

**Έλληνες ηθοποιοί στο Παρίσι σε αναζήτηση της δραματικής τέχνης:
Σημεία επίδρασης στην ελληνική υποκριτική
την περίοδο από τα τέλη του 19ου αιώνα ως τις αρχές του 20ού**

Αλεξία Αλτουβά*

Από τα μέσα ήδη του 19^{ου} αιώνα και σταδιακά πιο έντονα όσο προχωράμε προς το τέλος του και τις αρχές του 20^{ου} παρατηρείται αυξανόμενο ενδιαφέρον από πλευράς τόσο των Ελλήνων διανοουμένων όσο και των ηθοποιών για την δραματική τέχνη, τον τρόπο διδασκαλίας στο εξωτερικό, και ιδιαίτερα στο Παρίσι. Αφενός το όραμα του πνευματικού κόσμου της εποχής για μια ουσιαστική αναβάθμιση του ρόλου της ελληνικής σκηνής κι αφετέρου η προσωπική φιλοδοξία για συνεχή βελτίωση και σφαιρικότερη γνώση της υποκριτικής, έθεσαν νέους προσανατολισμούς και γέννησαν καινούριες ανάγκες στους Έλληνες ηθοποιούς. Η τάση αυτή παγιώνεται με την πάροδο του χρόνου, δημιουργώντας προσδοκίες και νέες προοπτικές για την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου.

Η έρευνα, στόχος της οποίας είναι η ανάδειξη σχέσεων επίδρασης και πιθανής ανταλλαγής ανάμεσα στο ελληνικό και το γαλλικό θέατρο σε θέματα σκηνικής πράξης με ιδιαίτερη έμφαση στην υποκριτική, εκτείνεται σε τρεις βασικούς άξονες που αφορούν 1. τη διαμόρφωση των συνθηκών που οδήγησαν στη δημιουργία τάσεων και την ανάγκη τελικά στους ηθοποιούς του ελληνικού θεάτρου να στραφούν προς την γαλλική σκηνή και θεατρική παιδεία, καθώς και τις προσπάθειες που έγιναν από μέρους τους προκειμένου να πραγματοποιήσουν τα σχέδιά τους με ή χωρίς τη συμβολή της πολιτείας, 2. το εύρος και το περιεχόμενο των σπουδών που πραγματοποίησαν σε δραματικές σχολές του Παρισιού σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, καθώς και τις ποικίλες άλλες προσλαμβάνουσες που είχαν κατά το διάστημα της παραμονής τους στην γαλλική πρωτεύουσα από την επαφή με τον θεατρικό κόσμο ή τον εκεί κοινωνικό τους βίο, οι οποίες επηρέασαν την καλλιτεχνική τους φυσιογνωμία, και 3. Την επίδραση που άσκησαν η γνώση και οι εμπειρίες τους από την περίοδο αυτή της ζωής τους στην τέχνη τους, στις επαγγελματικές επιλογές τους και στην επαφή τους με την εγχώρια θεατρική πρακτική, το διάστημα μετά την επιστροφή τους στην Ελλάδα.

Γιατί το Παρίσι; Για να εξηγήσουμε τον πρωταρχικό ρόλο που έπαιξε το Παρίσι στον καλλιτεχνικό προσανατολισμό των Ελλήνων ηθοποιών, πρέπει να αναφερθούμε περιληπτικά έστω στις συνθήκες εκείνες που το ανέδειξαν στη συνείδησή τους σε πόλο έλξης ως κέντρο θεατρικής παιδείας, δραστηριότητας και πρωτοπορίας. Δεν θα επεκταθώ στην παρούσα ανακοίνωσή μου στις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που επίσης έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη των πραγμάτων σε διαφορετικές ιστορικές στιγμές, αλλά θα περιοριστώ μόνο σε θέματα προβολής προτύπων και στις επιδράσεις που δέχτηκε το ελληνικό θέατρο, ώστε να ακολουθήσει συγκεκριμένες κατευθύνσεις.

* Η Αλεξία Αλτουβά είναι Λέκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Η ανακοίνωση στο Ε΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο της ΕΕΝΣ βασίστηκε σε έρευνα που έχει συγχρηματοδοτηθεί από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο - ΕΚΤ) και από εθνικούς πόρους μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» του Εθνικού Στρατηγικού Πλαισίου Αναφοράς (ΕΣΠΑ) – Ερευνητικό Χρηματοδοτούμενο Έργο: ΘΑΛΗΣ – ΕΚΠΑ – ΧΡΥΣΑΛΛΙΣ. Πρόσφατη δημοσίευση: Αλεξία Αλτουβά: *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα*. Ηρόδοτος 2014. Στοιχεία επικοινωνίας: Email: alexaltou@theatre.uoa.gr alexaltou@yahoo.gr <http://www.theatre.uoa.gr/didaktiko-dynamiko/melh-dep/ale3ia-altouba.html> <https://uoacademia.edu/AlexiaAltouva>

Πρώτη συνθήκη. Ο τρόπος οργάνωσης του παρισινού Conservatoire που προέβλεπε για τους μαθητές του τμήματα τραγωδίας και κωμωδίας και ο *a priori* διαχωρισμός του πρωταγωνιστικού δυναμικού του ελληνικού θεάτρου σε *comédiens* και *tragédiens* σύμφωνα με το πρότυπο του νεοκλασικισμού και τον τρόπο λειτουργίας της Comédie Française προβάλλονται εξ αρχής ως απαραίτητη προϋπόθεση για την εύρυθμη λειτουργία και περαιτέρω ανάπτυξη της ελληνικής σκηνής. Ξεκινώντας από τον Τύπο του 19^{ου} αιώνα, συναντάμε συχνά παραινέσεις προς τους ηθοποιούς να αποφεύγουν να παίζουν αδιακρίτως ρόλους κάθε ύφους, σύμφωνα με την τακτική που ακολουθούταν επί μακρόν προκειμένου να καλύπτονται οι ανάγκες ρεπερτορίου των ελληνικών θιάσων, αλλά αντίθετα τους συστήνεται να επικεντρώνονται σε ένα μόνο δραματικό τύπο, του/της τραγωδού ή του/της κωμωδού, ανάλογα με την έφεση του καθενός, με προτίμηση πάντως σε εκείνον του τραγωδού που θεωρείτο πιο αναγκαίος για την στήριξη και προβολή του λεγόμενου «σοβαρού θεάτρου» και της εγχώριας δραματουργίας. Παραθέτω ενδεικτικά:

«... η Πιπίνα Βονασέρα είναι τραγική ηθοποιός· και εάν ήτο δυνατόν εν τω πτωχώ ημών τόπω ν' ακολουθήση μόνον ταύτην την γραμμήν, ως πράττουσιν αι εν τω Théâtre Français εισαγόμεναι, ήθελεν είσθαι σήμερον, δεν αμφιβάλλομεν αρίστη τραγική. Αλλά πού παρ' ημίν είναι εφικτή τοιαύτη τελειότης»¹.

