

ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΝΑΥΠΛΙΟ ΤΗΝ ΟΘΩΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Η έλλειψη αυτοτελούς μονογραφίας για τη θεατρική δραστηριότητα στην πόλη του Ναυπλίου –η οποία εξ αιτίας της ιδιαίτερης ιστορικής σημασίας του χώρου θα παρουσίαζε εξαιρετικό ενδιαφέρον– εντάσσεται στη γενικότερη έλλειψη μελετών για τη θεατρική μας ιστορία στον τομέα των τοπικών ιστοριών.¹ Η σημαντικότερη πηγή μέχρι πρόσφατα υπήρξε η *Ιστορία* του Νικ. Λάσκαρη,² η οποία αφορά μόνο τα χρόνια 1826-1834. Για την κοινωνική και πολιτιστική δραστηριότητα της πόλης του Ναυπλίου την εποχή του Καποδίστρια έχουμε τη μελέτη της Αλέκας Μπουτζουβή-Μπανιά,³ ενώ μέχρι το 1836 αναφέρεται η εστιασμένη στο θέατρο σχετικά πρόσφατη μελέτη της Άννας Ταμπάκη.⁴ Στην παρούσα μελέτη θα αναφερθούμε σύντομα στα σημαντικότερα γεγονότα, τα οποία είναι γνωστά από τις προαναφερθείσες πηγές, και στη συνέχεια θα εστιάσουμε σε λιγότερο γνωστά στοιχεία σχετικά με τη δραματουργία και τη θεατρική πράξη της εποχής που κυρίως μας ενδιαφέρει, δηλαδή της τριακονταετίας 1833-1862.

1. Αναφέρω ενδεικτικά ορισμένες αυτοτελείς μελέτες που καλύπτουν την ιστορία σημαντικών για την ιστορία του θεάτρου περιοχών: Σπύρος Ευαγγελάτος, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, διατριβή εν διδακτορία, εν Αθήναις 1970. Μάνος Ελευθερίου, *Το θέατρο στην Ερμούπολη τον 20ό αιώνα*, Δήμος Ερμούπολης, τ. Α', 1993, τ. Β', 1995, τ. Γ', 1998. Διον. Μουσμύτης, *Το θέατρο στην πόλη της Ζακύνθου, 1901-1915*, Μπάστας, Αθήνα 1999. Ευανθία Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή. Κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828-1900*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2001. Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα 2010. Αικατερίνη Μπρεντάνου, *Το θέατρο στον Πειραιά*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2010.

2. Νικόλαος Λάσκαρης, «Τα εν Ναυπλίω, 1826-1834», *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. Α', Εκδοτικός Οίκος Μ. Βασιλείου & Σία, Αθήναι 1939, σ. 255-293.

3. Αλέκα Μπουτζουβή-Μπανιά, «Το Ναύπλιο στα χρόνια 1828-1833. Σκιαγράφηση της κοινωνικής, πολιτιστικής και πνευματικής ζωής», *Ο Ερανιστής*, τ. 18 (1986), σ. 104-136.

4. Άννα Ταμπάκη, «Το Ναύπλιο στα χρόνια της Ναπολεοντείας. Κοινωνικά και πολιτιστικά συμφραζόμενα», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* 1 (2009), Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, σ. 293-306.

Η θεατρική ιστορία του Ναυπλίου, αν και υπήρξε η πρώτη πρωτεύουσα του νέου ελληνικού κράτους, δεν διαθέτει σημαντικές παραστάσεις, τις οποίες, αντίθετα, συναντάμε σε άλλα επαρχιακά κέντρα, και ειδικότερα στη Σύρο. Ωστόσο, με ποικίλους τρόπους το Ναύπλιο συνδέεται ζωηρά με το θέατρο και διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξή του ήδη από τα πρώτα βήματα της ίδρυσης του νεοελληνικού κράτους. Συγκεκριμένα, εκεί συντελείται η έκδοση σημαντικών έργων, τα οποία –το καθένα για ξεχωριστούς λόγους– συνέβαλαν στη διαμόρφωση της θεατρικής μας ιστορίας. Επίσης, το Ναύπλιο επιλέγεται ως δραματικός χώρος ιστορικών δραμάτων, κυρίως λόγω του γεγονότος που σφράγισε τη νεότερη ιστορία μας, της δολοφονίας του πρώτου Κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια.

Στο Ναύπλιο γράφτηκε ένα από τα πρώτα και δυνατότερα θεωρητικά κείμενα σχετικά με τον ρόλο του θεάτρου –δεδομένου ότι προέρχεται από λαϊκή πένα απηχώντας το πνεύμα του Μακρυγιάννη. Δύο μόνο χρόνια μετά την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης, το 1823, ένας από τους πρωτεργάτες της και «πολιτάρχης του Αναπλίου», ο Νικηταράς, εγκωμιάζοντας τα αγαθά της παιδείας και της υγείας και τονίζοντας την ανάγκη ύπαρξής τους στο επαναστατημένο έθνος, σε σχετικό έγγραφο προς τον τότε Υπουργό των Εσωτερικών Παπαφλέσσα προτείνει την ίδρυση θεάτρου, σχολείου και νοσοκομείου. Συγκεκριμένα, προτείνει να μετατραπεί σε θέατρο «το τζαμί του Αγάπασα».⁵ Η φιλόδοξη και άκρως πρωτοποριακή ιδέα του Νικηταρά πραγματοποιήθηκε εξήντα χρόνια αργότερα. Το 1895 το παλαιό τζαμί και πρώην Αλληλοδιδακτικό σχολείο στην Πλατεία Συντάγματος λειτούργησε ως Δημοτικό θέατρο.⁶

Αλλά και στον τομέα της δραματουργίας το Ναύπλιο διεκδικεί δάφνες πρωτοπορίας, αφενός στην ελληνική γυναικεία δραματουργία και αφετέρου στον κύκλο των θεατρικών έργων με θεματολογία σχετική με την Ελληνική Επανάσταση του 1821.⁷ Η Ευανθία Καΐρη είναι η αφοσιωμένη αδελφή του θεολόγου, φιλόσοφου και παιδαγωγού Θεόφιλου Καΐρη, στον οποίο και οφείλει τη μόρφωσή της αλλά και την πρώτη της γνωριμία με το θέατρο μέσα από τα έργα του γαλλικού κλασικισμού. Τα έργα αυτά θα στείλει, κατόπιν δικής της έκκλησης στη «φιλόμουσον Ευανθίαν» ο Αδαμ. Κοραής.⁸ Ενώ ακόμη διαρκεί ο ελληνικός Αγώνας και η έκβασή του είναι αβέβαιη, «εν βρασμώ ψυχής», φορτισμένη συναισθηματικά από τα δεινά του Αγώνα, μεταξύ των

5. Α. Μπουτζουβή-Μπανιά, *ό.π.*, σ. 112, όπου παρατίθεται ολόκληρο το σχετικό κείμενο.

6. Ελπίδα Π. Κομιανού, «Έργα και ημέρες του θεάτρου στο Ναύπλιο», *Ναυπλιακά Ανάλεκτα*, τ. V (2004), σ. 617.

7. Βάλτερ Πούχνερ, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της επανάστασης*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001, σ. 158-276.

8. *Στο ίδιο*, σ. 163.

