

Critic's Point

Γιώργου Κουμεντάκη: «Ἡ Φόνισσα», ὄπερα·
Θόδωρου Ἀντωνίου: 7ο Κουαρτέτο Ἐγχόρδων.

33/2014.

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΩΣ ΠΡΟΣΠΑΘΩΝΤΑΣ νὰ ἀπαλείψει τὴ ζωηρότατη ἐντύπωση μακρᾶς ἀμαξοστοιχίας ἀποτυχιῶν τῆς, ἢ διεύθυνση τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς (ΕΛΣ) χρησιμοποίησε κατὰ κόρον τὸ μοναδικό τῆς «ὄπλο»-ἐπιχείρημα, τὴν ὑπερδιαφήμιση καὶ τὸ μάρκετινγκ διὰ τῶν ΜΜΕ καὶ γνωστῶν σιτιζομένων ἀπὸ αὐτὰ κεκρακτῶν τῆς, προκειμένου νὰ προβάλλει τὴν κατὰ Παπαδιαμάντη ὄπερα Ἡ Φόνισσα τοῦ Γιώργου Κουμεντάκη: σ' αὐτὴν, προσδοκώμενα, εἶχε ἐπενδύσει πάρα πολλά.

Ὡς τώρα, ἀπὸ τὶς παραγωγές τῆς τελευταίας διετίας τῆς ΕΛΣ μόνον ἀπὸ τὸ Βέρθερο τοῦ Μασσνέ καὶ τὸν Ὁθέλλο τοῦ Βέρντι, βγῆκα ἀπὸ τὸ θέατρο δίχως νὰ ἀναζητῶ...ἡρεμιστικά. Ἡ Κρητικοπούλα τοῦ Σαμάρα, καὶ ἀνήκει, φεῦ, σὲ ἀπώτατο παρελθόν, καὶ διέψευσε ὅλες τὶς προσδοκίες περὶ Ἑλληνικῆς Μουσικῆς ποὺ εἶχε δημιουργήσει: Ἀντ' αὐτῆς ἐπὶ διετίαν ὑφιστάμεθα τὸ πόνημα τοῦ ὑβριδιακοῦ, in between (μεταξὺ τραγουδοποιοῦ καὶ συνθέτου), φιλτάτου τοῦ κ. Μιχαηλίδη, Νίκου Κυπουργοῦ, μέλους τοῦ Δ.Σ. τῆς Λυρικῆς, Προσοχή! Ὁ πρίγκιπας λερώνει. Ὡστόσο, παρὰ τὶς ἄφθονες παρατηρήσεις ποὺ ἀκολουθοῦν, ἡρεμος ἔφυγα καὶ ἀπὸ τὴν ὄπερα τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΥΜΕΝΤΑΚΗ (γ. 1959) κατὰ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαδιαμάντη Ἡ Φόνισσα (πράξεις 2, κείμε. Γιάννη Σβώλου) Ἄν αὐτὸ τὸ ὑπερδιαφημισμένο ἔργο παίχθηκε μόνον 4 φορές (ἀνέτως τὸ ξανάβλεπα, καὶ γιὰ νὰ τεκμηριώσω καλλίτερα τὶς ἐντυπώσεις μου), ἀναλογισθεῖτε τὴν ὑπόλοιπη ἑλληνικὴ μουσικὴ ποὺ μονίμως βρίσκεται σὲ ὀλικὴν ἔκλειψη. Πλανᾶται λοιπὸν πλάνην οἰκτρὰν ὁ

