

ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΥΡΟΥΠΟΥ: - 1 - «ΠΥΛΑΔΗΣ» & «ΙΟΚΑΣΤΗ»

Critic's Point

Γ. Κουρουπού: *Πυλάδης & Ιοκάστη*:
λυρικοί Κοχινούρ, ἐναύσματα πυρίνων ἐρωτημάτων.

κι' ἐκράζεις· «Φωτιά! νὰ κάψω τὸν Παράδεισο!»,
κι' ἐκράζεις· «Νερό! τὴν Κόλαση νὰ σβήσω!

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ: Ὁ Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου.
ΛΟΓΟΣ Δ', «Ὁ Θάνατος τῶν Θεῶν».

26/2015.

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

ΔΕΝ ΧΡΕΙΑΖΟΤΑΝ ὁ ὑπὲρ πάντων ἀγῶν πού δίνει ἥρωϊκὰ τὶς στιγμὲς αὐτὲς ἡ πατρίδα μας, μὲ τὰ 50 ἢ 60 € πού διαθέτουν ἡμερησίως ἀκόμη ἀρκετοὶ Ἕλληνες, γιὰ νὰ καταλάβει ἀκόμη καὶ ἓνας βλάξ, τὶ ἀβδηριτισμὸ ἀντιπροσωπεύει ἡ μετατροπὴ τῆς συγκοινωνιακῶς ὑποβαθμισμένης ὁδοῦ Πειραιῶς σὲ «πολιτιστικὸ κέντρο», μόνον γιὰ κατόχους Ι.Χ.: κατ' ἐξοχὴν δὲ ἡ Πειραιῶς 260, ἐπινόημα τοῦ φεστιβαλάρχου κ. Γιώργου Λούκου. Καλῶς ἐχόντων τῶν πραγμάτων τὴν ἐπισκεπτόμου ἀραιότατα, (μὲ ταξὶ ἀπὸ τό σπίτι μου στοιχίζει 40 € πήγαιν' -ἔλα), μόνον ὅταν ἐξοριζόταν ἐκεῖ (βεβαίως, βεβαίως! ποῦ ἄλλου;) ἀκρόαμα Ἐντεχνης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς. Σήμερα, πού ὅπως ὅλοι μας, ζῶ μὲ 60 € ἡμερησίως, δὲ θὰ σκεπτόμου κὰν μετάβαση, δίχως ἀπὸ μηχανῆς θεοῦ πού μοῦ ἐξασφάλισε τὸ πήγαιν' -ἔλα. Τὸν εὐχαριστῶ ab imo pectore, ἐπειδὴ οἱ δύο μονό-πρακτοὶ λυρικοὶ ἀδάμαντες τοῦ Γιώργου Κουρουπού, ξεπερνοῦν κατὰ πολὺ τὴ σημασία αὐτῆς καθ' ἑαυτὴν τῆς ὅποιας παρουσιάσεώς τους δημιουργώντας πολλὰ παράπλευρα πύρινα ἐρωτήματα. Πρὶν περάσω στὰ ἔργα καὶ στὰ ἐρωτήματα, μιὰ κατακλειδα

για την Πειραιώς 260: ἀμφιβάλλω πολύ ἂν ἔχουν ἐλάχιστην, ἔστω, ἀξία για τὴ λεγομένη «βιο-μηχανικὴν ἀρχαιολογία» αὐτὰ τὰ πανάθλια ἐργοστασιακὰ ἐρείπια. Ἄν δὲν κινδύνευαν οἱ γύρω κατοικημένες περιοχὲς καὶ εἶχα τὴ δύναμη, προσωπικά, θὰ τὰ ἰσοπέδωνα ἀδίστακτα ἐντὸς δευτερολέπτων μὲ κάμ-ποση τρινιτροτουλόλη, μετατρέποντας τὴν περιοχὴ σὲ ὄνειρῶδες μεσο-γειακὸ πάρκο, τόπο ἐκδρομῶν για ὄλο τὸ λεκανοπέδιο. Προφανῶς ὅμως τὸ γκρέμισμά τους χρειάζεται δεκάδες μπουλντόζες, ἀπείρως δαπανη-ρότερες καὶ χρονοβόρες... Ἄστα νὰ πᾶνε...

Ἀρχίζω περιγράφοντας καὶ σχολιάζοντας ἐκτενέστατα, για τὴν Ἱστορία, τὴν ἐκδήλωση. Παρὼν καὶ στίς δύο παγκόσμιες πρῶτες («Πυλάδης», 31.5.1992, ὑπόγεια Μεγάρου Μουσικῆς Ἀθηνῶν καὶ «Ἰοκάστη» 12.7.2002, Θέατρο Εὐρωπαϊκοῦ Κέντρου Δελφῶν), τῶν μονοπράκτων εἶχα ἀποκομίσει ἀπὸ ἀμφοτέρα λαμπρὲς ἐντυπώσεις. Δὲν κατέγραψα ἐκεῖνες τοῦ «Πυλάδη» ἐπειδὴ ἡ Ἐπικαιρότητα, ἡ ἐφημερίδα τοῦ Σωκράτη Κόκκαλη, μὲ τὴν ὁποία εἶχα ἐξ ἀρχῆς ὄνειρῶδη συνεργασία ὡς μουσικοκριτικός, ἀνέστειλε τὴν ἐκδόσή της, νομίζω ἄνευ ἐμφανοῦς λόγου, στὸ 3ο ἔτος της (φύλλο ἀρ. 898 τῆς 31.10.1991...) Ἦμουν λοιπὸν ὡς μουσικοκριτικός ἀνέστιος. Ὅσο για τὴν Ἰοκάστη, θετικότερη καὶ λεπτομερειακὰ περιγραφικὴ κριτικὴ τοῦ ἔργου, ἐπίσης ἀδημοσίευτη, ὑπάρχει στὸ...ἀρχεῖο μου: ἡ ὁμοίως εὐτυχέστατη συνεργασία μου μὲ τὴν ἀλησμόνητη Ἐξπρές ἀρχισε λίγο ἀργότερα.