οποίων και το προσωπικό πλήγμα του τραυματισμού του αδελφού της, «η χαριτωμένη Ευανθία», κατά την έκφραση Γάλλου φιλέλληνα,⁹ μετουσιώνει καλλιτεχνικά –χρησιμοποιώντας τα δραστικά όπλα της δραματικής τέχνης– την Έξοδο του Μεσολογγίου. Το έργο της εγκαινιάζει την πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή με επίκεντρο το συγκλονιστικό γεγονός. Τρεις μόνο μήνες μετά την Έξοδο του Μεσολογγίου, τον Ιούνιο του 1826, εκδίδεται «εν Ναυπλίω, εν τη τυπογραφία της Διοικήσεως» το τρίπρακτο έργο *Νικήρατος*, «ελληνίδος τινός», αφιερωμένο στις Ελληνίδες που θυσιάστηκαν στον Αγώνα, με πρόλογο απευθυνόμενο «Προς τας Ελληνίδας».¹⁰ Ένα χρόνο αργότερα, το 1827, ο Αλέξανδρος Σούτσος θα αποκαλύψει την ταυτότητα της ηρωίδας αξιολογώντας το έργο και κατατάσσοντας τη συγγραφέα του στον «χορό των μουσών».¹¹ Το έργο, το οποίο έχει αναλυθεί διεξοδικά από σημαντικούς μελετητές του θεάτρου μας, όπως τον Β. Πούχνερ και την Άννα Ταμπάκη,¹² γνώρισε και αξιόλογη σκηνική σταδιοδρομία, αφού είχε την τύχη να παρασταθεί λίγο μετά τη συγγραφή του από ερασιτεχνικό θίασο και στη συνέχεια από επαγγελματικούς θιάσους.¹³ Το δράμα καταξιώνει τη συγγραφέα του και την τοποθετεί στις πρώτες Ελληνίδες εκπροσώπους της γυναικείας γραφής, και ειδικότερα της θεατρικής, εγκαινιάζοντας, παράλληλα, τον κύκλο της επαναστατικής δραματογραφίας του 1821.

Μετά την άφιξη του Καποδίστρια, η βελτίωση της πολιτικής αστάθειας είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη κοσμικής κίνησης στο Ναύπλιο με τη διοργάνωση εσπερίδων και συναναστροφών, στις οποίες πρωτοστατούσαν Φαναριώτες και λόγιοι και οι οποίες και έγιναν οι πυρήνες της θεατρικής δραστηριότητας.¹⁴ Ειδικότερα στο φιλολογικό σαλόνι του λόγιου γιατρού Ταλιαπιέτρα ο γαλλοτραφής Αλ. Σούτσος διάβασε την κωμωδία του *Ο άσωτος*, την οποία και εξέδωσε το 1830 στο Ναύπλιο που αποτελούσε και τον δραματικό της χώρο. Η κωμωδία, ωστόσο, έφερε ζωηρή τη σφραγίδα των γαλλικών κωμωδιών του Μολιέρου και οι χαρακτήρες που παρουσίαζε, δεν είχαν καμία σχέση με τη

9. Στο ίδιο, σ. 165.

10. *Νικήρατος. Δράμα εις τρεις πράξεις υπό ελληνίδος τινός συντεθέν*, εν Ναυπλίω, εν τη τυπογραφία της Διοικήσεως, 1826, σ. 9.

11. Αλ. Σούτσος, «Σύντομος ανάλυσις του *Νικηράτου*, δράματος εις τρεις πράξεις», *Φίλος του Νόμου* 266 (7.2.1827) (Β. Πούχνερ, ό.π., σ. 269).

12. Εκτός από την προαναφερθείσα μελέτη του Β. Πούχνερ βλ. Άννα Ταμπάκη, *Η νεοελληνική δραματογραφία και οι δυτικές της επιδράσεις. Μια συγκριτική προσέγγιση*, Εργο, Αθήνα 2002, σ. 70 και Ευανθία Στιβανάκη, «Ο πατριωτικός *Νικήρατος* της Ευανθίας Καϊρη», *Παράβασις* 3 (2000), σ. 257-274.

13. Για την αξιόλογη σκηνική σταδιοδρομία του βλ. Β. Πούχνερ, ό.π., σ. 260-274.

14. Την ατμόσφαιρα αποτυπώνει ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, *Απομνημονεύματα*, τ. Α', Εν Αθήναις, εκδ. Γεώργιος Κασδόνης, 1894, σ. 258 κ.εξ.

ναυπλιακή κοινωνία της εποχής.¹⁵ Τον Σούτσο μιμήθηκε ο νεαρός δικαστικός Γεώργιος Πραντούνας, ο οποίος μετά την επιτυχημένη ανάγνωση της τραγωδίας του *Αι Ελευθερωμένοι Αθήναι* στο προαναφερθέν φιλολογικό σαλόνι, την εξέδωσε την ίδια χρονιά, το 1830,¹⁶ κατά προτροπήν του Ταλιαπέτρα. Πρόκειται για πεντάπρακτη τραγωδία σε πεζό λόγο με έμμετρα χορικά στην πέμπτη πράξη και έμμετρο επίλογο. Αναφέρεται στην απελευθέρωση των Αθηνών από τους Γότθους στα τέλη του 3ου μ.Χ. αιώνα. Στόχος του συγγραφέα είναι η εξύμνηση του πατριωτικού ιδανικού, το οποίο ο ίδιος είχε πιστά υπηρετήσει και καλλιεργήσει κατά το διάστημα των παραστάσεων της Οδησσού. Συνδυάζει, όχι πάντοτε επιτυχημένα, τις επιταγές του κλασικισμού και του ρομαντισμού και όντας εμπλουτισμένο με γεγονότα της εποχής του τονίζει την ανάγκη εθνικής ομόνοιας και πολιτικής σταθερότητας.¹⁷ Ένα χρόνο αργότερα, ο Παναγιώτης Σούτσος δημοσίευσε μαζί με τις πρώτες λυρικές του συνθέσεις το πρώτο του δραματικό έργο, τον *Οδοιπόρο*, αποσπάσματα του οποίου είχε επανειλημμένα διαβάσει στο φιλολογικό του σαλόνι.¹⁸ Κεντρικό μοτίβο του έργου, όπως και άλλων έργων του ρομαντισμού, είναι ένας ανεκπλήρωτος έρωτας, ο οποίος βασίζεται σε προσωπική εμπειρία του ίδιου του συγγραφέα με την όμορφη Ραλλού, κόρη του ηγεμόνα Σούτσου. Το έργο, αν και παρουσιάστηκε πολύ νωρίς, ήδη το 1836 στην Αθήνα, στη συνέχεια έρασε σε σκηνική αφάνεια. Αντίθετα, είχε πρωτοφανή για τα ελληνικά δεδομένα εκδοτική ιστορία (γνώρισε 35 εκδόσεις) και μεμονωμένοι στίχοι του παρέμειναν θρυλικοί και τροφοδότησαν τους καθημερινούς έρωτες, την ερωτική ποίηση αλλά και το μελόδραμα.

Η δολοφονία του Καποδίστρια τον Σεπτέμβριο του 1831 σταμάτησε αφενίδια την πολιτιστική κίνηση της πόλης, η οποία αναζωπυρώθηκε με την εκλογή και στη συνέχεια την άφιξη του Όθωνα το 1833. Το 1832 χάθηκε η ευκαιρία της πρώτης ολοκληρωμένης θεατρικής παράστασης στο Ναύπλιο στο σπίτι του Δημ. Καλλέργη, και μάλιστα με πρωτότυπη ελληνική κωμωδία. Την ιδέα είχε ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο οποίος δεν πτοήθηκε από την άρνηση των κυριών να λάβουν μέρος στην παράσταση και εντός τριών ημερών έγραψε τη μονόπρακτη κωμωδία *Γάμος άνευ νύμφης*. Τελικά όμως, πάλι λόγω γυναικείας υπαιτιότητας –και συγκεκριμένα για να μην παρεξηγηθούν δύο κυρίες, επειδή υπήρχε φόβος να ταυτιστούν με πρόσωπα της κωμωδίας–

15. Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 266-268.

16. *Αθήναι ελευθερωμένοι, τραγωδία εις πέντε πράξεις υπό Γεωργίου Πραντούνα του Ναζίου*, εν Ναυπλίω το 1830. Εν τη συντροφική τυπογραφία του Κωνσταντίνου Τόμπρα Κυδωνιάτη, Κωνστ. Ιωαννίδου και Αθανασιάδου Μελισταγούς (Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 271).

17. Θεόδ. Χατζηπανταζής, «Παράρτημα. Περιγραφική βιβλιογραφία», *Το ελληνικό ιστορικό δράμα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 259-260.

18. Παναγιώτου Σούτσου, *Ποιήσεις, τόμος πρώτος*, εν Ναυπλίω, εν τη Εθνική Τυπογραφία, διευθυνόμενη υπό Παύλου Πατρικίου, 1831 (Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 277-283).