κ. Νίκος Βατόπουλος, γράφοντας (ἐφ. *Ἡ Καθημερινή*, ἀρ. φύλλου 28.808, Παρ. 28 Νοε 2014, σελ. 13) ὅτι ἡ *Φόνισσα* «πού ἔφερε πλέον στοῦ ρεπερτόριο τοῦ ἑλληνικοῦ μελοδράματος ὁ Γιώργος Κουμεντάκης». Διότι γιά νά φέρεي οἰοσδήποτε *κάτι* κάπου, αὐτό τὸ *κάπου* πρέπει νά ὑπάρχει. Ποῦ εἶδε τὸ ἑλληνικὸ ρεπερτόριο στὴ Λυρική; οἱ ὅπερες τῶν Καρρέρ, Σαμάρα, Λαυράγκα, Σακελλαρίδη, Καλομοίρη, Πετρίδη, Σκλάβου, Νεζερίτη κ.ἄ. ὑπάρχουν μόνον σέ...μουσικολογικὰ ἢ μουσικογραφικὰ κείμενα. Ὁμοίως καὶ τῶν νεοτέρων, τῶν μεγάλου Κουνάδη, Κούκου, Μαραγκόπουλου (*Τανγκὸ τῶν σκουπιδιῶν*), Ἀντωνίου (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*) Κουρουποῦ (*Πυλάδης, Ἰοκάστη, ἢ κατὰ Θεοβάντες Σκηηνὴ τῶν Θαυμάτων*) κ.ἄ. Παρὰ τὰ φαληρικὰ τῆς μεγαλοπιάσματα (μνημόσυνα μὲ νιάρχεια κόλυβα...) ἡ Λυρική, ἔρμαιο τῆς ἡμιμάθειας τοῦ ἐπὶ κεφαλῆς τῆς ἀπολύτου μονάρχου, ἔχει μεσάνυχτα ὅτι ἀπὸ τίς Ὅπερες τῆς Τιφλίδας (Γεωργία) καὶ τοῦ Ἑρεβάν (Ἀρμενία), στὴ μὲν πρώτη κάθε χρόνο ἐπὶ συνόλου 12 παραγωγῶν τῆς οἱ 3 εἶναι γεωργιανές ἐνῶ στὴ δεύτερη οἱ 6 ἀρμενικές. Κι' ὅσο γιά τὸ ἐπίπεδο τῶν παραστάσεων τους, ὄχι στοῦ Φαληρικὸ Δέλτα ἀλλὰ στὴ...Γαῦδο νά φτάσει, δὲ θὰ ὑψωθεῖ πάνω ἀπὸ τὸν...ἀστράγαλό τους. Διότι ἐκεῖ οἱ ἄνθρωποι εἶναι σοβαροί, δὲν προωθοῦν Ροδοῦλες, Εὐκλείδηδες τῆς *Νυχτερίδας* καὶ Τζανέλλες. Περνοῦμε ὅμως στὴ *Φόνισσα*.

Ὡς τώρα στὴ μουσική μας δὲν ὑπῆρξαν δημιουργοὶ (πλὴν τοῦ Νίκου Ἀστρινίδη, ἂν καλοθυμοῦμαι: περιέβαλε μὲ μουσική ἓνα διήγημα, —ἴσως τὸ *Στὸ Χριστό, στὸ Κάστρο* · παίχθηκε χρόνια πρὶν στὰ «Ὀλύμπια», παραμονές Πρωτοχρονιάς) πού θέλησαν ἢ καὶ μποροῦσαν νά ἀναμετρηθοῦν μὲ ἓνα Παπαδιαμάντη: ἂν ὁ Σολωμὸς εἶναι ὁ Ποῦσκιν μας, ὁ Παπαδιαμάντης εἶναι ὁ Ντοστογιέφσκυ, ὅπως ἐνωρίτατα χαρακτηρίστηκε. Στὴ *Φόνισσα* καθηλώνουν ἢ ἄκρα λιτότητα ὕφους καὶ περιγραφῶν τοπίου καὶ ἀνθρώπων, ἢ ψυχογραφικὴ αἰχμηρότητα ταυτισμένη μὲ βαθύτατη *πίκρα* ἀλλὰ καὶ κρυφὴ συμπόνια γιά τὴν ἡρωίδα. Ἡ Φραγκογιαννοῦ, πού θυμίζει ἀλαργινὰ *Βότσεκ* τοῦ Μπέργκ, εἶναι ἓνα ἀγράμματο, χιλιοβασανισμένο πλάσμα, ἴσως στοὺς ἀντίποδες τῆς εὐριπίδειας *Μήδειας*: «καὶ γιγνώσκω μὲν οἶα ποιήσω κακά, θυμὸς δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων». Μοιάζει μόνον ἐκ τῶν ὑστέρων νά ψυχανεμίζεται τὸ κακὸ πού ἔκαμε. Καὶ ὁ συγκινητικὰ (ἀκόμη καὶ γιά