* * *

ΞΕΚΙΝΩ ΜΕ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ καὶ σκηνικά—οἱ αὐτουργοὶ τους λύσσαξαν για νὰ ἀγνοήσουμε τὸ συνθέτη ποὺ ὀλοφάνερα ὑποβίβασαν σὲ πρόσχημα ἐξωτερικεύσεων ψυχοπαθολογικοῦ ναρκισσισμοῦ καὶ ἐπιδειξιμανίας. Λοιπὸν: Σκηνοθεσία **Jay Scheib** (ἀμερικανός, γ. 1969, ἄρα ἐτῶν 46, καρπὸς τοῦ περιπύστου MIT (Τεχνολογικοῦ Ἰνστιτούτου Μασσαχουσέτης). Σκηνικά: ὁ γνωστὸς καὶ μὴ ἐξαιρετέος ἡμέτερος Πάρις Μέξης, ποὺ, ὅπως ἔγραφα στὴν προηγούμενη κριτικὴ μου ἀρ. 25/2015 για τὸν «Ὁρλάνδο» τοῦ Χαϊντελ, χωρὶς νὰ τὸν μνημονεύω, στραπατσάρισε νοσηρότατα ἀλλ' ἐνεπιγνώτως δύο ὅπερες τοῦ Γκλόουκ, τὴν Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι (4.3.2011) καὶ τὸ Θρίαμβο τῆς Κλέλιας (14.2.2012). Κοστούμια: ἡ ἄσημη **Laine Rettmer**, εὐειδῆς μελαχροινὴ «σκηνοθέτις

ὄπερας, ἠθοποιός, συγγραφεύς» (ἤγουν πολυτεχνίτισσα), διαδικτυακῶς ¹ ἐπιμελέστατα ἀδηλώτου ἡλικίας. Ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ 2005 ἔχει γυρίσει, 5-6 ταινίες ὑπὸ διάφορες ιδιότητες. Μεταξύ τους καὶ ἡ τουρκικὴ μετριοτήτης *Μιναρέδες στὴ Νέα Ὑόρκη* (2010). Περιγράφεται περίπου ὡς μόνιμη συνεργάτης τοῦ Scheib πού προφανῶς τὴν ἐπέβαλε. Τέλος οἱ φωτισμοὶ κάποιου Γιώργου Τέλλου στὸν *Πυλάδη* μᾶς καταστράβωσαν μὲ 45 κυκλικούς προβολεῖς, λευκοῦ ἐκτυφλωτικοῦ φωτός σὲ 15 «στή-γγλεις» ἀνὰ τρεῖς. (Πόσο ἀλήθεια στοίχισαν;) Καὶ πρὶν περάσω στὴν οὐσία, ξαναθυμίζω τὴν κριτικὴ μου ἀρ. 25/2015, ὅπου τόνιζα ὅτι ἄλλο χαβαλὲς καὶ ἀσυδοσία καὶ ἄλλο πραγματικὴ καὶ μελετημένη πρωτοπορεία. Ἐδῶ προσθέτω ὅτι πέντε χρόνια δούλευε γιὰ τὴ διδασκαλία τοῦ ἔργου στὴ Μέτ τὸν πρωτοπορειακὰ ἀνυπέρβλητο βαγκνέρειο *Πάρσιφαλ*, ὁ γάλλος François Girard· βλ. κριτικὴ μου, ἐφ. Ἐξπρές, ἔτος 51ο, ἀρ φύλλου 14.914, Σάβ., 11.5.2013, σελ. 37).

Ὅ,τι εἶδαμε στὴν Πειραιῶς, δὲ θύμιζε στὸ παραμικρὸ τὰ πρὸ 23ετίας καὶ 13ετίας θεάματα καὶ ἰδίως τὴν ἀνεπανάληπτη δελφικὴν *Ἰοκάστη*, σὲ σκηνοθεσία Ἀποστολίας Παπαδαμάκη. Ἐδῶ τὸ προμνησθὲν ἐλληνοαμερικάνικο κουαρτέτο, προδήλως συμπηχθὲν προχειρῶς, ἀπερι-σκέπτως καὶ ἀσυστόλως, ἀσέλγησε ξαδιάντροπα καὶ παρά φύσιν πάνω στὶς δύο ἀριστουργηματικὲς παρτιτούρες τοῦ Κουρουπού ἀλλὰ καὶ στοὺς μεγάλους ἀρχαίους τραγικούς πού τὶς ἐνέπνεαν.