ματαιώθηκε η παράσταση. Το έργο παραστάθηκε στην Αθήνα το 1843 με τον ίδιο τίτλο και στη συνέχεια με τον τίτλο *Ο γάμος της Αρχοντούλας* το συμπεριέλαβε ο Ραγκαβής στα *Απαντά* του. Στο Ναύπλιο, επειδή αποφασίστηκε από τους συμμετέχοντες να μην ειπωθεί τίποτα από σκηνής προς αποφυγήν κάθε παρεξηγήσεως εκ μέρους του ακροατηρίου, προτιμήθηκε η παντομίμα και ο ίδιος ο Ραγκαβής ανέλαβε τον γυναικείο ρόλο.¹⁹ Η απόδοση του ρόλου από άνδρα καθώς και ο κινησιακός κώδικας που επιλέχτηκε στη θέση του λόγου, αν και υπαγορεύτηκαν από εξωτερικούς παράγοντες, ωστόσο αποτελούν ιδιάζουσες απόπειρες οι οποίες, απηχώντας πανάρχαιες μορφές θεάτρου, εγγράφονται στις κατακτήσεις της πρωτοπορίας.

Οθωνική περίοδος

Η εδραίωση του νέου κράτους συναντά μείζονα προβλήματα, τα οποία εκδηλώνονται ποικιλότροπα σε μία πόλη που είχε την τύχη ή την ατυχία να είναι η πρώτη πρωτεύουσα. Ο πολιτικός και κοινωνικός απόηχος της πρόσφατης δολοφονίας του Καποδίστρια, η αποκατάσταση των αγωνιστών, η παραμέληση και η ληστεία της υπαίθρου, τα φλέγοντα προβλήματα της εκπαίδευσης, η απειρία του νεαρού μονάρχη, η αυταρχική πολιτική της Αντιβασιλείας, οι παρεμβάσεις των ξένων, που αντικατοπτρίζονται στην αντιπαράθεση των αντίστοιχων ελληνικών κομμάτων, τα ζωντά αιτήματα για παραχώρηση και στη συνέχεια εφαρμογή συντάγματος, δημιουργούν έντονα αντιπαραθετικό κλίμα που αποτυπώνεται ζωνρά στον τοπικό Τύπο του Ναυπλίου κατά την οθωνική περίοδο,²⁰ μη αφήνοντας πολλά περιθώρια για πολιτιστικές δράσεις. Μόνο στην εφημερίδα *Ήλιος* του Παναγιώτη Σούτσου διαφαίνεται κάποιο πολιτιστικό ενδιαφέρον που εκφράζεται σε άρθρα γενικού εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα αφορώντα πνευματικές φυσιογνωμίες της ευρωπαϊκής κουλτούρας και εστιάζοντας κυρίως στην πολιτική και κοινωνική τους δράση και δευτερευόντως στην πνευματική. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα άρθρα σχετικά με τον Ρωμαίο δραματουργό Σενέκα και τον Γερμανό ποιητή και θεατρικό συγγραφέα Γκαίτε.²¹ Σε σχέση με το θέατρο οι αναφορές είναι ελάχιστες, ενώ η μουσική υπερτερεί. Το μοναδικό αμιγές άρθρο περί θεάτρου είναι μια γενική περιήγηση στη θεατρική παράδοση, στους συγγραφείς και τα θέατρα της Αγγλίας, Ισπανίας, Ιταλίας, Ολλανδίας και Ρωσίας. Εντυπωσιάζει η αναφορά στο θέατρο της Κί-

19. Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 285-286.

20. Έχουν αποδελτιωθεί οι εφημερίδες *Τριπτόλεμος* (Ιούλιος-Δεκ. 1833), *Εποχή* (1834-1835), *Χρόνος* (1833) και *Ο Άργος* (20.5.1844 – 11.4.1845).

21. Εφημ. *Ήλιος*, αρ. 26 (29.9.1833), αρ. 29 (10.10.1833) (Ελένη Φουρναράκη, *Η εφημ. Ήλιος του Παναγιώτη Σούτσου, 1833. Περιλήψεις-ευρετήρια*, Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού, Παράρτημα του περιοδικού *Μνήμων*, Αθήνα 1986, σ. 49).

νας και της Ινδίας λόγω της πρωιμότητας και σπανιότητας του θέματος.²²

Η έλλειψη θεατρικών ειδήσεων οφείλεται, βέβαια, και στις γενικότερες θεατρικές συνθήκες, σε πανελλαδικό επίπεδο, αφού μόλις το 1836 στην Αθήνα εκδηλώνεται η πρώτη προσπάθεια εγκαθίδρυσης δραματικού θεάτρου από τον Κεφαλονίτη επιχειρηματία Αθαν. Σκοντζόπουλο.²³ Το Ναύπλιο δεν διαθέτει ιδιαίτερο θεατρικό χώρο, ούτε συγκεντρώνει τις προϋποθέσεις για την επίσκεψη ιταλικών μελοδραματικών θιάσων, ενώ την ίδια περίοδο η Σύρος, ο Βόλος, η Πάτρα, η Κεφαλονιά και η Ζάκυνθος καθίστανται σημαντικά κέντρα του μουσικού θεάτρου.

Το οδοιπορικό μας στη θεατρική Αργολίδα της Βαναροκρατίας θα αρχίσει με ένα αποτρόπαιο γεγονός, το οποίο όμως παράλληλα δηλώνει αφενός την άμεση σχέση του θεάτρου με τη ζωή και αφετέρου της τέχνης με την ιστορία.

Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός και στη συνέχεια η Ελληνική Επανάσταση ανέδειξαν την παιδαγωγική και εθνική διάσταση του θεάτρου ως άριστου σχολείου του έθνους, των πατριωτικών ιδανικών και της αγάπης για την ελευθερία. Ο ηθοποιός Θεόδωρος Αλκαίος μαζί με τον Γεώργιο Λασσάνη εκπροσωπούν τον τύπο του πολεμιστή-δραματουργού-ηθοποιού και καλλιεργούν έναν λαϊκότροπο τύπο πατριωτικής τραγωδίας, κοντά στο ύφος και τα οράματα του Μακρυγιάννη, με άμεσο στόχο την απήχηση στα λαϊκά στρώματα χωρίς αισθητικές απαιτήσεις και περιορισμούς δραματουργικών κανόνων. Η ζωή του Θεόδ. Αλκαίου, «του βάρδου και καπετάνιου του εικοσιένα», κατά τον χαρακτηρισμό του Γ. Βαλέτα,²⁴ κινούμενη μεταξύ θρύλου και ιστορίας, κλείνει επάξια τον κύκλο της με ένα τυχαίο γεγονός, το οποίο όμως ταιριάζει απόλυτα με την ποιητική φύση και τη θρυλική ζωή του. Ο ηθοποιός πέφτει θύμα των εμφύλιων αντιπαραθέσεων που επικρατούσαν στους κυβερνητικούς κύκλους στην περιοχή της Αργολίδας,²⁵ και βρίσκει τραγικό θάνατο μαζί με άλλα 200 περίπου άτομα τον Ιανουάριο του 1833 από Γάλλους στρατιώτες. Τον θάνατο ο αλαφροΐσκιωτος υποκριτής είχε δει στη σφαγμένη πλάτη του οβελία, που λίγο πριν από το φονικό είχε απολαύσει αμέριμνος μαζί με τους συντρόφους του:

Άμα δε ήρξατο η σφαγή, εἰς των συνδαιτημόνων αγνοών τα συμβάντα, επιροβόλησεν εκ του παραθύρου. Απόσπασμα όμως Γάλλων στρατιωτών,

22. «Περὶ Θεάτρου», *Ἡλιος*, αρ. 28 (6.10.1833) (Ελ. Φουρναράκη, *ό.π.*, σ. 53-54).

23. Θόδ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Α1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 83-84.

24. Γ. Βαλέτας, *Θεόδωρος Αλκαίος, ο Βάρδος και καπετάνιος του Εικοσιένα*, «Πηγή», Αθήνα 1971 (πρώτη έκδοση το 1943).