Είναι αλήθεια ότι επί σειρά ετών οι Έλληνες ηθοποιοί αντιμετώπιζονταν με όρους εντελώς ξένους για την εγχώρια θεατρική πραγματικότητα. Καλούνταν σε καθημερινή βάση να αποδείξουν κατά πόσο μπορούσαν ή όχι, να αναμετρηθούν με πρότυπα που επέβαλε η διεθνής πρακτική, να τα αφομοιώσουν και να τα καθιερώσουν στην ελληνική σκηνή, χωρίς όμως να υπάρχει το αντίστοιχο πλαίσιο που θα τους στήριζε και θα τους βοηθούσε να αναδειχθούν σκηνικά με βασικότερο πρόβλημα τις ομαλές συνθήκες εργασίας. Αν συνεξετάσουμε την παράμετρο της παντελούς έλλειψης γενικής παιδείας που χαρακτήριζε το πλείστον -όχι όμως το όλον, όπως συχνά υποστηρίζεται- του δυναμικού των ελληνικών θιάσων, αντιλαμβανόμαστε αφενός το χάσμα που χώριζε την πραγματικότητα της εγχώριας σκηνής από την αντίστοιχη ευρωπαϊκή, και άρα την προφανή δυσκολία προσαρμογής σε αντίστοιχα δεδομένα, κι αφετέρου τις διαστάσεις που έπαιρνε η επίτευξη ενός τέτοιου στόχου στην συνείδηση των Ελλήνων ηθοποιών και τις προσδοκίες που γεννούσε η υλοποίησή του.

Δεύτερη συνθήκη. Καθώς επίμονο εξακολουθεί να είναι σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα το αίτημα για στελέχωση του ελληνικού θεάτρου με μορφωμένους ηθοποιούς, ως καλύτερη δυνατή λύση προβάλλεται η οργανωμένη αποστολή επαγγελματιών στο εξωτερικό για σπουδές με απώτερο στόχο να μεταλαμπαδεύσουν τις γνώσεις τους μετά την επιστροφή τους στην χώρα. Πρώτος προορισμός για την εκπλήρωση του σχεδίου αναδεικνύεται και πάλι το Παρίσι. Την ιδιαίτερα μεγάλη δαπάνη του ταξιδιού ανέλαβαν να καλύψουν κατά καιρούς άνθρωποι με οικονομική ευχέρεια και πολιτική επιρροή είτε μέσω του θεσμού των υποτροφιών είτε στο πλαίσιο ευεργετικών δράσεων. Θυμίζω τις υποτροφίες που είχε χορηγήσει ο Ανδρέας Συγγρός, του οποίου ήταν γνωστές οι φιλογαλλικές θέσεις, με

¹ Το σχόλιο είναι από δημοσίευμα στην *Εφημερίς* της 18/11/1874 (Αλτουβά 2014, 120-121). Κατ' αντιστοιχίαν οι βεντέτες του 19^{ου} αι. Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και Αικατερίνη Βερόνη, όπως και οι μεταγενέστερες Μαρίκα Κοτοπούλη και Κυβέλη, ακολούθησαν άτυπα την ίδια γραμμή με τις μεν πρώτες από κάθε ζεύγος να κατατάσσονται στις τραγωδούς της ελληνικής σκηνής, λόγω των τραγικών ηρωίδων που ερμήνευαν, σε αντίθεση με τις ανταγωνίστριές τους που αντιμετώπιστηκαν ως εκπρόσωποι ενός ελαφρύτερου ρεπερτορίου στο οποίο κυριαρχούσαν διαφορετικά δραματικά είδη (έργα με θέση, θέατρο ιδεών, βουλεβάρτο).

αποδέκτες τους ηθοποιούς Κ. Χρυσάνθο και Ελένη Αυγερινού², ενώ αντίστοιχη οικονομική στήριξη παρείχε το 1894 η ελληνική κοινότητα Αλεξανδρείας με προεξέχουσες τις οικογένειες Συνοδινού, Μπενάκη, Σακελλαρίδη και Ταμβακόπουλου, στην Αικατερίνη Βερόνη προκειμένου να φοιτήσει σε ανώτερη δραματική σχολή των Παρισίων³. Τα ταξίδια πραγματοποιήθηκαν, όχι όμως και ο αρχικός τους στόχος, απογοητεύοντας τους θεατρόφιλους λόγιους, που περιορίστηκαν στο να ελπίζουν σε μία δημιουργική αφομοίωση των νέων ιδεών και τάσεων από τους καλλιτέχνες.

Στην περίπτωση της Βερόνη π.χ. η παρακολούθηση των παραστάσεων στο Παρίσι και η σπουδή των «ζώντων προτύπων», σύμφωνα με την *Εικονογραφημένη Εστία*, αναμενόταν να αποβεί πολύτιμη για το εθνικό θέατρο μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, αναπαράγοντας την ιδέα περί μεταλαμπάδευσης της γνώσης⁴.