Τὸ σκηνικὸ Μέξη, «ὑπηρετήσε» (!) καὶ τὰ δύο μονόπρακτα: ἀπέραντη λίμνη νεροῦ, ὀριζόμενη ἀπὸ ἀναλόγων διαστάσεων ρόμβο; τε-τράγωνο; παραλληλόγραμμο; δὲν ὀρκίζομαι. Πάντα μὲς στὰ νερὰ σὲ πρῶτο πλάνο, ἀριστερᾶ, μαύρη μουσαμαδένια πολυθρόνα καὶ μπροστὰ τῆς μαῦρο τραπέζακι μὲ γυάλινο τασάκι. Στὴ μέση, σανιδένια σχεδία μὲ μεγάλο βάζο πού τὴν ἐξωτερικὴ του ἐπιφάνεια σκέπαζαν μαῦρα τετρά-γωνο. Δεξιᾶ, ξανὰ στὸ «προσκήνιο» (;!) κατάλευκη μπανιέρα, δεκαετίας 1930. Καὶ στὸ βάθος, ἀριστερᾶ, ἐκεῖ ὅπου στὴν ὀθόνη τοῦ Καραγκιόζη βρίσκεται τὸ σαράϊ τοῦ πασᾶ, εἶχε μεταφερθεῖ τὸ καλύβι τοῦ ἀθάνατου καμπούρη, παριστάνον τὰ ἀνάκτορα καὶ τῶν Ἀτρείδων στὶς Μυκῆνες

¹ Ἄπαντᾶ σὲ 5-6 ἰστοσελίδες πού ἡ ἔνδεια τῶν πληροφοριῶν τοὺς διατυμπανίζει καραμπινάτη μετριοτήτα.

(Πυλάδης) καὶ τῶν Λαβδακιδῶν στὴ Θήβα (Ἰοκάστη). Καὶ στὰ δύο ἔργα παρίστατο σκαρφαλωμένο πάνω στὴ στέγη τῆς παράγκας ὡς κουκουβάγια, εὐμέγεθες γκρίζο ἄγαλμα Σφιγγός, ἄσχετο βέβαια μὲ τὸ πρῶτο (Ἀτρεΐδες), ἀλλὰ τὶ ψάχνω ὁ ἀφελής; Στὴν Ἰοκάστη τὸ σκηνικὸ ἔμεινε σχεδὸν ὡς εἶχε. Μόνον ἡ σανιδένια σχεδία μεταμορφώθηκε σὲ στρῶμα στὸ ὁποῖο προφανῶς ἡ ἡρωΐδα καὶ γέννησε τὸν Οἰδίποδα καὶ συνευρέθηκε πολὺ ἀργότερα μαζί του, γεννώντας τὴν Ἀντιγόνη, τὴν Ἴσμήνη, τὸν Ἐτεοκλῆ καὶ τὸν Πολυνεΐκη. Καὶ στὸ Καραγκιόζ τσαρδάκι-σαράϊ-ἀνάκτορο, τὰ σανίδια ἀντικατέστησαν λεῖες ἐπιφάνειες γκρίζου συμπαγοῦς ὕλικου.

* * *

ΠΕΡΙΓΡΑΦΩ ΛΟΙΠΟΝ τὰ ἐφ' ὕδασι δρώμενα. Παρενθετικά, πολὺ ἀμφιβάλλω ἂν Scheib καὶ Μέξης γνώριζαν τὴν ὕπαρξη τοῦ μαγευτικοῦ παραδοσιακοῦ βιετναμέζικου κουκλοθέατρου σὲ νερό. Ἴσως γνώριζαν τὴν θεαματικότετη τηλεοπτικὴ μίνι-σειρὰ *Ἡ Κιβωτὸς τοῦ Νῶε* (1999· σκηνοθεσία John Irvin, πρωταγωνιστής: Jon Voigt) ἢ τὸ γνωστότερο *Νῶε* (2014· σκηνοθεσία: Darren Aronofsky, πρωταγωνιστής: Russell Crowe). Ψύλλοι στ' ἄχαρα, θὰ πεῖτε. Δεκτόν!

Ἐνῶ, ὡς λέγεται τὸ αἷμα νερό δὲ γίνεται, ἀντιθέτως, στὸν Πυλάδη, τὸ νερό ἔγινε αἷμα. Στὴν ἀρχή, μιὰ γυναίκα, ἀπὸ τὸ προσκῆνιο, ἔρριξε πολὺ μακρὰ 3-4 κοτρόνες, πάντως ὄχι στὸ καλύβι-σαράϊ-ἀνάκτορο τῶν Ἀτρειδῶν-κιβωτὸ τοῦ Νῶε κ.λπ. κ.λπ. Ὑστερα ἀπὸ μερικὲς τσιρίδες ρωμείικης ἀντιλήψεως τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ὁ χορὸς (λυσίκομες κοπέλλες), ἄρχισε ἕνα ἀτέλειωτο πλάτς-πλούτς μὲς στὰ νερά, βρέχοντας μέρος μόνον τῶν μαλλιῶν τους. Νοσηρότατα εὐρηματικὴ ἀποσχέτιση δρωμένων καὶ μουσικῆς (περὶ τῆς ἐκτελέσεως βλ. κατωτέρω)