25. Για τα ιστορικά γεγονότα βλ. Μιχαήλ Λ. Λαμπρινίδης, *Η Ναυπλία, από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τα καθ' ημάς*, Ναύπλιον 1975, σ. 306-307 και Δ. Κ. Βαρδουνιώτης: «Η εν Άργει σφαγή», *Παρνασσός*, τ. ΙΔ' (1891-1892), σ. 37-45, 91-99, 212-223.

διερχόμενον ανήλθε παράφορον και επιπεσόν εξαπίνης διελόγγχευσεν τον Αλκαίον και τους συν αυτώ πάντας. Ούτως ο ποιητής απέθανεν εν συμποσίῳ και ευθυμών ως το πτηνόν του δάσους, όπερ άγριος και απροσδόκητος σπαράσσει κυνηγός.²⁶

Σύμφωνα με μαρτυρίες της εποχής, απαγορεύτηκε από τη γαλλική φρουρά η κηδεία των νεκρών, οι οποίοι ετάφησαν πρόχειρα σε μεγάλους λάκκους στους περιβόλους των δύο ναών του Αγίου Νικολάου και του Τιμίου Προδρόμου.²⁷ Δημοκρατικός και υπέρ της θέσπισης συντάγματος ο Αλκαίος υπηρέτησε την πατρίδα με το ίδιο πάθος που αφοσιώθηκε και στη Θάλεια. Σύμφωνα με τον Νικόλαο Λάσκαρη, στο Ναύπλιο ο Αλκαίος έγραψε την αντιτυραννική τρίπρακτη τραγωδία του *Πιττακός ο Μυτιληναίος*, που αντικατοπτρίζει τη σταδιοδρομία του Καποδίστρια και την οποία εξέδωσε ο γιος του στην Αθήνα το 1849.²⁸ Ο μελετητής Θόδ. Χατζηπανταζής αναρωτιέται αν πρόκειται για προφητεία της δολοφονίας ή καταγραφή της από αυτόπτη μάρτυρα, δεδομένου ότι αγνοείται η χρονολογία συγγραφής του έργου.²⁹ Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε και άλλο ένα ιστορικό πατριωτικό δράμα εμπνευσμένο από τα γεγονότα της Σάμου, του οποίου την έκδοση ο Λάσκαρης αναφέρει στο Ναύπλιο το 1832.³⁰ Πρόκειται για τον *Χαρίδημο τον Σάμιο*, άγνωστου συγγραφέα, του οποίου έργου ο Χατζηπανταζής βρήκε το αντίτυπο στη βιβλιοθήκη της Σάμου με χρονολογία 1832, χωρίς όμως τόπο έκδοσης.³¹ Εντυπωσιάζει σε αυτό η χρήση δεκαπεντασύλλαβου ως στοιχείου λαϊκότητας.

Ιδιαίτερα γόνιμο στον τομέα του θεάτρου αναδεικνύεται το έτος 1836, τόσο στον χώρο της δραματοουργίας όσο και στον χώρο της σκηνικής πράξης.

Στα μεθεόρτια των Χριστουγέννων, και συγκεκριμένα στις 28 Δεκεμβρίου, έχουμε μια σπάνια μαρτυρία για τη μοναδική παράσταση δραματικού θεάτρου της περιόδου, την οποία καταγράφει ως ανταπόκριση από το Ναύπλιο η αθηναϊκή εφημερίδα *Σωτήρ*: «Χθες τη νύκτα είχαμε δύο θέατρα στην πόλη μας. Εις το πρώτον παρεστάθη η τραγωδία του Τιμολέοντος. Εις το άλλο από τους μαθητές της Σχολής, η τραγωδία του Σκεντέρμπεη. Ο ενθουσιασμός των ακροατών ήταν απαραδειγμάτιστος».³² Η ανταπόκριση είναι ελλιπής, αφού απουσιάζουν οι συντελεστές –μόνο για τη δεύτερη παράσταση συμπεραίνου-

26. Στο ίδιο, σ. 97.

27. Δ. Κ. Βαρδουνιώτης, *ό.π.*, σ. 98.

28. Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 291.

29. Θεόδ. Χατζηπανταζής, «Παράρτημα. Περιγραφική βιβλιογραφία», *ό.π.*, σ. 280.

30. Ν. Λάσκαρης, *ό.π.*, σ. 287.

31. Θεόδ. Χατζηπανταζής, «Παράρτημα. Περιγραφική βιβλιογραφία», *ό.π.*, σ. 260-261.

32. Α. Joannidis: «Μας γράφουν από Ναύπλιο, 28 Δεκεμβ.», εφημ. *Σωτήρ* Αθηνών, αρ. 39 (31.12.1836).

με ότι πρόκειται για σχολική—, ο χώρος και οι συγγραφείς, ενώ τα έργα δίνονται όχι με τους τίτλους τους αλλά κατά τη συνήθεια της εποχής με τα ονόματα των πρωταγωνιστών-ηρώων. Σχετικά με τον *Τιμολέοντα* γνωρίζουμε ότι είναι το πρώτο θεατρικό έργο του Λευκαδίτη Ιωάννη Ζαμπέλιου. Τα γεγονότα διαδραματίζονται στην Κόρινθο. Είναι το μοναδικό έργο του συγγραφέα που αναφέρεται σε εμφύλια σύρραξη και όχι σε εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα και διαπνέεται άμεσα από τα οικεία δραματουργικά πρότυπα του συγγραφέα, τα έργα του Βιτόριο Αλφιέρι και τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης.³³ Όσο για την τραγωδία του *Σκεντέρμπεη*, δεν διευκρινίζεται αν πρόκειται για έργο του Ζαμπέλιου ή του Αντ. Αντωνιάδη, καθώς και οι δύο έχουν γράψει τραγωδίες με ήρωα τον Γεώργιο Καστριώτη ή Σκεντέρμπεη, με τίτλους *Γεώργιος Καστριώτης* και *Σκεντέρμπεης, ο Βασιλιάς των Ηπειρωτών* αντίστοιχα.

Στον τομέα της δραματουργίας τα πράγματα είναι σαφέστερα και γνωστότερα. Το 1836 ο αγωνιστής, πολιτικός, γραμματέας της Διοίκησης, αγιογράφος και λόγιος Δημ. Βυζάντιος εκδίδει στο Ναύπλιο το πρώτο θεατρικό του έργο, τη *Βαβυλωνία*, που έμελλε να ταυτιστεί με τη γνήσια λαϊκότητα και ελληνικότητα και να συμπεριληφθεί στα έργα-σταθμούς της θεατρικής μας ιστορίας. Ο επιμελητής του έργου και θεατράνθρωπος Σπ. Ευαγγελάτος αποδίδει την αξία, τη βιωσιμότητα και την πλούσια σκηνική σταδιοδρομία του στη γνήσια αποτύπωση της εποχής:

Εδώ συναντάμε όλα τα προτερήματα και τα ελαττώματα εκείνων των στιγμών του Έθνους: ανησυχία, διάλυση, τσακωμούς, φατρίες, οίστρο, πίστη στον καλύτερο άνθρωπο, ανθρωπιά και απανθρωπιά, ουτοπιστικό πόθο για ειρήνη, μπιστολιές στον αέρα, γλέντια και χαρές. Η Βαβυλωνία είναι για το θέατρό μας ό,τι τα «Απομνημονεύματα» του Μακρυγιάννη για την πεζογραφία μας: το λαβωμένο ηρωικό παρόν της γενιάς των αγωνιστών του '21.³⁴

Ο συγγραφέας επιλέγει ως δραματικό χώρο το Ναύπλιο. Σε ένα καφενείο της πόλης, όπου είναι μαζεμένα τα πρόσωπα του έργου, αναγγέλλεται η νίκη των συμμαχικών δυνάμεων στο Ναβαρίνο και ξεκινούν όλοι για τη λοκάντα του Μπαστιά, για να γιορτάσουν τη νίκη. Το έργο αντικατοπτρίζει όλη την πολυμορφία και το ετερόκλητο της ναυπλιακής κοινωνίας της εποχής. Σκιαγραφώντας με καταπληκτική ενάργεια και θεατρικότητα τους διάφορους

33. Θεόδ. Χατζηπανταζής, «Παράρτημα. Περιγραφική βιβλιογραφία», ό.π., σ. 255-256, 37-38. Βλ. επίσης Άννα Ταμπάκη, «Ιδεολογία και αισθητική στο έργο του Ι. Ζαμπελίου», *Η νεοελληνική δραματουργία*, ό.π., σ. 91-107.