Τρίτη συνθήκη. Σε όλο το 19^ο αιώνα κυριαρχεί το προσωποκεντρικό σύστημα που στήριζε την άνοδο του βεντετισμού, τάση που συνδέθηκε στενά με την ρομαντική διάθεση των κορυφαίων πρωταγωνιστών της γαλλικής σκηνής. Την ιδέα εξάλλου της ταύτισης της γαλλικής θεατρικής παιδείας με την επιτυχημένη σκηνική παρουσία και την κατάκτηση της κορυφής επέτειναν οι ξένοι θίασοι και κυρίως οι Γάλλοι πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες που με τις εμφανίσεις τους εντός κι εκτός της ελληνικής επικράτειας παρέδιδαν μαθήματα υποκριτικής στους Έλληνες ηθοποιούς⁵. Πρωταγωνιστές όπως η Sarah Bernhardt, ο Mounet-Sully, ή η Gabrielle Rejane δημιουργούσαν πρότυπα, επέβαλλαν νέες τάσεις στην υποκριτική τέχνη και αποτελούσαν συγκρίσιμα μεγέθη και πεδία αντιπαραβολής με τους Έλληνες συναδέλφους τους. Ως φυσικό επακόλουθο οι Έλληνες ηθοποιοί κατέφευγαν στην μέθοδο της αναπαραγωγής προτύπων μέσω της μίμησης, μην έχοντας την οικονομική δυνατότητα να πραγματοποιήσουν συστηματικές σπουδές. Μόνη εναλλακτική λύση και ουσιαστικά η μοναδική οδός καταγραφής και μελέτης της υποκριτικής τέχνης των Ευρωπαίων πρωταγωνιστών -πέραν από τον Τύπο- σε αυτήν την φάση, υπήρξε η εκ του σύνεγγυς παρατήρηση της σκηνικής ερμηνείας των ρόλων, που συχνά θεωρούνταν εφάμιλλη με την φοίτηση σε δραματική σχολή του εξωτερικού.

Αποτέλεσμα των ζυμώσεων αυτών υπήρξε τόσο η εισαγωγή νεωτερικών τάσεων στην υποκριτική και την θεατρική πράξη ευρύτερα, όσο και η πρόσληψη έργων της γαλλικής δραματουργίας, που εντάχθηκαν και εμπλούτισαν το δραματολόγιο των θιάσων⁶.

Καθώς το όραμα των σπουδών στο Παρίσι αποδείχτηκε εξαιρετικά δύσκολο να πραγματοποιηθεί, η ιδέα της σύστασης μιας αντίστοιχης Σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα που θα ακολουθούσε τη δομή λειτουργίας του γαλλικού Conservatoire, επανερχόταν συχνά στο προσκήνιο. Αναφέρομαι στις προσπάθειες του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, στη σύσταση και βραχύβια λειτουργία του Μουσικού και Δραματικού Συλλόγου και τελικά στην Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου. Σε όλες τις περιπτώσεις οδηγός υπήρξε το Conservatoire,

² (Χατζηπανταζής 2012, 41, Ριτσάτου 2014, 353)

³ (Αλτουβά 2014, 301-302)

⁴ Παραθέτω:

«Φαντάζεται τις πόσον θα ωφελήσει την Ελληνίδα ηθοποιόν η σπουδή των ζώντων προτύπων τα οποία παρέχουν οι μεγάλοι της σκηνής καλλιτέχναι και πόσον πολύτιμος θ' αποβή επανερχόμενη εις Ελλάδα διά το Εθνικόν Θέατρον, το οποίον από τούδε την θεωρεί ως ένα των πολυτιμωτέρων αυτού παραγόντων» (*Εικονογραφημένη Εστία* 18 (30-4-1895): 143).

⁵ Σχετικά με ζητήματα μίμησης και αναπαραγωγής ξένων προτύπων από τους Έλληνες ηθοποιούς στο εγχώριο θέατρο βλ. ενδεικτικά: Δημητριάδης 2004, 189-206.

⁶ Σχετικά με το θέμα της πρόσληψης βλ. ειδικότερα το σύγγραμμα του Βάλτερ Πούχνερ (Πούχνερ 1999).

κυρίως ως προς την δομή του που προέβλεπε την δημιουργία χωριστών Τμημάτων Μουσικής και Δραματικής κατεύθυνσης⁷.

Πιο ολοκληρωμένη προσπάθεια εφαρμογής του γαλλικού μοντέλου επιχειρήθηκε στην περίπτωση του Βασιλικού⁸. Υπενθυμίζω ότι το σχέδιο προέβλεπε να ακολουθηθεί η γραμμή της Comédie Française στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου και αντίστοιχα του Conservatoire στην Δραματική Σχολή που ιδρύθηκε παράλληλα, προφανώς με στόχο την συνεργασία των δύο φορέων για την καλύτερη στελέχωση της κεντρικής σκηνής.

Η απόφαση αναδημοσιεύεται από τον γαλλικό περιοδικό Τύπο της εποχής. Το περιοδικό *Le Monde Artiste* αναφέρεται σε σειρά πρωτοβουλιών του Γεωργίου Α΄ με στόχο την ανανέωση και τον εξευρωπαϊσμό της εγχώριας σκηνής, οι οποίες περιλαμβάνουν εισαγωγή νεωτερισμών στην κτηριακή υποδομή του θεάτρου, μισθοδοσία των ηθοποιών σε τακτική βάση και οργάνωση του κανονισμού λειτουργίας στα πρότυπα της Comédie Française. Γίνεται επιπλέον αναφορά στον διορισμό του Άγγελου Βλάχου στη θέση του διευθυντή και της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου στη θέση της κεντρικής πρωταγωνίστριας. Η επιλογή της Παρασκευοπούλου, που επίσης αποτέλεσε πρωτοβουλία του Γεωργίου, συνδέεται με το γενικό σχέδιο εφαρμογής του γαλλικού μοντέλου, δεδομένου ότι η ίδια είχε ήδη καθιερωθεί ως βεντέτα της ελληνικής σκηνής, μιμούμενη το προφίλ της Sarah Bernhardt κι ακολουθώντας διεθνείς τακτικές βεντετισμού⁹, ενώ για την εναρκτήρια παράσταση ανακοινώνεται η *Φάυστα* του Βερναρδάκη, έργο που συνδέθηκε με την κορύφωση του φαινομένου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα¹⁰. Αν και οι παραπάνω προσδοκίες δεν ευοδώθηκαν τελικά, η ανακοίνωσή τους όμως παραμένει ενδεικτική των προθέσεων της ελληνικής πολιτείας και των προτύπων που προβάλλονταν στο ελληνικό θεατρικό χώρο μέχρι το κλείσιμο του αιώνα.

