιότητες του σκηνοθέτη παραμένουν ίδιες. Όμως, με μια συμπληρωματική γενική διάταξη στο τέλος του Κανονισμού, ο σκηνοθέτης αποκτά μεγαλύτερο κύρος, καθώς «ευθύνεται δια την ακριβή τήρησιν και εφαρμογήν» του. «Ένεκα τούτου ολόκληρον το προσωπικόν του Βασιλικού Θεάτρου οφείλει ασυζητητί να συμμορφούται προς τας διαταγάς αυτού». Η διαφορά σχετίζεται με το ιδιόρρυθμο καθεστώς που προέκυψε μετά την αποχώρηση του Βλάχου και αφορά περισσότερο τη δραστηριότητα του Οικονόμου στην παραπάνω περίοδο.