34. Σπ. Αντ. Ευαγγελάτος, «Η σχέση με την εποχή της», Δ. Κ. Βυζάντιος, *Βαβυλωνία*, Ερμής, Αθήνα 1990, σ. λη'.

τύπους, τους οποίους ονομάζει ανάλογα με τον χώρο προέλευσης και τους βάζει να μιλάνε τη διάλεκτό τους, και χρησιμοποιώντας τα δραστικά μέσα του κωμικού είδους παρέχει ταυτόχρονα έναν πιστό καθρέφτη των ιδιαιτερώσεων κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών της εποχής. Η πολιτική ρευστότητα, η σύγκρουση του παραδοσιακού πολιτισμού με το δυτικό πρότυπο, η συνύπαρξη των αγωνιστών με τους δυτικοθρεμμένους Φαναριώτες και ο κατακλυσμός της πόλης από επήλυδες Σμυρνιούς, Χίους, Κύπριους και Κρητικούς αλλάζει αιφνιδιαστικά το τοπίο, παρέχοντας στον οξυδερκή παρατηρητή και φιλοσοφούνται Βυζάντιο πολύτιμο δραματουργικό υλικό.

Η υπερβολή της ασυνεννοησίας των ομιλούντων διάφορες διαλέκτους στην επαναστατημένη Ελλάδα του 1827, πρωτοτυπία στην οποία η κωμωδία οφείλει τη σατιρική της διαχρονικότητα, φρεσκάδα και σκηνική δύναμη, φαίνεται ως ένα προφητικό εύρημα του ιδιόμορφου συγγραφέα, του οποίου η πρώτη θεατρική απόπειρα, που συμβαδίζει με τα πρώτα βήματα του ελληνισμού, τον ανέδειξε σε πρωτοπόρο. Η ελληνικότητα του έργου υπογραμμίζεται εκτός των άλλων και από τη σύγκριση με τον *Άσωτο* του Αλ. Σούτσου, που και αυτό, όπως προαναφέρθηκε, εκδόθηκε στο Ναύπλιο το 1830, αλλά φέρει τη σφραγίδα της μολιερικής κωμωδίας. Ήδη ένα χρόνο μετά την έκδοσή του, το 1837, το έργο θα παρουσιαστεί στην αποθήκη-θέατρο του Αθ. Σκοντζόπουλου στην Αθήνα και έκτοτε θα παραμείνει σκηνικά ζωντανό μέχρι σήμερα. Η σκηνική επιτυχία της πρώτης παράστασης θα οδηγήσει τον συγγραφέα του σε μια δεύτερη γραφή, πιο «θεατρική», την οποία και θα εκδώσει στην Αθήνα το 1840.³⁵ Αξιολογώντας την αυθεντικότητα και τη «ρωμιοφροσύνη» του έργου επεχείρησαν στη συνέχεια να την αναδείξουν στη σκηνή σκηνοθέτες διαφορετικών αισθητικών και ιδεολογικών επιλογών, όπως ο Φώτος Πολίτης, ο Δημ. Ροντήρης και ο Κ. Κουν.

Οι σατιρικοί διάλογοι συνιστούν σημαντικό κεφάλαιο της κωμικής παράδοσης της εποχής. Σύμφωνα με τον Δημ. Σπάθη:

*Πρόκειται για πρωτότυπα σατιρικά κείμενα με διαλογική ή περισσότερο θεατρόμορφη δομή, που συνιστούν μια προθεατρική διεργασία αλλά γράφονται όλα άσχετα και έξω από το θέατρο. Είναι κείμενα διαμαρτυρίας, καταγγελίας, ιδεολογικής πολεμικής. Κοινός παρονομαστής για τα περισσότερα είναι ότι έχουν επικαιρικά κίνητρα, συνιστούν μια μορφή δημόσιας παρέμβασης και καταγγελίας. Άλλωστε τα χρόνια αυτά ακόμη και οι πιο ολοκληρωμένες κωμωδίες όπως ο Αλεξανδροβόδας του Γεωργίου Σούτσου και τα Κορακιστικά του Ιάκ. Ρίζου Νερουλού έχουν σε μεγάλο βαθμό χαρακτήρα λίβελλου πολιτικού ή φιλολογικού αντίστοιχα.*³⁶

35. Βαβυλωνία, ό.π., σ. 1.

36. Δημ. Σπάθης, «Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας. Η ακτινοβολία του

Στον τομέα αυτό εντάσσονται οι διάλογοι που δημοσίευσε ο αγωνιστής, βουλευτής, στρατιωτικός και κωμωδιογράφος Μ. Χουρμούζης³⁷ το 1834 στην εφημερίδα του Ναυπλίου *Εποχή*, με το ψευδώνυμο «Ψ». Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1838, οι διάλογοι εκδόθηκαν σε βιβλίο στο Ναύπλιο³⁸ με την προσθήκη ενός ακόμη διαλόγου. Σ' αυτόν διαλέγονται πάλι ο Ε (= Έλλην) με τον Β (= Βαυαρό) και το περιεχόμενό του είναι ανάλογο με την κωμωδία του Χουρμούζη *Ο τυχοδιώκτης*. Συγκεκριμένα, στηλιτεύεται η συμπεριφορά των Βαυαρών, οι οποίοι χρησιμοποίησαν το πρόσχημα «του φωτισμού» για να εκμεταλλευθούν το δημόσιο χρήμα. Οι διάλογοι εκδόθηκαν μεταγενέστερα, το 1980, στην Αθήνα στη σειρά «Νεοελληνικά Κείμενα».³⁹

Οι διάλογοι του Χουρμούζη εντάσσονται στο πλαίσιο του επικαιρικού πολιτικού λίβελλου και κατακρίνουν τα αρνητικά της Βαυαροκρατίας, θέμα που αποτελούσε και το κύριο αντικείμενο της αρθρογραφίας του συγγραφέα κατά την οθωνική περίοδο.⁴⁰ Συγκεκριμένα, αναφέρονται στις οικονομικές ατασθαλίες του κράτους, την κρατική αδιαφορία απέναντι στην υλική και ηθική αποκατάσταση των αγωνιστών, την άνιση μεταχείριση των πολιτών, την τοποθέτηση ακατάλληλων προσώπων στις κρατικές υπηρεσίες και, τέλος, στον αρνητικό ρόλο των Ευρωπαίων τόσο στην οικονομική ανάπτυξη της Ελλάδας όσο και στα ήθη, με πρόσχημα τον εξευρωπαϊσμό. Οι διάλογοι αυτοί, γραμμένοι πριν από τις κωμωδίες τις οποίες εγκαινιάζει ο Χουρμούζης το 1835 με τον *Λεπρέντη*, συνιστούν κατά κάποιο τρόπο την προετοιμασία τους, αφού η θεματολογία των διαλόγων επαναλαμβάνεται ανεπτυγμένη στις κωμωδίες. Στους διαλόγους διακρίνονται εν σπέρματι οι αρετές που καθόρισαν την κωμωδιογραφική του ταυτότητα: η σατιρική του διάθεση, η οξύτητα του σαρκασμού, η αμεσότητα και σπιρτάδα του διαλόγου, η ικανότητα ηθογραφησης των διαλεγομένων, η αποτύπωση της επικαιρότητας, η γλαφυρότητα

Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19ου αιώνα», *Ο Πολίτης* 54 (Οκτώβριος 1982), σ. 77.

37. Σοφία Δάνια, «Τομή στο μετεπαναστατικό νεοελληνικό θέατρο: Η περίπτωση του Μ. Χουρμούζη», *Μ. Χουρμούζη, Χαρτοπαίκτης*, Βιβλιογώνια-θέατρο «Λήδρα», Αθήνα 1994, σ. 25-36.