ἄθεο) Χριστιανὸς Παπαδιαμάντης, δὲν ἠθικολογεῖ, δὲ θρησκευιολογεῖ, δὲν κοινωνιολογεῖ, δὲν συμπερασματολογεῖ: δείχνει ἀπλῶς. Τὸ μόνον σχόλιον ποὺ ταιριάζει εἶναι θαρρῶ ὁ πικρότατος λόγος τῆς πολυαγαπημένης μου παραμάνας, τῆς 100% ἀγράμματης καὶ ἀναλφάβητης ὅπως ἡ Φραγκογιαννοῦ, παριανῆς χωρικῆς Ἀκριβῆς Σπανοῦ (1895-1975): «Στραβὸς κι' ἀνάποδος κόσμος». Τελεία καὶ παύλα.

Θὰ ἀδικοῦσε λιμπρετίστα καὶ συνθέτη, ὅποιος ἰσχυρίζοταν πῶς ἀνευλάβησαν πρὸς τὸν Παπαδιαμάντη: Προσπάθησαν ἔντιμα νὰ τὸν πλησιάσουν μὲ τὰ μέσα ποὺ διέθεταν καὶ ἔκριναν πρόσφορα. Τὸ κατάφεραν; δύσκολο τὸ ὄχι, δυσκολότερο τὸ ναί. Γιὰ τὴν καταξίωσή του τὸ ἔργο ὀφείλει νὰ ξαναπαιχθεῖ καὶ ἐπὶ πλέον νὰ ἐκτεθεῖ σὲ σύγκριση, εἰ δυνατόν, μὲ ὅλο τὸ ἱστορικὸ παρελθὸν τῆς ἑλληνικῆς ὄπερας: εἶναι ὅμως βέβαιον δυστυχῶς ὅτι αὐτὸ δὲν θὰ συμβεῖ. Βάση τοῦ ἔργου, τὸ λιμπρέτο τοῦ Γιάννη Σβώλου, ἐν μέρει δικαιολογημένα, παρενέβαλλε στὸ παπαδιαμάντειο κείμενον ἀφθονὰ δημοτικὰ τραγουδία, ἐν οἷς ἀρκετὰ παιδικὰ: δώδεκα στὴν α', δύο στὴ β' πράξι: ὅμως τὸ ὑπερεκτιμημένον δημοτικὸ τραγουδί, ποὺ ἔχει ἀναπόδραστα ταξικὴ προέλευση, εἶναι ἡ φανταχτερὴ παραμυθία ἐνὸς κατατσακισμένου ἀγροτικῆς προλεταριάτου ἀπὸ μιὰ ζωὴ γεμάτη βάσανα ποὺ δὲν ὀφείλονται πάντα στὰ κακὰ καὶ αἰμοβόρα ἀφεντικά: τὰ τραγουδία τοῦ γάμου λ.χ. συνήθως ἐξωραϊίζουν τὴ μοῖρα τῆς νύφης στὰ χέρια τοῦ φαλλοκρατικῆς κτήνους ποὺ τὴν ἀποκτᾷ καὶ τῆς σκύλας μάνας του. Ἡ παρεμβολὴ δημοτικῶν συνῆδε βέβαια, μὲ τὸ φολκλορογενὲς ἰδίωμα ποὺ ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια ἀκολουθεῖ ὁ Κουμεντάκης (βλ. λ.χ. τὸ κατὰ Καζαντζάκη ὀρχηστρικό του ἀριστούργημα *Amor fati*). Ἀλλὰ εἶχε καὶ ἀπρόοπτες συνέπειες: οἱ χορωδίες ποὺ τὰ τραγουδοῦσαν μετέτρεψαν ὅ,τι προοιῶνιζεν ὄπερα δωματίου, σὲ ὄπερα χολλυγουντιανῶν πληθῶν—οὐρανοκατέβατη εὐκαιρία γιὰ νὰ πλημμυρίσει τὴ σκηνὴ μὲ πλήθη καὶ φῶς ὁ ἐκδοροσφαγεὺς τῆς *Νυχτερίδας* τοῦ Γιόχαν Στράους, σκηνοθέτης Ἀλέξανδρος Εὐκλείδης, ἐκεῖ ὅπου ἔπρεπε νὰ ἐπικρατοῦν λιτότητα, ἀφαίρεση, ἡμίφως. Μοιραῖα λοιπὸν τὰ πλήθη καὶ τὰ χορωδιακὰ ἐμβόλιμα ἐπιβράδυναν τὴν ὅποια δράση: πρῶτον, ἀκίνητοι πάνω σὲ ξύλινο μῶλο ἀρσενικοί, παρακολουθοῦν ἀπαθεῖς τὰ βάσανα τῶν γυναικῶν. Δεύτερον, ἀφθονες παιδικὲς χορωδίες, ἔλεγαν τὰ δικά τους. Τρίτον, ἐντονώτερη τοῦ προσδοκωμένου, ἡ παρουσία (σκιώδης στὸν Παπαδιαμάντη)