Αφήνοντας τον 19ο και μπαίνοντας στον 20ό, τα δεδομένα αλλάζουν στο ελληνικό θέατρο και το αίτημα για σπουδές στην υποκριτική αποτελεί αυτοσκοπό των περισσότερων από τους επίδοξους νέους ηθοποιούς. Άλλωστε έχει προηγηθεί το παράδειγμα του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου με την ομάδα των μυστών της Νέας Σκηνής και η ίδρυση της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού που έχουν ανοίξει δρόμους και παγιώσει νέες καταστάσεις. Το Παρίσι όχι μόνο εξακολουθεί να διατηρεί την αίγλη της θεατρικής πρωτεύουσας της Ευρώπης αλλά επιδιώκει να γίνει οικουμενικό πνευματικό κέντρο, κάνοντας ακόμα πιο ελκυστική την ιδέα της φοίτησης στις περίφημες σχολές Δραματικής Τέχνης που λειτουργούν εκεί. Μέσω του εγχώριου Τύπου προβάλλονται και πάλι με έμφαση ειδήσεις όπως η οργάνωση, στα 1926, των Διεθνών Συνεδρίων Δραματικών και Μουσικών Κριτικών, και των Δραματικών Συγγραφέων, η μόνιμη εγκατάσταση στην πόλη με

⁷ (Βλ. Χατζηπανταζής 2005, 257-283, Ριτσάτου, 345-368, Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια-Μοάτσου 2011, 43-48, Χατζηπανταζής 2012, 41-54, Ριτσάτου 2014, 347-354).

⁸ (Βλ. ειδικότερα: Σαπουνάκη-Δρακάκη / Τζόγια / Πετρίτης / Μοάτσου 2011, 151-163).

⁹ Το συγκεκριμένο θέμα έχω αναλύσει σε υπό δημοσίευση ανακοίνωσή μου στο Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο (βλ. βιβλιογραφία τέλους).

¹⁰ Σημειώνεται μεταξύ άλλων:

«Les acteurs seront tous pensionnés et le règlement du théâtre sera élaboré sur le modèle de celui de la Comédie-Française. La direction sera confiée à M. Angelo Blanco (sic), un écrivain de valeur et la première actrice sera Mme Evangelica Paraskevopoulos dont le talent fut remarqué par (sic) le roi en personne, lorsqu'il eut l'occasion de la voir jouer dans une troupe ambulante à Patrasso. Le Théâtre royal sera inauguré avec un drame historique du poète Demetrios Bernardoekis, intitulé *Fausta*» (*Le Monde Artiste* 48, 765).

επιχορήγηση της γαλλικής κυβέρνησης του Ινστιτούτου της Διεθνούς Πνευματικής Συνεργασίας και η ιδέα ίδρυσης του Διεθνούς Θεάτρου, ως ανεξάρτητου φορέα¹¹. Το μεγαλεπήβολο αυτό σχέδιο που προέβλεπε την λειτουργία μιας Διεθνούς Κωμωδίας, κατ'αντιστοιχίαν της Γαλλικής Κωμωδίας, θα έδινε τη δυνατότητα σε ξένους θιάσους να κάνουν παραστάσεις στη γλώσσα τους, αλλά και να κρίνονται στο Παρίσι, ανοίγοντας νέες προοπτικές στους Έλληνες ηθοποιούς που ελκύονται από τη συγκεντρωτική τάση της γαλλικής πρωτεύουσας.

Την ίδια περίοδο στην Ελλάδα η πολλά υποσχόμενη Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών φαίνεται να υποστηρίζει την προσπάθεια εισαγωγής και διάδοσης της υποκριτικής τέχνης, όπως διδάσκεται στη Γαλλία, ακόμα και της γαλλικής ορολογίας. Το περιοδικό *Τα Παρασκήνια* δημοσιεύει απόσπασμα της διάλεξης που έδωσε ο Νικόλαος Λάσκαρης ως διδάσκων Ιστορίας του Θεάτρου στη Σχολή, όπου υπογραμμίζει την αναγκαιότητα ακριβούς απόδοσης της γαλλικής ορολογίας στα ελληνικά, προκειμένου να γίνει απολύτως κατανοητή η σωστή εκμάθηση της εκφοράς του λόγου από τον ηθοποιό. Στο απόσπασμα του άρθρου που τιτλοφορείται «Τα προσόντα του καλού ηθοποιού»¹², ο Λάσκαρης χρησιμοποιεί τους γαλλικούς όρους *diction*, που αναφέρεται στον κατάλληλο τονισμό της φράσης, ώστε να αποδίδεται με φυσικό τρόπο το νόημά της, και *prononciation* για την σωστή εκφορά της, των οποίων η συνύπαρξη αποτελεί την *débit*, δηλαδή την έντεχνη από σκηνης ομιλία¹³ του «τέλειου» ηθοποιού, όρος που μεταφραζόμενος στα ελληνικά θα έπρεπε να αντικαταστήσει την λανθασμένη κατά την άποψή του κοινή -για όλα τα παραπάνω- χρήση της λέξης απαγγελία. Αντίστοιχα χρησιμοποιεί τον όρο *situation* για να περιγράψει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται το δραματικό πρόσωπο και που καλείται να αποδώσει ο ερμηνευτής.

Είναι επομένως προφανές ότι στην περίοδο του Μεσοπολέμου, ακόμα, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, ο γαλλικός τρόπος προσέγγισης και διδασκαλίας της υποκριτικής εξακολουθεί να αποτελεί ισχυρό πρότυπο. Πόλος έλξης παραμένει η παγκοσμίου εμβέλειας σχολή του Ωδείου των Παρισίων, το ενδιαφέρον όμως στρέφεται σταδιακά και σε άλλους πυρήνες που εκφράζουν πρωτοποριακές ή περισσότερο σύγχρονες τάσεις και φυσικά στην πλούσια θεατρική δραστηριότητα της πόλης.