38. Το εξώφυλλο του βιβλίου έχει ως εξής: *Διάλογοι επτά, συνταχθέντες υπό Μ. Χουρμούζη και καταχωρηθέντες εις την εφημερίδα, Η Εποχή, (τω 1834 έτει). Εν οίς προσετέθη και έτερος διάλογος του αυτού. Μετετυπώθησαν δε δι' εξόδων και προτροπής φίλων, Ναύπλιον, Εκ της τυπογραφίας Κωνσταντίνου Τόμπρα, Κυδωνιέως και Κωνσταντίνου Ιωαννίδου Σμυρναίου, 1838 (αναφέρεται στο Τάσος Λιγνάδης, *Ο Χουρμούζης, Ιστορία και θέατρο*, εκδ. Χ. Μπούρα, Αθήνα 1986, σ. 347-348).*

39. Μ. Χουρμούζη, *Νεοελληνικά Κείμενα. Διάλογοι επτά, καταχωρηθέντες εις την εφημερίδα Η Εποχή, (τω 1834 έτει)*, «Ιθάκη», Αθήνα 1980.

40. Τ. Λιγνάδης, *ό.π.*, σ. 41-44.

ενός καθαρά προσωπικού ύφους. Τα διαλεγόμενα πρόσωπα είναι χαρακτηριστικοί τύποι ή πραγματικά πρόσωπα της εποχής, για τους οποίους συνήθως δίνονται τα αρχικά τους γράμματα. Η ταύτιση σήμερα παρουσιάζει δυσκολίες, αλλά την εποχή των διαλόγων ο αναγνώστης θα ξεχώριζε ευχερέστερα την ταυτότητά τους.⁴¹

Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι ενδεικτικό της άμεσης σχέσης των διαλόγων αυτών με το κυρίως θεατρικό έργο του συγγραφέα. Στον διάλογο Στ' τα πρόσωπα που συζητούν είναι ο Β (Βαυαρός) και Ε (Ελλην). Ο Βαυαρός αυτοπαρουσιάζεται ως πανούργος απατεώνας εντελώς ακατάλληλος να υπηρετήσει την Ελλάδα. Ο διάλογος έχει το ίδιο θέμα με τον *Τυχοδιώκτη*, ενώ ένα απόσπασμά του χρησιμοποιείται σχεδόν ακέραιο στον *Υπάλληλο*.

Οι νεκροί αγωνιστές κατέχουν ιδιαίτερη θέση στους διαλόγους, από τους οποίους δύο, οι Δ και Ζ, ονομάζονται *Νεκρικοί*, κατά το υπόδειγμα του Λουκιανού. Στον Δ συμμετέχουν οι νεκροί αγωνιστές Καραϊσκάκης και Μπότσαρης, οι οποίοι, αφού ακούσουν τα παράπονα των αγωνιστών για την άδικη συμπεριφορά απέναντί τους, αποφασίζουν να γράψουν στον βασιλιά:

Β: Λυπηρά πράματα Καραϊσκάκη.

Κ: Λυπηρά και πικρά Βότσαρη.

Β: ξεύρεις τι λέγω;

Κ και Β: Να γράψουμε μια γραφή του βασιλέως και να τον παρακαλέσουμε να τυράξει τους Έλληνες σαν παιδιά του.

Κ: Καλά το στοχάστηκες. Και τώρα για μια να την κάνομε.

Και η γραφή τελειώνει:

Διάβαζε πολυχρονεμένε μας και ταις εφημερίδες για να βλέπης αυτού μέσα, ό,τι δεν μπορούν να σε πουν με το στόμα. Ημεείς οι δούλοι σου γράφομε και σε προσκυνούμε.

Βότσαρης και Καραϊσκάκης.⁴²

Μουσικό θέατρο

Στον τομέα του μουσικού θεάτρου τα στοιχεία που ακολουθούν, εν μέρει ή εξ ολοκλήρου αθησαύριστα, προσθέτουν νέο υλικό στη σχετικά πρόσφατη, και ως εκ τούτου ελλιπή, έρευνα του ιδιαίτερου και σημαντικού αυτού κεφαλαίου της θεατρικής μας ιστορίας.⁴³ Ήδη από το 1833 έχουμε ορισμένα

41. Στο ίδιο, σ. 345.

42. Ψ: «Διάλογος τέταρτος. Νεκρικός. Δ.φ. Θ. Κ. ΚΑΙ Β», εφημ. *Εποχή*, αρ. 17 (22.11.1834).

43. Για τη σχετική βιβλιογραφία βλ. Αγγ. Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με την συγκρότηση του αστικού χώρου*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα

στοιχεία σχετικά με την παρουσία λυρικού θεάτρου στην πόλη,⁴⁴ το οποίο όμως εμφανίστηκε είκοσι περίπου χρόνια αργότερα, το 1852. Η πρώτη μνεία περί διοργάνωσης παραστάσεων όπερας έγινε πέντε μήνες μετά την άφιξη του Όθωνα (25.1.1833), τον Ιούνιο του 1833, γεγονός που εντάσσεται στο γενικότερο ενδιαφέρον των βασιλικών ευρωπαϊκών οίκων για το οπερετικό είδος. Συγκεκριμένα, στην εφημερίδα *Ήλιος*, την οποία εξέδιδε στο Ναύπλιο ο Παναγιώτης Σούτσος, διαβάζουμε:

*Θέλομεν έχει Μελόδραμα Ιταλικόν. Μελόδραμα ιταλικόν εις την Ελλάδα: εις την γην, όπου αντηχούσι εισέτι αι αριμάνιαι αρμονίαι των αισχυλικών ποιημάτων, όπου η κόνις των σωζομένων παλαιών αμφιθεάτρων είναι υγρά εισέτι από τα δάκρυα τα οποία ο Οιδίπους και η Αντιγόνη του Σοφοκλέους απέσπαν από τριάκοντα χιλιάδες ακροατών προγόνων μας! Μελόδραμα ιταλικόν, πριν ληφθή φροντίς περί συστάσεως ελληνικού θεάτρου δυναμένου και την γλώσσαν μας να τελειοποιήση και τα ήθη μας να μορφώση! Μελόδραμα ιταλικόν: ωραίον σχολεῖον ηθικής διά τους απογόνους του Ανκούργου και Σόλωνος.*⁴⁵

Η αρνητική αυτή στάση χαρακτήριζε γενικότερα μια σημαντική μερίδα Ελλήνων διανοουμένων της εποχής,⁴⁶ οι οποίοι αντιμετώπιζαν εχθρικά το ευρωπαϊκό λυρικό θέατρο αντιπαραβάλλοντάς την ελληνική τραγωδία και την ανάγκη προώθησης του ελληνικού θεάτρου. Το θέμα αυτό, το οποίο συνιστά προέκταση του γενικότερου πολιτικού ζητήματος της ευρωπαϊκής εξάρτησης, απέβη τροχοπέδη στην ανάπτυξη της θεατρικής ζωής του 19ου αιώνα, ενώ η εξέτασή του εντάσσεται στα *desiderata* της θεατρικής έρευνας. Διαπιστώνουμε με ικανοποίηση ότι το προαναφερθέν άρθρο της ναυπλιώτικης εφημερίδας είναι το πρώτο στο οποίο γίνεται μνεία για ιταλικό μελόδραμα, δεδομένου ότι στον αθηναϊκό Τύπο δημοσιεύτηκε σχετικό άρθρο τον Οκτώβριο του επόμενου χρόνου (1834) εκφράζοντας την αντίθεση στην ίδρυση

2001, σ. ιε'. Επίσης, σημαντικά στοιχεία για την πορεία της όπερας στον επανησιακό χώρο προσφέρουν οι σχετικές προαναφερθείσες στην υποσ. 1 μελέτες καθώς και οι ακόλουθες: Κωσταντζα Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών. Οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις* 2 (1998), σ. 143-180, Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το Ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας 1733-1798», *Παράβασις* 1 (1995), σ. 147-191.