τῶν ἀνθρώπων τοῦ νόμου, δύο-τριῶν ὄλων κι' ὄλων Μείναμε μὲ τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ λιμπρέτο, τοὺς πολλαπλασίασε καὶ τοὺς «προήγαγε»: τὸ μυθιστόρημα ξετυλίγεται ἐπὶ Ὅθωνος, γύρω στὰ 1850-60! Ὅλ' αὐτὰ συνεπηρέασαν σκηνικούς πιά, ὄχι μυθιστορηματικούς χρόνους.

Τὰ σκηνικά (Πέτρος Τουλούδης) καὶ κοστούμια (Τουλούδης, Ἰωάννα Τσάμη) ἐξυπηρέτησαν ἄρτια τὴν ὅποιαν εὐκλείδεια σύλληψη: στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, μακρινὴ βουνοπλαγιά. Στὸ μέσο ἓνα καὶ μόνο περιστρεφόμενο χωριατόσπιτο εἶναι καὶ σπίτι τῆς Φραγκογιαννοῦς, καὶ σπίτι τοῦ Γιάννη Περιβολᾶ, πού οἱ κόρες του πνίγονται στὴ στέρνα (τούλάχιστον δέκα χρόνια μεγαλύτερες ἀπὸ ὅ,τι δικαιολογοῦσε ὁ πνιγμός: χάθηκαν μικρότερα κοριτσάκια;) καὶ σπίτι τῆς Μαρουσῶς, ὅπου καταφεύγει στὴ β' πράξη ἢ φυγάδα. Καὶ ὀλόγουρά του κόσμος, πάρα πολὺς κόσμος, ἐνῶ στὸ μυθιστόρημα κυριαρχεῖ ἡ ἐρημιά. Πίσω ἀπὸ τὸ σπίτι ἓνα πηγάδι, στεφανωμένο μὲ παράξενο ἰκρίωμα. Ἡ ἴδια ἢ μουσικὴ ἀκολουθοῦσε τὰ ἀχνάρια τοῦ *Amor fati* ἐπὶ τὸ δραματικότερον. Φολκλορογενὲς ὑλικό, διαφορετικῆς προελεύσεως (λ.χ. διακρίναμε ἀπόηχους πολυφωνικῶν ἀλβανικῶν καὶ ἡπειρωτικῶν τραγουδιῶν), φωνητικὴ γραμμὴ σὲ ἀδιάλειπτην ἐναλλαγὴ πεζοῦ λόγου, δημοτικογενοῦς ἀριόζο καὶ ρετσιτατίβο. Εὐφάνταστη ἐνορχήστρωση, ἐναλλαγὴ σόλι καὶ ὁμάδων, ποτέ *tutti*. Πρὸς τὶ ὅμως ἀπὸ σκηνῆς τὰ ἐκτενέστατα σόλι μπαγιὰν καὶ σαξοφώνου; ἢ «ἀραιότητα» τῆς ὀρχήστρας δημιουργοῦσε εὐπρόσδεκτη ἀπροσδιοριστία, ὄχι κατ' ἀνάγκην λειτουργικὰ δραματικὴ, οὔτε ὅμως καὶ ἀντισκηνικὴ. Τελικὰ ἔμειναν στὴ μνήμη δύο μόνον μοιρολόγια, οἰονεὶ «ἄριες» τῆς Φραγκογιαννοῦς στὴν α' πράξη: ἓνα μὲ συνοδεία σόλο φαγκότου καὶ ἓνα μὲ συνοδεία σόλο φλάουτου. Καὶ θὰ ἤθελα νὰ σιγουρευτῶ ξαναβλέποντας τὸ (ἥσσανος δραματικότητος;) φινάλε τοῦ ἔργου ὅπου ἐπιστρατεύθηκε ἢ νεότερη σκηνικὴ τεχνολογία γιὰ νὰ χαθεῖ ἢ Φόνισσα πάνω στὸ πλημμυρισμένο ἀπὸ τὴν παλίοροια πέρασμα πρὸς τὴ σκῆπη τοῦ γέρο ἐρημίτη «μεταξὺ ἀνθρωπίνης καὶ θείας δικαιοσύνης», ὅπως μεγαλόπνοα γράφει ὁ Παπαδιαμάντης.