Πιο συγκεκριμένα από την καταγραφή των βιογραφικών στοιχείων των Ελλήνων ηθοποιών της γενιάς μέχρι την περίοδο του Μεσοπολέμου¹⁴, προκύπτει ότι κάποιιοι κατάφεραν να πραγματοποιήσουν τις πολυπόθητες σπουδές στη Σχολή του Conservatoire

¹¹ Στο άρθρο του Άλκη Θρύλου γίνονται εκτενή σχόλια για τις ανανεωτικές τάσεις που θέλει να εισάγει το Παρίσι στα πολιτιστικά και πολιτισμικά δρώμενα της εποχής, επισημαίνοντας ταυτόχρονα τη σημαντική θέση που κατέχει στη συνείδηση της εγχώριας διανοήσης, η διασύνδεση με την γαλλική κουλτούρα. Αναφέρεται:

«[...] η ευκολοδιάκριτη κολοσσαία προσπάθεια του Παρισίου να γίνει η πόλη που θα χρήζει όλες τις διεθνείς αξίες και θα τις επιβάλλει. Το Παρίσι ζητεί να γίνει και θα γίνει το κέντρο όπου όλες οι διεθνείς αξίες θα πρέπει να εμφανιστούν και να κριθούν για ν' αποκτήσουν διεθνές κύρος»

Ενώ το άρθρο καταλήγει:

«Όταν μένει κανένας στο Παρίσι παρακολουθεί όλες τις ανώτερες και πιο χαρακτηριστικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις του κάθε λαού. Το Παρίσι αντικαθρεφτίζει πραγματικά το ουσιαστικότερο της κίνησης και της παραγωγής όλης της Οικουμένης, γίνεται μια Διεθνής πρωτεύουσα, διατηρεί την πρώτη του θέση.» (Θρύλος, 83-85).

¹² Το απόσπασμα είναι από το β' μέρος του δημοσιεύματος στα *Παρασκήνια* (Λάσκαρης, 1-8).

¹³ Σ.σ. Ο όρος εμπεριέχει επίσης την έννοια της μουσικότητας.

¹⁴ Για τα συνοπτικά βιογραφικά των ηθοποιών βλ. Έξαρχος 1995-2000 και *Θέατρο* 67 (1967).

(αναφέρω ενδεικτικά τα ονόματα των Αλίκη Θεοδωρίδη, Ελένη Χαλκούση¹⁵, Άννα Παϊτατζή αργότερα, Σπύρου Καλογερά)· άλλοι πάλι διδάχτηκαν την τέχνη του θεάτρου στις Σχολές των σημαντικών ηθοποιών και σκηνοθετών του γαλλικού Μεσοπολέμου, κυρίως των Louis Jouvet και Charles Dullin, έχοντας δασκάλους του ίδιους ή ανθρώπους που ανήκαν στον κύκλο των μαθητών τους, όπως ήταν οι Jean Villar και Jean Louis Barrault (και πάλι αναφέρω ενδεικτικά τους Λάμπρο Κωνσταντάρα, που συνεργάστηκε και μαθήτευσε δίπλα στον Louis Jouvet, Άννα Κυριακού που φοίτησε στην Σχολή του Charles Dullin με καθηγητή τον Jean Vilar, Τάκη Γαλανό, που επίσης φοίτησε στην Σχολή του Charles Dullin, όπως και η Ζωρζ Σαρρή αργότερα, κ.α.). Άλλες Δραματικές Σχολές στη γαλλική πρωτεύουσα, στις οποίες φοίτησαν Έλληνες ηθοποιοί, και αξίζει να αναφερθούν είναι η Σχολή του Charles Le Bargy που παρακολούθησε η Ελένη Χαλκούση, η Ε.Ρ.Ι.Δ. (Éducation Par le Jeu Dramatique) στην οποία φοίτησε ο Ανδρέας Βεντουράτος, η Σχολή του René Simon, μαθητή του Jules Truffier, που παρακολούθησαν οι νεότερες Πόπη Αλκουλή και Ζωή Σκουλούδη.

Ο κατάλογος συμπληρώνεται από ανθρώπους του θεάτρου που ξεκινώντας από την ηθοποιία ασχολήθηκαν στην συνέχεια με άλλους τομείς της θεατρικής τέχνης, όπως είναι η περίπτωση του Κώστα Ζαρούκα, ο οποίος ειδικεύθηκε στους τομείς της Σκηνοθεσίας Σκηνογραφίας και Ενδυματολογίας υπό την καθοδήγηση των Jacques Coreau, Charles Dullin και Jean-Louis Barrault και ο Τάσος Αλκουλής που μελέτησε τη μέθοδο εργασίας του T.N.P. (Λαϊκό Θέατρο της Γαλλίας) υπό την καθοδήγηση του Jean Vilar.

Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί η φιλοπονία και φιλομάθεια ορισμένων εξ αυτών που παράλληλα με τις θεατρικές σπουδές ή πριν από αυτές πραγματοποίησαν άλλες, πανεπιστημιακού επιπέδου, στη Σορβόνη και αλλού.

Η αρχική αυτή καταγραφή αφορά το διάστημα μέχρι τα μισά σχεδόν του 20ού αιώνα και οι πρώτες γενικές παρατηρήσεις που μπορούμε να κάνουμε είναι:

1. η Δραματική Σχολή του Conservatoire εξακολουθεί να συγκεντρώνει το ενδιαφέρον, καθώς συνεχίζει να αποτελεί «θέσφατο» για τις θεατρικές σπουδές, ειδικά λόγω της στενής συνεργασίας με τα επίτιμα μέλη της Comédie Française και μεγάλα ονόματα του γαλλικού θεάτρου, που αναλάμβαναν κατά παράδοση το μάθημα της υποκριτικής και 2. παρατηρείται μια έντονη ροπή προς τη νεωτερικότητα των εκπροσώπων του γαλλικού Μεσοπολέμου και των μαθητών και διαδόχων τους, που μπορεί να ερμηνευτεί είτε σαν αποδοχή ή συνταύτιση με την αρχική ιδεολογία των μελών του Καρτέλ, η οποία εξέφραζε την ανάγκη εναντίωσης στην εμπορικότητα και δημιουργίας ενός ποιητικού θεάτρου, είτε σαν αποτέλεσμα ενός ευρύτερου ενδιαφέροντος για οτιδήποτε νέο και πρωτοποριακό για τα ευρωπαϊκά και, πολλώ μάλλον, για τα ελληνικά δεδομένα.

Πέραν όμως των γενικών παρατηρήσεων, εστιάζοντας στην κάθε περίπτωση ξεχωριστά διαπιστώνουμε διαφοροποιήσεις, όχι μόνο ως προς τις τελικές επιλογές του πλαισίου σπουδών και τα αποτελέσματά τους, αλλά και την αφορμή για την πραγματοποίησή τους, που φανερώνουν διαφορετικές επιδράσεις και προσεγγίσεις της υποκριτικής. Ως προς αυτό και μπαίνοντας στο τελευταίο μέρος της ανακοίνωσης θα ήθελα να αναφερθώ εν συντομία σε δύο σημαντικές προσωπικότητες του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου, τους οποίους θα

¹⁵ Για την Ελένη Χαλκούση ειδικότερα και το σύνολο των σπουδών που πραγματοποίησε κατά το διάστημα της παραμονής της στο Παρίσι (1922-1925) έχω αναφερθεί σε υπό δημοσίευση ανακοίνωσή μου στο πλαίσιο Επιστημονικής Ημερίδας με θέμα τη ζωή και το έργο της ηθοποιού (βλ. βιβλιογραφία τέλους).