Ὁ Πυλάδης, καίτοι κατὰ τὸ κείμενο καὶ τὸ συνθέτη, ὑποκινητὴς τῶν πάντων, ἂν καλοκατάλαβα, παραμένει πάντα πρόσωπο βουβό, ἐνῶ Ὁρέστης καὶ Ἡλέκτρα, ἔχουν σχέση σαφῶς αἰμομεικτικὴ ὅπως βροντοφώναζε καὶ τὸ ἐρωτικὸ τους φιλί στόμα-μὲ στόμα, γλῶσσα μὲ γλῶσσα. Ἐδῶ, ἀντὶ μουσικῆς Κουρουπού, ταίριαζε τὸ *Σφίξε με κι' ἐνωμένα τὰ χεῖλη ἄς μένουν*. Καὶ κατόπιν... αἷμα, αἷμα, αἷμα σὲ τεράστιες ποσότητες, πολὺ μεγαλύτερες ἀπὸ τὰ περίπου 5+5=10 λίτρα πού ἔπρεπε νὰ ἔχουν μαζί ὁ Αἰγισθος καὶ ἡ Κλυταιμνήστρα (Σ.Σ. τὸ αἷμα

ἀντιπροσωπεύει 7% τοῦ βάρους τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος καὶ ὁ μέσος ἐνήλιξ ἔχει αἷμα ὄγκου 5 λίτρων). Ὁ Αἰγισθος κατεσφάγη πρῶτα πάνω στὴν πολυθρόνα καὶ ἐν συνεχείᾳ μέσα στὴ μπανιέρα τοῦ 1930, ἡ ὁποία μάλιστα φωτίσθηκε ὥστε νὰ φανεῖ πόσο νερὸ ἀπόμεινε ἀφοῦ βούτηξε μέσα τὸ κορμί (ἀρχὴ τοῦ Ἀρχιμήδους...). Πῶς ὅμως κατεσφάγη; μὲς στὸ ἄγριο ταβατουρι, ξέχασα ἂν ἡ Ἡλέκτρα, ὁ Ὁρέστης (μαῦρο σακκάκι καὶ παντελόνι ὡς τὸ γόνατο...) μέλη τοῦ χοροῦ ἢ ὅλοι μαζί τοῦ ἔδωσαν δεκάδες μαχαιριές καὶ ἐλόγου του ὁ ἐφτάψυχος δὲν ἔλεγε νὰ ξεψυχήσει, πρᾶγμα πού ἔπρεπε νὰ συμβεῖ μὲ τὴν τρίτη ἢ τέταρτη. Καὶ στὸ Καραγκιόζ-τσαρδάκι ἢ ἀνάκτορα, πού τὰ σανίδια του ξηλώθηκαν, ἀπὸ μακρὰ διακρίναμε τὴ σφαγὴ καὶ τὴν αἱμορραγία τῆς Κλυταιμνήστρας ὡς μπογιὰ γιὰ graffiti στὸ ἀντικρινὸ τοίχωμα. Τέλος, τὸ βάζο πάνω στὴ σχεδία γέμισε μὲ αἷμα ὅπου τὸ ἀδειασαν πάνω στὸν ἀσπαίροντα Αἰγισθο. Τόσο αἷμα δὲν ἔχω δεῖ μῆτε στὶς σειρὲς *Criminal Minds* καὶ *Deadly Women* πού ἀσχολοῦνται ἀντιστοίχως μὲ κατὰ συρροὴν δολοφόνους καὶ δολοφόνισσες. Ἄγνοῶ τί ἔμαθε στὸ MIT ὁ Scheib, ἀλλ' ἐλόγου μου, μὲ στοιχειωδέστατες γνώσεις ἰατροδικαστικῆς καὶ ἀπὸ τίς ὡς ἄνω ἀστυνομικὲς σειρὲς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ *NCIS*, *CSI*, *Νόμος καὶ Τάξη*, *Χαβάη 5-0* κ.ἄ. γοητευτικὰ δείγματα εὐρείας καταναλώσεως ἀμερικανικῆς τηλεψίας, τοῦ βροντοφωναῶ ὅτι δὲν ξέρει τὴν τύφλα του ἀπὸ ἰατροδικαστικὴ.

Στὶς ἴδιες γραμμὲς κινήθηκε καὶ ἡ Ἰοκάστη: κατ' ἀρχὴν ἡ πάνινη κούκλα (τὸ βρέφος Οἰδίπους), μεταμορφώθηκε λίγο-λίγο σὲ μιὰν ἀτελείωτη φασκιά, σὰ ρολλὸ χαρτιοῦ τουαλέτας πού, ξετυλιγμένο, μουσκεύτηκε μὲς στὰ νερά. Καὶ ἐπειδὴ ἔπρεπε καὶ ἐδῶ νὰ ὑπάρχει αἷμα (δὲν ἔφθανε ἡ αὐτοτύφλωση τοῦ Οἰδίποδα) μοῦ δημιουργήθηκε ἡ ἐντύπωση; ψευδαίσθηση ἀπὸ τὸ ἀτέλειωτο αἷμα τοῦ...Αἰγισθου; ὅτι ἡ Ἰοκάστη αὐτοκτονεῖ... **κόβοντας τίς φλέβες τῆς**, δὲν αὐταπαγχονίζεται ὅπως ἐπιμένει ὁ... Σοφοκλῆς, ἄλλος ἄσχετος. Καὶ, ἀπὸ ὅσο θυμοῦμαι ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς τὸ 2002, μῆτε κὰν ὑπαινίσσεται φλεβοτομίες ἢ συγγραφεὺς τοῦ κειμένου, σοβαρότατη Ἰουλίτα Ἡλιοπούλου. Ἔχοντας ὅμως διδαχθεῖ στὸ τότε γυμνάσιο τὸν *Οἰδίποδα* **στὸ πρωτότυπο**, παραθέτω τὰ λόγια τοῦ Ἐξάγγελου (στίχοι 1263-67):