Ἀπομένει ἢ μουσικὴ ἐρμηνεία, ὅπου ἀνεπιφυλάκτως ἐγκωμιάζουμε ὄλους: Τὴν ἀψογὴ διεύθυνση τοῦ ἀρχιμουσικοῦ Βασίλη Χριστόπουλου (βοηθός του: Νίκος Βασιλεία) πού διηύθυνε διαυγέστατα καὶ ἐκφραστικότερα, ὅσο ἢ ἴδια ἐπέτρεπε, τὴν παρτιτούρα. Τοὺς διευθυντὲς χορωδίας

ἐνηλίκων Ἀγαθάγγελο Γεωργακάτο καὶ παιδικῆς, Μάτα Κατσούλη. Τὴν ὄντως ἀρχετυπικὴν ἠρωΐδα Εἰρήνη Τσιρακίδου, τὴ φίλη τῆς Μαρουσῶ (Ἑλενα Κελεσίδου), τὶς κόρες τῆς Δελχαρῶ (Γεωργία Ἡλιοπούλου), Ἀμέρσα (Ἰνὲς Ζήκου ποὺ ὑποδύθηκε καὶ τὴ Γιαννοῦ, γυναίκα τοῦ Γιάννη Περιβολᾶ) καὶ Κρινιώ (Νίκη Χαζιράκη), τὶς Μυρσούδα καὶ Τούλα (Θεοδώρα Μπάκα καὶ Βάσια Ζαχαροπούλου, κόρες τοῦ Περιβολᾶ), τὴ μάνα τῆς Ξενούλας (Εὐδοκία Χατζηϊαωάννου) καὶ τοὺς ἄντρες: Βαγγέλη Μανιάτη (σύζυγο Δελχαρῶς καὶ ἀργότερα Εἰρηνοδίκη), Κωστῆ Ρασιδάκη (Γιάννη Περιβολᾶ), τοὺς Ἀστυνόμους Α' καὶ Β', κατόπιν πᾶρεδρο (Νίκο Στεφάνου καὶ Δημήτρη Ναλμπάντη), καὶ τὸ βαθύφωνο Τάσο Ἀποστόλου στὸ μικρὸ ἀλλὰ καίριο ρόλο τοῦ μοναχοῦ Ἰωάσαφ. (Αἶθουσα Τριάντη, 23.11.2014· παγκόσμια «πρώτη», ἴδιος χῶρος 19. 11. 2014).