χρησιμοποιήσω εδώ ως σύντομα παραδείγματα εργασίας, την Αλίκη Θεοδωρίδη (1907-1995), και τον Λάμπρο Κωνσταντάρα (1913-1985).

Η Αλίκη, κόρη της Κυβέλης και του Κώστα Θεοδωρίδη, γεννημένη το 1907 στο Παρίσι, επιστρέφει στη γενέτειρά της για σπουδές στο Conservatoire στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Πέρα από τους προσωπικούς δεσμούς που την δένουν με την πόλη, οι σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το γαλλικό στην περίοδο του Μεσοπολέμου είναι ιδιαίτερα στενές τόσο σε επίπεδο δραματουργικής πρόσληψης όσο και θεατρικής πρακτικής¹⁶. Σε αυτό το πλαίσιο η Αλίκη φτάνει στο Παρίσι έχοντας ως διπλό στόχο, αφενός την περαιώση των σπουδών της στη δραματική σχολή κι αφετέρου την αναζήτηση νέων δραματικών έργων που να μπορούν να ανταποκριθούν στα ενδιαφέροντα του ελληνικού κοινού. Η Ελένη Χαλκούση που συνέπεσε χρονικά με την Αλίκη στο Conservatoire σημειώνει στο *Θεατρικό Ημερολόγιο* ότι ήταν εκείνη που πρώτη ξεχώρισε για λογαριασμό της μητέρας της, της Κυβέλης, το διάσημο *Ρομάντσο (Romance)* των Robert de Flers και Francis de Croisset, όταν το είδε να παίζεται στο Παρίσι¹⁷. Υπενθυμίζεται ότι το περιβόητο *Ρομάντσο* υπήρξε από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της Κυβέλης, το επανέλαβε επί σειρά ετών από σκηνης ενώ στη συνέχεια εντάχθηκε στο δραματολόγιο κι άλλων ελληνικών θιάσων της περιόδου¹⁸.

Αναφορικά με το κομμάτι των σπουδών, την περίοδο που η Αλίκη φοιτά στη γαλλική πρωτεύουσα, η Δραματική Σχολή του Conservatoire χαρακτηρίζεται από μια διάθεση ανανέωσης και στροφής προς το θέατρο συνόλου, χωρίς όμως να απομακρύνεται σημαντικά από την προσωποκεντρική τάση του βασικού πρωταγωνιστή. Το πλαίσιο αυτό ανταποκρίθηκε απόλυτα στα ζητούμενα της Αλίκης που αφενός είχε γαλουχηθεί με τη mentalité της βεντετοκρατίας κι αφετέρου επιθυμούσε να γίνει φορέας νέων αντιλήψεων ως débutante της ελληνικής σκηνης. Στο ειδικό αφιερωματικό 36σέλιδο τεύχος της *Le Figaro* με τίτλο “Le Figaro en Grèce” που δημοσιεύεται το 1929 και αποσκοπεί στο να προβάλλει τους διαφορετικούς τομείς ανάπτυξης και ανάδειξης της χώρας, τονίζοντας παράλληλα την επίδραση της Γαλλίας σε κάθε ένα από αυτούς, γίνεται εκτενής αναφορά στο ελληνικό θέατρο και ιδιαίτερα στο ανέβασμα γαλλικού ρεπερτορίου από τις δύο κυρίαρχες πρωταγωνιστικές μορφές της περιόδου. Ανάμεσα όμως στις φωτογραφίες της Κυβέλης και της Κοτοπούλη δημοσιεύεται εκείνη της Αλίκης με την επισήμανση ότι πρόκειται για την πρόσφατα αποφοιτήσασα του γαλλικού Conservatoire που αναμένεται να αναλάβει σύντομα την θέση της τρίτης βεντέτας της ελληνικής σκηνης ανάμεσα στις άλλες δύο¹⁹. Σημειώνεται ότι ανάμεσα στις φωτογραφίες που δημοσιεύονται απεικονίζεται η μεν Κυβέλη στο *Ρομάντσο*, η δε Αλίκη στο *Άγουρο Φρούτο (Fruit Vert)* των R. Gignoux και J. Théry που πρόσφατα είχε ανεβάσει ο θίασος Κυβέλης²⁰.

Η πρόβλεψη που αποτυπώνει την ματαιοδοξία της ηθοποιού ή του αρθρογράφου, ή ίσως και των δύο, δεν επιβεβαιώθηκε τελικά. Πίσω στην Ελλάδα η θεατρική κριτική δεν

¹⁶ (Γεωργοπούλου 2009, τ. Β': Το Γαλλόφωνο Θέατρο)

¹⁷ (Χαλκούση 1981, 27)

¹⁸ (Βασιλείου 2004, Παράρτημα)

¹⁹ Σημειώνει ο συντάκτης του άρθρου, Raoul Bertland:

“A vrai dire, aujourd’hui, une troisième artiste recueille les suffrages du public athénien: une toute jeune fille, Mlle Alice Théodorides, fille de Mme Cybèle. Cette jeune artiste, qui fut naguère élève du Conservatoire de Paris, est une comédienne de talent, l’espoir de la scène grecque... et l’on ne voit point encore se manifester celle de ses camarades qui, selon la tradition, lui disputera la première place dans les faveurs du public.” (Bertland, 14)

²⁰ (Βασιλείου 2004, Παράρτημα: 158)

αντιμετώπισε την Αλίκη σαν νέα πρωταγωνίστρια, καθώς η ίδια έπαιζε ήδη στους θιάσους της μητέρας της από 16 ετών και συνέχιζε να εμφανίζεται στη διάρκεια των σπουδών της, στις περιόδους των θερινών διακοπών. Συνεπώς δεν παρατηρείται σημαντική διαφοροποίηση στην κριτικογραφία της περιόδου μετά την ολοκλήρωση των σπουδών και την επιστροφή της στην Αθήνα. Οι κριτικές είναι άλλοτε θετικές και αναγνωρίζεται το πηγαίο καλλιτεχνικό ταλέντο της, ενώ άλλοτε της καταλογίζεται έλλειψη προσωπικού ύφους, αδυναμία ερμηνείας των δραματικών ρόλων, ακόμα και υπερβολική μίμηση της μητέρας της κάποιες φορές²¹.