...οὐ δὴ κρεμαστήν τὴν γυναῖκα' ἐσειδόμεν,

πλεκταῖσιν αἰώραισιν ἐμπεπλεγμένην.
 ὁ δ' ὡς ὄρα νιν, δεινά βρυχηθείς τάλας [1265]
 χαλᾶ κρεμαστὴν ἀρτάνην. ἐπεὶ δὲ γῆ
 ἔκειτο τλήμων, δεινά δ' ἦν τάνθενδ' ὄραν.²

Ξεχάσαμε τὰ κοστούμια τοῦ χοροῦ (ἀντρικοῦ), παρόντος μόνο στό φινάλε: ἀχαρμαῖς σχεδίων καὶ χρωμάτων. Βερμουῦδες ἀλλὰ καὶ πουκάμισο-γραβάτα-παντελόνι, ἓνας τύπος μὲ ἀπερίγραπτο λευκό πουκάμισο φέρον πελώριους διπλοῦς μαύρους ὁμόκεντρος κύκλους, σὰ στόχους σκοποβολῆς, καὶ ὦ εὔρημα εὔρημάτων, ὁ Οἰδίπους μὲ σμόκιν, χωρὶς σακκάκι, ξεκούμπωτο πουκάμισο καὶ λυμένο...παπιγιόν. Τὶ νὰ σὰς πῶ; Χάρμα... ὀφθαλμῶν ὁ συνδυασμὸς παπιγιόν καὶ ἐξορυγμένων ὀμμάτων. Μοῦ ἔρχονται ἀκράτητα γέλια καθὼς (περι)γράφω, ἀλλ' ἐκείνη τῆ στιγμῆ, ἡ σκηνοθετικὴ ἐκατόμβη τοῦ ἐλληνοαμερικανικοῦ κουαρτέτου θὰ χαρακτηριζόταν μόνον ἀπὸ τὸ γερμανικῆς προελεύσεως ἐπώνυμο τοῦ σκηνοθέτου (γερμ. Scheib[e]=φέτα), μὲ ἀλλαγὴ τοῦ τελευταίου μόνον συμφώνου ἀπὸ b σέ ß δηλαδὴ Scheiß (γερμ.= σκ...)

* * *

ΠΕΡΝΟΪΜΕ ΣΤΙΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ τῶν δύο ἔργων: γράφει ὁ συνθέτης στὸ πρόγραμμα εἰδικὰ γιὰ τὸ κείμενο τοῦ *Πυλάδη* (Γιῶργος Χειμωνᾶς [1938-2000]): «Πολύτιμος ὁδηγὸς καὶ κείμενο γιὰ τὴ μουσικὴ μου ἦταν τὸ ἐξάισιο, κατὰ τὴ γνώμη μου, κείμενο (...). Ἀνέκαθεν πίστευα ὅτι ἡ ἐλληνικὴ γλῶσσα εἶναι πολὺ μουσικὴ—ἀρκεῖ κανεὶς νὰ τὴν ἀκούσει προσεκτικά. Ἦθελα νὰ ξαναβρῶ τὴν ἐγγενῆ μουσικότητα τῆς κάθε λέξης, τῆς κάθε φράσης καὶ ἀπ' ἐκεῖ νὰ ξεκινήσω καὶ νὰ ἀκουμπήσω, ἀκόμη καὶ ὅταν τὰ λυρικά ξεσπάσματα διαλύουν τὴν ἀρχικὴ ὑπόσταση τῆς λέξης καὶ τῆς προσδίδουν μιὰ νέα, ἀφηρημένη, ἐκφραστικότερη μουσικὴ διάσταση». Σκεπτικὸ, προσέγγιση καὶ φιλοσοφία μείζονος

² Ὡ ἀρχαία ἐλληνικὴ γλῶσσα, οὐρανόωνων αὐδή, πῶς σὲ κατάντησαν! Προσέξτε τὴν παρήχησιν τοῦ δ καὶ τοῦ ν, στὸν τελευταῖο στίχο; δεινά δ' ἦν τάνθενδ' ὄραν (φοβερό ἦταν νὰ δεῖς ὅσα ἀκολούθησαν). Προσέξτε καὶ τὴ διττὴ χρῆσιν τῆς λέξεως δεινά, ὡς ἐπιρρήματος (στ. 1265) καὶ ὡς ἐπιθέτου (στ. 1267). Τὶ ὑπερκόσμια μουσικὴ! Καὶ ὁ καημένος ὁ Κουρουπὸς ἔχει πλήρη συνείδησιν τοῦ κάλλους τῆς.