* * *

ΚΑΙΤΟΙ ΔΕΝ ΓΡΑΦΩ κριτικὴ δίσκων, συνιστῶ ἀνεπιφύλακτα τὰ δύο CD τῆς ἐταιρείας Subways, ὑπ' ἀρ. SM 161, μὲ τὰ 6 κουαρτέτα ἐγχόρδων τοῦ ΘΟΔΩΡΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ (γ.1935), σὲ χρονολογικὴ σειρά: 1959, 1998, 2004 (τὰ ὑπ' ἀρ 3 καὶ 4), 2009 καὶ 2011. Ἄψογα παιγμένα καὶ ἠχογραφημένα ἀπὸ τὸ κουαρτέτο ἐγχόρδων *L'Anima* (Στέλλα Τσάνη καὶ Μπρουνίλντα Μάλο—βιολιά, Ἐλευθερία Τόγια—βιόλα, Λευκὴ Κολοβοῦ—βιολοντσέλο) ἀποτελοῦν ἀπόκτημα γιὰ τὸ μελετητὴ τῆς Ἑντεχνης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ γιὰ ὅποιον θὰ ἤθελε νὰ ἐμβαθύνει στὴν ἐξέλιξη, γραφῆς, ὕφους καὶ προσωπικότητος ἀπὸ τὴν ὁποία ὁ ἀγαπητὸς Θόδωρος φροντίζει ἐπιμελέστατα νὰ μᾶς κρατᾶ σὲ ἀπόσταση διὰ τῆς ἀδιαλείπτου παραγωγικότητος ποὺ γιὰ ἐκεῖνον ὅμως ἀποτελεῖ **τρόπο ζωῆς**.

Ὅμως ὑπάρχει καὶ...Κουαρτέτο ἀρ. 7, σὲ τρία μέρη ποὺ τὰ ἐναλλασσόμενα «τέμπι» τοὺς σημαίνονται μὲ μετρονομικὲς ἐνδείξεις μόνον. Παίχθηκε ἄψογος ἀπὸ τὸ *L'Anima* ἀκριβῶς κατὰ τὴν παρουσίαση τῶν CD, ὅπου γιὰ τὸ συνθέτη καὶ τὸ ἔργο του μίλησαν οἱ μουσικογράφος Θωμᾶς Ταμβάκος, ἐντροφήσας στὴ δισκογραφία Αντωνίου, πιανίστας-συνθέτης Χρῆστος Παπαγεωργίου, συνθέτης Ἰάκωβος Κονιτόπουλος καὶ πιανίστας Κωστῆς Γαϊτάνος.

Μέρος Α': πυρήνας τοῦ ἐναρκτήριου ἡμιτόνιο σφορτσάντο, ποὺ ξανακούεται μετὰ ἀπὸ ἐμφατικὰ τρέμολι, εἰσάγοντας σύντομη φράση πρὶν

μεταμορφωθεί σέ τόνο καί ἐξελειχθεῖ σέ ὀστινάτο πού θύμιζε Σκαλκώτα καί πυκνοῦφασμένα μοτίβα, καταλήγοντας (;) σέ παράξενες συνηχήσεις βιολιῶν ψηλά.

Μέρος Β' : ἀρχίζει μέ ωραιότατη μεγάλη καντιλένα βιολοντσέλου, ὅπου ξαναεμφανίζεται τὸ ἡμιτόνιο, ἀκολουθούμενη ἀπὸ τὸ βιολί σέ ὅ,τι μοιάζει μέ β' θέμα, σέ δις(;) παρεστιγμένα. Μολαταῦτα στὸ μέρος αὐτὸ κυριαρχοῦν ὡς ἐντύπωση ἀδρά «πιτσικάτι».

Μέρος Γ' : ἀργή προέκταση ἀλλὰ καί μετεξέλιξη τῶν προηγουμένων σέ ἄλλο κλίμα μέ κυρίαρχην ἐντύπωση τὸ βιολί στὶς ψηλές περιοχές. Ἄντωνίου σέ πλήρη ὀριμότητα, ἀφομοιώσιμη ὅμως ὕστερα ἀπὸ περισσότερες τῆς μιᾶς ἀκροάσεις. Θὰ μιλούσαμε γιὰ μιὰ καλοκρυμμένη δραματικότητα πίσω ἀπὸ ἀκρῶς ἐνδιαφέρουσες ἐναλλαγές γραφῆς. Ἐπαναλαμβάνουμε ὅμως: μία μόνον ἀκροάση δὲ φανερώνει πλῆθος συνθετικῶν μυστικῶν, γεννημάτων, ἐν μέρει, καί πλουσιωτάτης πείρας (Βιβλιοπωλεῖο Ἰανός, ὁδὸς Σταδίου 25, 18.11.2014).