Παρατηρώντας τη συνολική εικόνα της ηθοποιού, διαπιστώνεται τελικά ότι οι δύο αντικρουόμενες τάσεις που συνυπάρχουν στο παρισινό Conservatoire κατά την φάση μετάβασης από την παράδοση στη νεωτερικότητα -που δεν είχε προλάβει ακόμα να ολοκληρωθεί στη δεκαετία του '20-, αποτυπώνονται στην μετέπειτα πορεία της Αλίκης τουλάχιστον μέχρι το 1939 που φεύγει για την Αμερική, καθώς σε αυτό το διάστημα δείχνει να ακροβατεί ανάμεσα στο παραδοσιακό και το μοντέρνο, δηλαδή αφενός τις τακτικές της ηθοποιοκρατίας, την πρώτη περίοδο κυρίως μετά την επιστροφή της στην Ελλάδα, και αφετέρου την διαρκή επιθυμία για ανανέωση που εκδηλώνεται μέσα από την μετέπειτα θιασαρχική της δράση, και φυσικά την παρουσίαση νέου ρεπερτορίου, με βασικό άξονα πάντα την σύγχρονη ελληνική και γαλλική δραματουργική παραγωγή.

Διαφορετική είναι η περίπτωση του Λάμπρου Κωνσταντάρα, ο οποίος δεν επέλεξε το Παρίσι για να σπουδάσει θέατρο, αλλά οι συγκυρίες τον οδήγησαν στο να ασχοληθεί με την τέχνη του ηθοποιού, κάνοντάς τον μέτοχο σημαντικών γεγονότων για την μετέπειτα ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου. Σημειώνω ότι σύμφωνα με την δική του κατάθεση συμμετείχε ως κομπάρσος στις εμβληματικές παραστάσεις του *Σχολείου των Γυναικών* του Μολιέρου και της *Ηλέκτρας* του Jean Giraudoux, που αποτέλεσαν κορυφαίες στιγμές της σταδιοδρομίας του Louis Jouvet, τόσο ως σκηνοθέτη όσο και ως πρωταγωνιστή, ενώ κατάφερε να διακριθεί σε έναν μικρό ρόλο στον *Κουρσάρο* του Marcel Achard και να ξεχωρίσει τελικά ως ο ωραίος Έλληνας Constan Daras²².

Την ίδια περίοδο ο Jouvet διευθύνει το Athénée, ασχολείται με τον κινηματογράφο, στον οποίο επίσης ντεμπουτάρει ο Κωνσταντάρας ενώ ακόμα είναι στο Παρίσι²³, και διδάσκει υποκριτική στο Conservatoire από το 1934 ήδη. Εστιάζοντας στο θέμα της υποκριτικής, των επιδράσεων που δέχτηκε από την διδασκαλία του Jouvet στο πλαίσιο της Σχολής του Athenée και τον βαθμό διαμόρφωσης του προσωπικού ύφους του Κωνσταντάρα, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να ανατρέξουμε στις σημειώσεις από τα μαθήματα υποκριτικής του Jouvet στο Conservatoire National d'Art Dramatique. Πρόκειται για δακτυλόγραφες σημειώσεις της περιόδου 1938-1940, που ακολουθεί τα χρόνια αποφοίτησης του Κωνσταντάρα από τη Σχολή του στα 1937 και την επιστροφή του στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1938. Τα στοιχεία έχει καταγράψει και μελετήσει η Ene Mascarau, ειδική ερευνήτρια των αρχείων στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας²⁴ και η μελέτη τους μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε σημαντικές αντιστοιχίσεις ανάμεσα στα βασικά σημεία της διδασκαλίας του

²¹ (Γεωργοπούλου 2009, τ. Α': 330, 366, 375, τ. Β': 22)

²² Στοιχεία για τη θεατρική παρουσία και την περίοδο παραμονής του Κωνσταντάρα στο Παρίσι περιλαμβάνονται στο βιογραφικό βιβλίο του Δημήτρη Κωνσταντάρα για τον πατέρα του (Κωνσταντάρας 1997, 106-108).

²³ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το θέμα της πιθανής επίδρασης που άσκησε η τέχνη του Jouvet στον κινηματογραφικό Κωνσταντάρα, που αποτελεί όμως αντικείμενο άλλης μελέτης.

²⁴ (Mascarau)

Jouvet και την υποκριτική ιδιαιτερότητα του Λάμπρου Κωνσταντάρα, όπως αποτυπώνεται στη μετέπειτα παρουσία του στο ελληνικό θέατρο.

Σύμφωνα με αυτές, οι βασικοί άξονες της διδασκαλίας του Jouvet αφορούσαν αφενός τη φυσική κατάσταση και τη σκηνική παρουσία του ηθοποιού κι αφετέρου την απόδοση του κειμένου και την ερμηνεία του δραματικού χαρακτήρα. Θεμελιώδες στοιχείο της τεχνικής του αποτελούσε το ζήτημα της εισόδου στην σκηνή, που ο ίδιος περιέγραφε σαν το «αίνιγμα του να μπαίνεις στη σκηνή» (*énigme de l'entrée en scène*), και που περιέκλειε για τον ίδιο την ουσία της θεατρικής τέχνης.

Η Mascarau περιγράφει τα διαφορετικά στάδια της συγκεκριμένη τεχνικής, βασιζόμενη στην ορολογία που χρησιμοποιεί ο Jouvet στα μαθήματά του. Αυτά ακολουθούν την εξής σειρά: 1. γρήγορη και σωστή είσοδος στη σκηνή (*entrer vite et bien sur la scène*), που έχει να κάνει με την αμεσότητα με την οποία ενδύεται ο ηθοποιός τον υποδύομενο ρόλο, και που επιτυγχάνεται μέσω της αυτοσυγκέντρωσης (*concentration*), της φυσικής κατάστασης (*sensation physique*) αντίστοιχης του κάθε δραματικού προσώπου και του ιδιαίτερου βαδίσματος κάθε χαρακτήρα (*marcher juste*), 2. εις βάθος μελέτη και απόδοση του κειμένου (*entrer dans le texte*), που επιτυγχάνεται μέσω του εσωτερικού ρυθμού και της σωστής αναπνοής, 3. προοπτική (*perspectives*) που σχετίζεται με το ζήτημα της ενσάρκωσης του χαρακτήρα και την σκηνική εφαρμογή από τον Jouvet της θεωρίας του *Παραδόξου* του Diderot.