δημιουργού, πού όμως καταβαραθρώθηκε από πλήρη απουσία υπερτίτλων, απαραίτητων γενικώς, ἀλλ' ἐδῶ ἀπείρως περισσότερο ἐπειδὴ ἡ λεκτικὴ ἄρθρωση ἀπάντων καὶ ἀπασῶν, πρωταγωνιστῶν-τριῶν καὶ χοροῦ, ἔφθανε τὸ ἀπόλυτο μηδέν (—273,15° Κελσίου): καίτοι καθόμουν πρώτη σειρά, λέξη δὲν κατάλαβα ἀπὸ ἀμφοτέρα τὰ ἔργα. Δὲ συγχαίρω λοιπὸν τοὺς ὑπευθύνους διδασκαλίας φωνητικῶν συνόλων Καλλιόπη Γερμανοῦ (Πυλάδης) καὶ Νίκο Βασιλείου (Ιοκάστη). Στους ἀντίποδες τῶν ἐπιδόσεών τους τὸ ὀργανικὸ σύνολο, ἀποτελούμενο ἀπὸ τοὺς **Θανάση Ἀποστολόπουλο** (πιάνο), **Δημήτρη Δεσύλλα** (κρουστά) ὑπὸ τὴν ἰσότιμη καὶ ἰσόκυρη διεύθυνση τοῦ **Γιώργου Πέτρου**, ἀπαραίτητη σὲ παρτιτούρα ἀπαιτητικότητι καὶ ρυθμικά: ὡς φωνητικὴς γραμμὴς μόνον (ὄχι ἄρθρωση) σημείωσαν ἀνεπίληπτες ἐπιδόσεις ἂν ὄχι ὁ **Τάσος Ἀποστόλου** (Πυλάδης, βαθύφωνος ἀλλά... βωβὸ πρόσωπο), οἱ **Εἰρήνη Καράγιαννη** (Ἡλέκτρα, δραματικὴ ὑψίφωνος), **Χρῆστος Κεχερῆς** (Ὀρέστης, τενόρος) **Μίνα Πολυχρόνου** καὶ **Ἑλένη Σταμίδου** (Κορυφαῖες, ὑψίφωνος καὶ μεσόφωνος ἀντίστοιχα).

Ἐξ' ἴσου ὑψηλοῦ ἐπιπέδου καὶ ἡ ἐρμηνεία τῆς *Ἰοκάστης*: ἄψογοι στὸν ἐπώνυμο ρόλο (πρόζα καὶ τραγοῦδι) ἡ **Μυρτώ Παπαθανασίου** καὶ ὡς Οἰδίπους ὁ **Τάσος Ἀποστόλου** πού ἡ συμβολή τους χάθηκε στὸ αἰσχροτάτο «σκηνοθετικὸ» ταβατουῖρι. Ἴσως ἐπειδὴ καθόμουν πλάϊ του, πολὺ περισσότερο πρόσεξα τὸ μέρος τοῦ ὀργανικοῦ συνόλου ὑπὸ τὴν ὄνειρώδη διεύθυνση πάντα τοῦ **Γιώργου Πέτρου**, πού μᾶς ἔκαμε νὰ τὸ προσέξουμε καλλιτέρα παρ' ὅτι στὴν ἀ' δελφικὴν ἀκρόαση μὲ ἐρμηνεία τοῦ αὐτοῦ ὑψηλοτάτου ἐπιπέδου ὑπὸ τὸ **Μίλτο Λογιάδη**. Καιρὸς ὅμως νὰ περάσουμε στὴν ἴδια τὴ μουσικὴ ἀφοῦ ἄθελά μας καὶ χάριν τῆς Ἱστορίας, μπήκαμε στὸ παιχνίδι τῶν Scheib καὶ παρατρεχάμενών παντοιοτρόπως ὀρουμένων: *Ἐμᾶς προσέξτε, ἄστε νὰ βουρλίζονται οἱ ἀρχαῖοι τραγικοί, νεότεροι λιμπρετίστες, Κουρουπός, Πέτρου, μονωδοὶ καὶ μουσικοί...*

* * *

ΑΦΗΣΑΜΕ ΓΙΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ τὸ σημαντικότερο: τίς δύο παρτιτούρες πού ἐγγράφονται στὴ μεγάλη καὶ δυστυχῶς σκοπίμως παραγκωνιζόμενη παράδοση τῆς ἑλληνικῆς ὄπερας, τῶν Μάντζαρου, Καρρέρ, Σαμάρα, Καλομοίρη, Κουνάδη καὶ ἄλλων. Ἦδὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ *Πυλάδη*,

θαύμασα τὴν κρυστάλλινης διαφάνειας πιανιστικὴ γραφὴ σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ πληκτρολογίου, πού ἐξέπληξε καὶ ὅσους ἀπὸ μᾶς γνωρίζουμε τὶ πιανίστας εἶναι ὁ Κουρουπός: ἔγινε ἀντιληπτὴ ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν ὑπέροχη καντιλένα καὶ τὴν εἴσοδο τοῦ χοροῦ ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τοὺς δύο μεγάλους μονολόγους τῆς Ἡλέκτρας. Ἐφάμιλλη καὶ ἡ πανευαίσθητη ἐκμετάλλευση τοῦ ἠχοχρωματικοῦ πλούτου τῶν κρουστῶν, ισόκυρη μὲ τὴν πιανιστικὴ γραφὴ. Ὅσο καὶ ἂν προκαλεῖ κάποιο συνειρμὸ μὲ σελίδες τοῦ Μεσσιάν, δασκάλου τοῦ Κουρουπού, ἀντιδιαστέλλεται ἀποφασιστικὰ πρὸς αὐτές, ἀπορρίπτοντας τὴ διανοουμενίστικη διακοσμητικότητά τους, χάρις στὴν ἔνταξη αὐτῆς τῆς ἠχητικῆς λεπτότητας σὲ μιὰ ρωμαλέα, ἀκατάλυτη συνέχειας καὶ ἀδῆριτα κορυφούμενη δραματικὴ χειρονομία, πᾶμπλουτη σὲ μουσικὰ πολύτιμα πετράδια δεμένα σὲ κόσμημα μουσικῆς δραματοργίας στοὺς ἀντίποδες ἐνὸς Ρίχαρντ Στράους. Ὅσο καὶ ἂν θὰ ἤθελα πολὺ νὰ ξαναχαρῶ τὸν Ἑρμῆ καὶ Προμηθεά τοῦ 30χρονοῦ τότε Κουρουπού πού ἀπόλαυσα στὸ παρισινὸ προάστειο Κρετέϊγ τὸ 1973, δὲ φανταζόμουν τότε ὅτι ὁ προσφιλέστατος Γιώργος θὰ διέγραφε τόσο ψηλὴ τροχιά...