44. Κωνσταντίνος Γ. Σαμπάνης, «Οι παραστάσεις όπερας στο Ναύπλιο κατά την Οθωνική περίοδο», *Μουσικός Ελληνομνήμων, περιοδική έκδοση του Εργαστηρίου Ελληνικής Μουσικής, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών*, τχ. 7 (Κέρκυρα, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος) 2010, σ. 3.

45. *Ήλιος*, αρ. 2 (27.6.1833).

46. Θόδ. Χατζηπανταζής, «Το ζήτημα των ευρωπαϊκών λυρικών θιάσων», *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, ό.π., σ. 36 και Κ. Γεωργακάκη, ό.π., σ. 144.

θεάτρου, «στο οποίο «θέλουν παρασταίνεαι από Βενετίας προσκαλούμεναι θεατρικά υποκρίτιδες».⁴⁷

Επιστρέφοντας στο Ναύπλιο, διαπιστώνουμε ότι τελικά οι παραστάσεις όπερας το 1833 δεν πραγματοποιήθηκαν, αφαιρώντας έτσι από την αργολική πρωτεύουσα τα πρωτεία στις παραστάσεις ιταλικού μελοδράματος και την πιθανή εξέλιξή της σε κέντρο του μουσικού θεάτρου. Σημειώνουμε ότι η πρώτη παράσταση όπερας δόθηκε στην Αθήνα μετά από τέσσερα χρόνια, το 1837, ενώ επίσημη περίοδος όπερας εγκαινιάστηκε στην Αθήνα το 1840 με τη *Λουκία Λαμερμούρ* του Donizetti.⁴⁸

Την ίδια χρονιά που δημοσιεύθηκε η προαναφερθείσα αγγελία περί μουσικού θεάτρου (1833), στην ίδια ναυπλιώτικη εφημερίδα, τον *Ήλιο*, συναντάμε τέσσερα άρθρα σχετικά με τη μουσική και το λυρικό θέατρο στην Ευρώπη.⁴⁹ Ενδιαφέρουσα παρουσίαση η διαπίστωση της στασιμότητας της νεότερης ελληνικής μουσικής σε σχέση με την αρχαία. Οι αναφορές αυτές, παρά την έλλειψη επαρκούς τεκμηρίωσης, είναι σημαντικές λόγω της σπανιότητας και της πρωιμότητας των θεμάτων.

Το 1834 μας προκαλεί έκπληξη ένα άρθρο της εφημερίδας *Σωτήρ* του Ναυπλίου για την όχι και τόσο θετική άποψη σχετικά με το θέατρο. Ο αρθρογράφος επαινεί τον βασιλιά Όθωνα για τη διακοπή των εργασιών ανοικοδόμησης θεατρικής αίθουσας στην Αθήνα, τον χειμώνα του 1834-1835, δίνοντας προτεραιότητα στις τρέχουσες υλικές ανάγκες του νεοσύστατου κράτους: «Όσο για το θέατρον ούτε Σκύθαι ούτε Βάνδαλοι είμεθα διά να μην το επιθυμώμεν και να μην γνωρίζωμεν το όφελός του. Αλλά ο καιρός του ακόμη δεν έφθασεν. Ευχόμεθα να φθάση η ημέρα καθ' ην θα μπορούμε να έχωμεν θέατρα και προ πάντων θεατάς».⁵⁰

Επανερχόμενοι στον τομέα του μουσικού θεάτρου, σημειώνουμε την πρώτη επαγγελματική μουσική εκδήλωση, τον Οκτώβριο του 1837, όχι βέβαια ολοκληρωμένη παράσταση όπερας αλλά ερμηνεία οπερετικών τραγουδιών από την Ιταλίδα contralto Rosa-Baldoni Tosini. Η καλλιτέχνις είχε πρωταγωνιστήσει στην πρώτη παράσταση πλήρους όπερας, που δόθηκε στην Αθήνα, τον *Κουρέα της Σεβίλλης* του Rossini, στις 5 Αυγούστου 1837.⁵¹ Στο Ναύπλιο τραγούδησε και τη συνόδευσε στο πιάνο ο σύζυγός της, σε συναναστροφή στην οικία του κυρίου Μπουδούρη, όπου συμμετείχαν ανώτεροι δικαστικοί και αξιωματικοί,

47. «Διάφοροι ειδήσεις», εφημ. *Αθηνά*, αρ. 188 (17.10.1834).

48. Θόδ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. Α1, ό.π., σ. 38.

49. *Ήλιος*, αρ. 25 (26.9.1833), αρ. 26 (29.9.1833), αρ. 28 (6.10.1833) και αρ. 29 (10.10.1833).

50. «Εσωτερικά. Ναυπλία 22 Δεκεμβρίου», *Ο Σωτήρ*, Ναύπλιο, αρ. 89 (23.12.1834).

51. Κ. Γ. Σαμπάνης, ό.π., σ. 4.

και ήταν προσκεκλημένες «πεντήκοντα περίπου κυρίες, ωραϊζουσai την συναναστροφήν, μεταξύ αυτών διέκρινέ τις τας ωραιότητας του Ναυπλίου. Η κυρία Τοζίνα τραγούδησε με πολύν γλυκύτητα και αρμονίαν. Ακολούθησε χορός».⁵²

Τελικά το κοινό του Ναυπλίου απόλαυσε ολοκληρωμένη παράσταση μελοδράματος το 1852 με τον *Don Pasquale* του Donizetti. Η αθησαύριστη αυτή παράσταση, την οποία κατέγραψε το 2010 ο μουσικολόγος Κ. Σαμπάνης από μια ανέλπιστη πηγή, το χρονογράφημα του Κωνσταντίνου Πωπ στο αθηναϊκό περιοδικό *Ευτέρπη*, είναι σημαντική, γιατί πρόκειται για την πρώτη επαγγελματική θεατρική παράσταση στο Ναύπλιο και τη μόνη ολόκληρης της οθωνικής περιόδου. Από το προαναφερθέν άρθρο αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για την πρόσληψη της παράστασης, ενώ αρκετά ερωτηματικά δημιουργεί η σύνθεση του θιάσου, η οποία δίνεται από τον χρονογράφο με τον αόριστο και υποτιμητικό χαρακτηρισμό «τα συντρίμματα της εν Αθήναις θεατρικής εταιρείας», χωρίς να αναφέρει καθόλου ονόματα καλλιτεχνών και ερμηνείες αντίστοιχων ρόλων. Δεδομένου ότι το Ναύπλιο δεν ανήκε στις μεγάλες μουσικές εστίες της εποχής, όπως η Αθήνα, η Σύρος, η Πάτρα και τα Επτάνησα, σίγουρα ο θίασος θα ήταν ολιγομελής και το ρεπερτόριο θα περιλάμβανε ολιγοπρόσωπες όπερες και χωρίς ιδιαίτερες απαιτήσεις παραγωγής. Σύμφωνα με λεπτομερείς υπολογισμούς και λαμβάνοντας υπόψη τις κινήσεις του αθηναϊκού μελοδραματικού θιάσου της εποχής, ο μουσικολόγος Κ. Σαμπάνης συμπεραίνει ότι ο θίασος θα πρέπει να έμεινε στο Ναύπλιο 4-5 εβδομάδες, από αρχές Μαΐου έως το πρώτο επταήμερο του Ιουνίου του 1852. Ο ίδιος μελετητής στηριζόμενος σε γνωστά στοιχεία για την κίνηση των οπερετικών θιάσων της εποχής, τη σύσταση και την καλλιτεχνική ιδιότητα των μελών τους –γνωστών Ιταλών καλλιτεχνών στα οπερετικά κέντρα της εποχής– επιχειρεί μια ανασύνθεση τόσο της ακριβούς σύστασης του θιάσου του Ναυπλίου όσο και του ρεπερτορίου, καθώς και της διανομής της πρώτης παράστασης του *Δον Πασκουάλε*.⁵³ Κρατάμε την ενδιαφέρουσα υπόθεση να περιλαμβάνεται μεταξύ του ρεπερτορίου η *Lucia di Lammermoor* του Donizetti, την ελληνική versione της οποίας θα εκδώσει⁵⁴ στο Ναύπλιο δύο χρόνια αργότερα η λόγια Ευφροσύνη Βικέλα.⁵⁵

52. Ανώνυμος, «Νέα Διάφορα», εφημ. *Η Φήμη*, αρ. 66 (20.10.1837).