Στην Αθήνα ο Κωνσταντάρας έγινε δεκτός ως ο «Ελληνογάλλος ηθοποιός Κωνσταντίνος Νταράς», «μέλος του θιάσου Ζουβέ», «ο οποίος έχει ήδη επιβληθεί εις τα παρισινά θέατρα»²⁵. Η επιστροφή του γέννησε προσδοκίες για την επαγγελματική του πορεία, στις οποίες δεν ανταποκρίθηκε αρχικά λόγω της απειρίας του ή της πιθανής δυσκολίας προσαρμογής στην εγχώρια σκηνική πραγματικότητα. Διακρίθηκε όμως εξ αρχής για την εκφραστικότητα, το συναίσθημα, την καλή άρθρωση και το παράστημά του, στοιχεία που παραπέμπουν στην παιδαγωγική του Jouvet, όπως περιγράφεται παραπάνω. Εξάλλου, από τη συνολική κριτικογραφία που τον αφορά διαπιστώνεται ότι η τέχνη του Κωνσταντάρα χαρακτηριζόταν επιπλέον από συνέπεια στο πνεύμα του συγγραφέα, εσωτερικότητα και κυριαρχία κινήσεων, αρετές που μας επιτρέπουν άμεσους παραλληλισμούς με την τεχνική υπόκριση που διδάχτηκε στο Παρίσι.

Κλείνοντας, θα ήθελα να επισημάνω ότι η καταγραφή, μελέτη και ανάλυση αντίστοιχων περιπτώσεων, όπως των δύο ηθοποιών στους οποίους αναφέρθηκα εν συντομία εδώ, αναδεικνύουν τον βαθμό επίδρασης της γαλλικής θεατρικής πρακτικής στην αντίστοιχη ελληνική, επιτρέποντας μας να βγάλουμε χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με τους τρόπους και όρους διαμόρφωσης και ανάπτυξης της εγχώριας σκηνής, όπως αυτή επιτεύχθηκε διαχρονικά.

Βιβλιογραφία

«Un souverain qui aime le théâtre». *Le Monde Artiste* 48 (26/11/1899): 765.

«Who's who του ελληνικού θεάτρου». *Θέατρο* 67 (1967): 257-361.

Bertrand, Raoul: «Le Théâtre». *Le Figaro en Grèce* 41 (10/2/1929): 14.

Mascarau, Eve: «L'entrée en scène chez Louis Jouvet», *Agôn* [En ligne], N° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Derrière la porte, mis à jour le: 26/01/2013, URL : <http://agon.enslyon.fr/index.php?id=2391>.

²⁵ (Κωνσταντάρας 1997, 106-108)

- Αλτουβά, Αλεξία: «Από το Παρίσι στην Αθήνα: Η Ελένη Χαλκούση στη νέα γενιά των μορφωμένων ηθοποιών». Ανακοίνωση (υπό δημοσίευση) στην Επιστημονική Ημερίδα με θέμα: *Ελένη Χαλκούση, Η ζωή και το έργο της* (Μορφωτικός Σύνδεσμος Μακροχωρίου «το Έβδομον του Βυζαντίου», Αθήνα, 9/12/2013).
- Αλτουβά, Αλεξία: «Διονύσιος Ταβουλάρης και Ευαγγελία Παρασκευοπούλου: Τακτικές βεντετισμού από δύο επτανήσιους πρωταγωνιστές του 19^{ου} αιώνα». Ανακοίνωση (υπό δημοσίευση) στο Ι΄ Διεθνές Πανιώνιο Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ακαδημίας Αθηνών (Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, Κέρκυρα, 30/4-4/5/2014).
- Αλτουβά, Αλεξία: *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα*. Ηρόδοτος 2014.
- Βασιλείου, Αρετή: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*. Μεταίχμιο 2004.
- Γεωργοπούλου, Βαρβάρα: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*. 2 τόμοι. Αιγόκερως 2008-2009.
- Δημητριάδης, Αντρέας. «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα». Στο: Κωνσταντζα Γεωργακάκη (Επιμ.), *Σχέσεις του Νεοελληνικού Θεάτρου με το Ευρωπαϊκό: Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Αθήνα: Ergo, 2004: 189-206.
- Έξαρχος, Θόδωρος: *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες*. 6 τόμοι. Δωδώνη 1995-2000.
- Θρύλος, Άλκης: «Το ξένο θέατρο στο Παρίσι». *Φιλότεχνος* (10.1926): 83-85.
- Κωνσταντάρας, Δημήτρης: *Λάμπρος Κωνσταντάρας: Μέσα από τα δικά μου μάτια*. Καστανιώτης 1997.
- Λάσκαρης, Νικόλαος: «Η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου: Τα προσόντα του καλού ηθοποιού». *Τα Παρασκήνια* 8 (9/11/1924): 1-8.
- Πούχγερ, Βάλτερ: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αιώνας): Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*. Ελληνικά Γράμματα 1999.
- Ριτσάτου, Κωνσταντίνα: *"Με των Μουσών τον έρωτα...": Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2014.
- Ριτσάτου, Κωνσταντίνα: «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: Μια προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα». *Παράβασις* 7 (2006): 345-368.
- Σαπουνάκη-Δρακάκη, Λυδία / Τζόγια, Μαρία-Λουίζα / Πετρίτης, Σπύρος / Μοάτσου, Όλγα: «"Ηθοποιοί του Βασιλέως": Η βραχύβια λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου την αυγή του 20ού αιώνα. Ένας προπομπός». Στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης (Επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν: Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας*. Αθήνα: Ergo, 2011: 151-163.
- Σαπουνάκη-Δρακάκη, Λυδία / Τζόγια-Μοάτσου, Μαρία-Λουίζα: *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2011.
- Χαλκούση, Ελένη: *Θεατρικό Ημερολόγιο*. Κάκτος 1981.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Τόμ. Β1: *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνικισμού, 1876-1897*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος: *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως: Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Τόμ. Α1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του...: 1828-1875*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2005.