Ἀντίθετα μὲ τὸν *Πυλάδη*, ἡ *Ἰοκάστη* ἐπιστρατεύει 13μελὲς σύνολο: 4 ἔγχορδα (βιολί, βιόλα, τσέλο, κοντραμπάσο), 4 ξύλινα (φλάουτο, ὄμποε, κλαρινέτο, φαγκότο), 4 χάλκινα (δύο κόρνα, τρομπέτα, τρομπόνι) καὶ συστοιχία ρυθμικῶν καὶ μελωδικῶν κρουστῶν, ὕφαιναν γύρω ἀπὸ τὴν ἐν Δελφοῖς (ὄχι στὴν Πειραιῶς...) ὑποβλητικότατη ἀπαγγελία-μέρος τῆς παρτιτούρας τῆς Θέμιδος Μπαζάκα, ἠχητικὸ ὑφάδι φευγαλέων μουσικῶν εἰκόνων: «ὄστινάτι» μελωδικῶν κρουστῶν, ἀρχαῖκὰ μελωδικὰ σπαράγματα φαγκότου, ἓνα δίφθογγο μοτίβο κλαρινέτου (συνοδεύει ὠραιότατο νανούρισμα), ἓνα σόλο βιολοντσέλου πλαισιωμένου ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔγχορδα σὲ μιὰ παράξενα ἐκτενῆ ἀποστροφή τους κτλ. Μάλιστα στὴν ἀρχή (ἀτάκα γκόνγκ, φλάουτο στὸ ἐφὲ τὸ γνωστὸ ὡς «φλάττερ-τσουγγε») ὁ ἦχος τῶν παιδικῶν παιχνιδιῶν τοῦ Οἰδίποδα πού ἔπεφταν ἀπὸ τὰ χέρια τῆς ἡρωίδας, ἔλεγε πὼς ἀνῆκε στὴν παρτιτούρα! Ἐν ἔτει 2015, το καίριο αὐτὸ ἐφφὲ ἀγνοήθηκε ἀπὸ τὸν Sheib, τὸν ἀγροῖκο «σκηνοθέτη» ἐκ Shenandoah τῆς Iowa (πληθυσμὸς: 5150 τὸ 2010, κατὰ τὴ Βικιπαίδεια κάτω ἀπὸ τὸ ὄριο τῆς φτώχειας) .

Ἐν ἔτει 2015 προσέξαμε καλλίτερα πόσο περίτεχνα δουλεμένο ἦταν

ὅ,τι τὸ 2002 περιγράψαμε ὡς «ὕφάδι φευγαλέων μουσικῶν εἰκόνων»: μᾶς ἀποκαλύφθηκε μιὰ μεγαλειώδης μουσικὴ δραματουργία γύρω ἀπὸ ἓνα ἀδιαλείπτως μεταστοιχειούμενο ἀλλὰ πάντα ἀναγνωρίσιμης προελεύσεως (ἐξαγγελτικό;) μοτίβο ἀρχικὰ πάνω σὲ ἀνιόν διάστημα τετάρτης. Κοντολογίς εἴχαμε μιὰ παρτιτούρα βαγκνέρειου ὄχι φυσικὰ γράμματος, ἀλλὰ ἤθους, χειρονομίας καὶ μεγαλείου, κατακυρώνουσα τὴν ἀδιάσπαστη συνέχεια τοῦ ἑλληνικοῦ λυρικοῦ θεάτρου: Μάντζαρος, Καρρέρ, Σαμάρας, Λαυράγκας, Σακελλαρίδης (ὡς συνθέτης ὄπερας), Καλομοίρης, Κουνάδης, Ἀντωνίου (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῶ*) Κουρουπὸς καὶ ἄλλοι.

Καὶ ἀρχίζουν τὰ ἐρωτήματα:

1) Γιατί δύο ἀριστουργήματα κατακυρωμένου δημιουργοῦ ὅπως ὁ Κουρουπὸς, χρειάστηκαν ἀντιστοίχως 23 καὶ 13 χρόνια γιὰ νὰ ξανακουσθοῦν; Ὁ Πυλάδης του, ὑπογραμμίζουμε, ἦταν παραγγελία τοῦ Μεγάρου.