53. Κ. Γ. Σαμπάνης, *ό.π.*, σ. 8-11.

54. Μεταφράσεις λιμπρέτων διαθέτουμε από την οθωνική εποχή. Τα έργα αυτά, ωστόσο, δεν ανεβαίνουν στη σκηνή στα ελληνικά. Άλλοτε παραμένουν αναγνώσματα και άλλοτε μεταφέρονται στο θέατρο ως πρόζα. Η πρώτη επίσημη, μεταφρασμένη στα ελληνικά, παράσταση ευρωπαϊκής όπερας είναι αυτή της *Bethy* του Donizetti (σε μετάφραση του Αλέξανδρου Κατακουζηνού), η οποία παρουσιάστηκε τον Μάιο του 1879 στην Αθήνα. (Ευχαριστώ θερμά τη συνάδελφο Αύρα Ξεπαδαδάκου για τα προαναφερθέντα στοιχεία.)

55. Κ. Γ. Σαμπάνης, *ό.π.*, σ. 11 και Τάκης Καλογερόπουλος, *Λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Γιαλλελής, Αθήνα 2001.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η Βικέλα είχε μεταφράσει και τον *Belisario* (1895) του Donizetti και επί πλέον είχε γράψει και δύο λιμπρέτα όπερας, την *Ευφροσύνη* (1876) και την *Ελβίρα* (1886). Η δραστηριότητα της Βικέλα στον τομέα του μελοδραματικού θεάτρου, αν και δεν συνδέθηκε βέβαια με παραστασιακές διαδικασίες,⁵⁶ εγγράφεται στις πρώιμες καταθέσεις στην ιστορία του μουσικού θεάτρου, καθώς επίσης και της γυναικείας πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Αλλά και στον τομέα του λαϊκού θεάτρου το Ναύπλιο διεκδικεί δάφνες πρωτοπορίας. Συγκεκριμένα, τον Αύγουστο του 1841 έχουμε μαρτυρία για μία από τις πρώτες –ίσως την πρώτη– καταγεγραμμένη παράσταση σε πανελλαδικό επίπεδο, δεδομένου ότι στην Αθήνα καταγράφονται παραστάσεις το 1852 και το 1854.⁵⁷ Σχετικά με την παράσταση του Ναυπλίου διαβάζουμε: «Την εικοστή πρώτη του παρόντος θα παρουσιαστεί εις Ναύπλιον η κωμωδία του Καραγκιόζη, έχουσα αντικείμενον τον Χατζιαβάτη και Κουσζούκ-Μεϊμέτην».⁵⁸ Η είδηση συνηγορεί για τη λαϊκότητα του θεάματος και την τούρκικη επίδραση του είδους.

Αξιολογώντας τη θεατρική ζωή της πρώτης πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους κατά την οθωνική περίοδο εντοπίζουμε ότι εκτός από την έλλειψη σημαντικών δραματικών παραστάσεων, σε ποικίλους άλλους τομείς –είτε θεατρικούς, είτε παραθεατρικούς– παρουσιάζεται αξιοσημείωτη δραστηριότητα, από την οποία υπερτερεί η σχετική με την έκδοση θεατρικών κειμένων και στον παραστασιακό τομέα το μουσικό θέατρο.

Θα κλείσουμε παραθέτοντας το σχετικό με το μουσικό θέατρο προαναφερθέν χρονογράφημα, το οποίο εκτός των άλλων αποτυπώνει σε ρέουσα για την εποχή γλώσσα την πολιτιστική και κοινωνική ατμόσφαιρα της αργολικής πρωτεύουσας το 1852:

Παρέλθωμεν την καλυγύναικα Σύρον και πορευθώμεν εις Ναύπλιον, την αρχαίαν αυτήν ελληνικήν πρωτεύουσαν, όπου εισέτι πλανάται από του Πα-

56. Η πρώτη ελληνική όπερα που ανεβαίνει στην ελληνική σκηνή, είναι ο *Υποψήφιος* του Σπυρίδωνα Ξύνδα (λιμπρέτο του Ιωάννη Ρινόπουλου), στην Κέρκυρα το 1867· Αύρα Ξεπαπαδάκου, «Μελόδραμα εις την ελληνίδα φωνήν. Ο ελληνικός μελοδραματικός θίασος του Ιωάννη Καραγιάννη: ένας περιτλανώμενος φορέας ελληνικότητας», *Αριάδνη, Επιστημονικό περιοδικό της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης* 17 (Ρέθυμνο 2011), σ. 282-284.

57. Γιώργος Πετρήs, *Ο καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*, Γνώση, Αθήνα 1986, σ. 25-26.

58. Εφην. *Ταχύπτερος Φήμη*, 18.8.1841. Σύμφωνα με τον Γιώργο Πετρή στο Ναύπλιο έχουμε και την πρώτη μνεία του όρου «καραγκιόζης», η οποία τον παρουσιάζει «ως υποκριτή του τουρκικού θεάτρου» και από την οποία συμπεραίνουμε ότι ως θέαμα δεν ήταν γνωστό στο κοινό. Βλ. Γ. Πετρήs, *ό.π.*

λαμηδίου η σκιά της επαναστάσεως. Είναι μὲν ἔρημος καὶ εγκαταλελειμμένη σήμερον, ὡς προδοθεῖσα τὶς μνηστή, ἀλλ' ἔχει τὸ χλοερὸν τῶν περιχώρων της, τὰς ωραίας της ἐξοχάς, τὰς ωραίας της κυρίας, καὶ τὸ ευκοινώνητον τῶν κατοίκων της. Εσχάτως μετέβησαν αὐτοῦ τὰ συντρίμματα της ἐν Ἀθήναις θεατρικῆς εταιρείας καὶ αἱ παραστάσεις ἤρχισαν διὰ τοῦ Δον Πασχάλη. Αἶθουσα τοῦ θεάτρου τοῦ παλαιῶν Βουλευτικόν, ἀνωθεν τοῦ οποίου εἶναι αἱ φυλακαὶ τῶν καταδίκων καὶ υποδίκων. Μετὰ περίοδον λοιπὸν πολλῶν αἰώνων ηξιώθη καὶ τὸ Ναύπλιον νὰ ἔχῃ θέατρον. Καὶ τοῦτο εἶναι τὸ μόνον τοῦ πράγματος αξιοπαρατήρητον, διότι οὔτε σκηνάς, οὔτε προσκηνία εὐπρεπὴ δυνατόν ἦτο νὰ ἔχωσιν. Κατὰ τὴν πρώτην παράστασιν κυρίαί καὶ κοράσια ὑπῆρχον περὶ τὰ τριάκοντα. Λέγεται δὲ ὅτι ἐκ τῶν κυριῶν δύο προπάντων διεκρίνοντο, ἡ μὲν ἔχουσα ευρωπαϊκὴν ἐνδυμασίαν διὰ τὴν ζωηρότητα καὶ χάριν αὐτῆς, ἡ δὲ τὸ χαρίεν σμυρναῖον ἐνδύμα φέρουσα, διὰ τὴν καλλονὴν της. Οἱ δὲ λέοντες τοῦ Ναυπλίου σείοντες τὴν χαίτην τῶν, χειροκροτοῦν ἀπαύστως, πρὸς τὰς κυρίας καὶ αἰσθήματος δαίμα θεωροῦντες τοῦτο. Εὐφρεστέρα τουλάχιστον ἡ νεολαία της Ναυπλίας ἀπὸ τοὺς ἡθέους τῶν Ἀθηνῶν, οἵτινες ευφύῃα ἐνόμιζον τὸ ἀσχημονεῖν καὶ τὸ συρίζειν.⁵⁹

59. Γοργίας (Κωνσταντῖνος Πωπ): «Ἔργα καὶ Ἡμέραι... Μάιος», *Εὐτέρπη*, τ. 5, τχ. 115 (1.6.1852), σ. 452.