2) Ποιὸς θυμᾶται ὅτι ζῶντος τοῦ Χρήστου Δ. Λαμπράκη, δόθηκαν ἴσως καὶ 200 παραγγελίες ἔργων σὲ Ἑλληνες συνθέτες; ψυχὴ δὲν ἔμεινε πού νὰ μὴν πάρει τοῦλάχιστον μία—ἀρκετὲς μάλιστα ἀποδείχθηκαν ἀξιόλογα ἔργα λ.χ. τὸ κατὰ Ἀρκᾶ Τανγκὸ τῶν Σκουπιδιῶν. τοῦ Δημήτρη Μαραγκόπουλου. Δὲ γίνεται παρὰ κάποια ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ νὰ ἦταν ὄχι ἀπλῶς καλλίτερα τῶν ὑπολοίπων, ἀλλὰ καλὰ. Καὶ ὅμως οὔτε ἓνα ἀπ' αὐτὰ (ἔστω γιὰ δύο ὄργανα!) δὲν ἀκούστηκε δεύτερη φορὰ, καίτοι ὅπως γνωρίζω, ἡ πρόταση ἐπανειλημμένα ἐτέθη στὸ μακαρίτικο, οὔτως ἢ ἄλλως, διακοσμητικὸ, Γνωμοδοτικὸ Συμβούλιο τοῦ Μεγάρου. Ἐξ' οὗ καὶ ἡ σιβυλλικὴ ρήση τοῦ Νίκου Τσούχλου, τότε καλλιτεχνικοῦ δευθυντοῦ τοῦ ΟΜΜΑ: *Τὸ πρόβλημα μὲ τὰ σύγχρονα ἔργα δὲν εἶναι ἡ πρώτη ἀλλ' ἡ δεύτερη ἐκτέλεσή τους.*

3) Ἡ ἐξαίρεση Κουρουποῦ ἐπιβεβαιώνει τὸν κανόνα τῆς συντυχιακῆς, οὐδὲ κἂν προσχηματικῆς, παρουσίας στὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν, τῆς Ἑντεχνης Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, πλὴν βεβαίως Θεοδωράκη, πού πέρασε στὸ ἀπυρόβλητο. Πιθανόν ὁ κ. Λοῦκος, διαρρηγνύοντας τὰ ἱμάτιά του, νὰ ἀνοίξει τὸ κεφάλαιο *Μουσικὴ* τοῦ γενικοῦ προγράμματος παραπέμποντάς μας στίς σσ. 88-89, 96-97, 102-103, 104-105, 108-109, 110-11. Πρόκειται γιὰ ἐκδηλώσεις μὲ πασίγνωστα ὀνόματα λαϊκῶν τραγουδιστῶν καὶ τραγουδοποιῶν, συχνὰ προβεβηκυίας ἡλικίας μὲ φωνές

οὐνισέξ πού θυμίζουν ταγγιασμένο ἀπό τίς πολλές χρήσεις τηγανόλαδο, καί πού ἡ θέση τους ἦταν, εἶναι καί θὰ εἶναι στὰ ξενυχτάδικα τῆς παραλιακῆς ἢ τῆς Πειραιῶς. Ἀπό τή στιγμή ὅμως πού τοὺς ἔμπασαν στό Μέγαρο καί τοὺς υἰοθέτησε (δὲ νομίζω μόνο γιὰ λόγους εἰσπρακτικούς) καί ὁ κ. Λουῆκος, θυμίζουν κούκους... ἀναβαθμισμένους: τώρα ὄχι ἀπλῶς γεννοῦν τὰ αὐγά τους στὶς φωλιές ἄλλων, εὐγενῶν, πουλιῶν, ἀλλὰ καταστρέφουν ξένα αὐγά, ρημάζοντας πνευματικούς βιότοπους αἰῶνων. Ἐκὰς λοιπὸν οἱ συνθέτες καί ζήτω οἱ ἡμιμαθεῖς πλὴν ὑψαύχενες τραγουδοποιοί, συχνὰ συνεντευξιαζόμενοι ἐπὶ παντὸς ἐπιστητοῦ. Θὰ ἀναρωτηθεῖτε, εὐλόγα, γιατί νὰ μὴ συνυπάρχουν ἀμφότεροι, ὅμως ἕκαστος ἐφ' ὧ ἐτάχθη; Ἔλα ντέ! Καί ὅμως ἔχω μαρτυρίες τοῦλάχιστον δύο ἀτόμων θεωρητικῶς τοῦλάχιστον ἐνδεδειγμένων γιὰ τὴ διάδοση τῆς ἔντεχνης ἑλληνικῆς μουσικῆς πού σὲ κατ' ἰδίαν συζητήσεις, ὡμολόγησαν ὅτι δέχονται πιέσεις γιὰ νὰ μὴ τὴ διαδίδουν. Φυσικὰ καί δὲν ἀποκαλύπτω ὀνόματα! Ὅσο γιὰ τὴν πηγὴ τῶν πιέσεων μαντέψετε τὴν σεῖς—δὲν εἶναι τόσο δύσκολο! Ἐμένα μὲ φιμώνει ἄτεγκτη νομοθεσία ἐξ' ἀρχῆς προωρισμένη νὰ προστατεύει καί νὰ κουκουλώνει κάθε λογῆς φαύλους ἄρα καί μουσοκτόνους, ἀπεργαζομένους τὸν πνευματικὸ ἐξανδραποδισμό αὐτοῦ τοῦ λαοῦ πού τὸν θέλουν δοῦλο τῶν διαφόρων Σώϋμπλε καί Ντάϊσελμπλουμ. (Πειραιῶς 260, γῶρος Δ, 8.7.2015).
