

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

Π.Μ.Σ. : ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΙΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

Διπλωματική εργασία

Πολιτική όπερα: Από τη γέννηση έως σήμερα. Η περίπτωση του John  
Adams για το έργο *Nixon in China*.

Της

Κανονίδου Ελένης

The image displays two systems of musical notation for the opera 'Nixon in China'. The first system, starting at measure 488, shows a vocal line for 'Pat' with the lyrics 'edge of mor - tal - i - ty.' and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 493, shows a vocal line for 'Pat' with the lyrics 'Let days grow im - per - cep - ti - bly' and a piano accompaniment. The piano part consists of dense, rhythmic chords in both hands.

Επιβλέπων: Νικόλαος Φωτόπουλος, Επ. Καθηγητής Κοινωνικής και Εκπαιδευτικής  
Πολιτικής/ Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Εξεταστές: Ιφιγένεια Βαμβακίδου, Καθηγήτρια Νεότερης Ιστορίας ΠΤΝ/ ΠΔΜ

Κωνσταντίνος Τσιούμης, Καθηγητής ΤΕΠΑΕ/ ΑΠΘ

Φλώρινα

Ιούνιος 2019

Copyright © Ελενη Κανονίδου, 2019  
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

# Πίνακας περιεχομένων

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	<b>1</b>
<b>I. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ</b>	
I.1. Ορισμός της έννοιας της «πολιτικής» .....	3
I.2. Η έννοια του «πολιτικού» κατά τον Carl Schmitt.....	5
I.3. Η διαφορά ανάμεσα στην πολιτική και το πολιτικό.....	6
I.4. Η πολιτική διάσταση στα κινήματα της avant-garde.....	8
I.5. Η πολιτική διάσταση της τέχνης στη σύγχρονη εποχή.....	10
I.5.1. Το παράδοξο της δημοκρατίας.....	10
<b>II. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ – ΤΑ ΠΡΩΙΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ</b>	
<b>    ΟΠΕΡΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΕΩΣ ΤΟΝ 20<sup>Ο</sup> ΑΙΩΝΑ</b>	
II.1. Η γέννηση της όπερας.....	12
II.2. Αναγέννηση.....	14
II.2.1. Claudio Monteverdi, <i>Ο μύθος του Ορφέα</i> .....	15
II.2.2. Claudio Monteverdi, <i>Η στέψη της Ποππαίας</i> .....	15
II.3. Μπαρόκ: Η σοβαρή όπερα.....	17
II.3.1. George Frideric Handel, <i>Riccardo Primo</i> .....	18
II.3.2. John Gay, <i>Η όπερα του ζητιάνου</i> .....	19
II.4. Κλασικισμός: Όπερα μπούφα.....	22
II.4.1. Wolfgang Mozart, <i>Οι γάμοι του Φίγκαρο</i> .....	22
II.4.2 Ludwig Beethoven, <i>Φιντέλιο</i> .....	24
II.5. Ρομαντισμός.....	26
II.5.1. Γερμανία – Carl Maria von Weber, <i>Ελεύθερος Σκοπευτής</i> .....	27
II.5.2. Γαλλία – Gioachino Antonio Rossini, <i>Γουλιέλμος Τέλλος</i> ,.....	28
II.5.3. Ιταλία – Giuseppe Verdi, <i>Ναμπούκο και η Μάχη του Λενιάνο</i> .....	30
II.5.4. Γερμανία – Richard Wagner, <i>Το δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν</i> .....	32
II.6. Όπερα του 20 <sup>ου</sup> αιώνα: Εθνική κουλτούρα και παράδοση.....	35

II.6. 1. Modest Mussorgsky, <i>Μπόρις Γκουντουνόβ</i> .....	36
<b>III. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΟΠΕΡΑ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ JOHN ADAMS ΓΙΑ     ΤΟ <i>NIXON IN CHINA</i></b>	
III.1. Η όπερα στο κατώφλι του 21 <sup>ου</sup> αιώνα.....	37
III.2. Η όπερα <i>Nixon in China</i> .....	38
III.2.1. Η ταυτότητα της όπερας.....	38
III.2.2. Η περίληψη του έργου.....	39
III.3. Το πολιτικό γεγονός ως αφορμή και το κλίμα πριν το 1972.....	40
III.4. Το ποιητικό κείμενο της Alice Goodman.....	43
III.5. Η δραματική και πολιτική διάσταση των χαρακτήρων του έργου.....	50
III.6. Η μουσική σύνθεση του John Adams.....	61
<b>I.V. Συζήτηση – Επίλογος.....</b>	<b>63</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>67</b>

## **Abstract**

The objective of this present research is included in the broader subject of art and political culture. It is the composition of artistic practical experience of opera - and specifically of political opera- the way it has been established in the twentieth century. Artistic practices will be examined separately to show how much they are influenced from their historic, social and political backgrounds of each period of time.

The aim of this study is to identify, to approach and to record the political influences that the opera has received from its birth to modern times and the historical and social conditions as portrayed through the opera works. Another aim is to examine the bilateral relationship between art and politics by clarifying what is political and what is not.

## **ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας που εντάσσεται στην ευρύτερη θεματική τέχνης και πολιτικής κουλτούρας, είναι η σύνθετη καλλιτεχνική πρακτική της όπερας και ειδικότερα της πολιτικής όπερας, έτσι όπως αυτή καθιερώθηκε τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Παίρνοντας ως δεδομένο ότι η τέχνη ξεκινά και καταλήγει στην κοινωνία με τον καλλιτέχνη να αποτελεί μέρος αυτού του συνόλου, θα εξεταστεί η καλλιτεχνική πρακτική της όπερας και το κατά πόσο αυτή επηρεάζεται από τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα κάθε εποχής ξεχωριστά.

Ο σκοπός αυτής της μελέτης είναι να εντοπίσει, να προσεγγίσει και να καταγράψει τις πολιτικές επιρροές που δέχθηκε η όπερα από την γέννησή της έως τη σύγχρονη εποχή, από τις εκάστοτε ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, έτσι όπως εντυπώθηκαν μέσα στα έργα. Ο επιμέρους στόχος της είναι να εξεταστεί η αμφίδρομη σχέση της τέχνης και πολιτικής μέσα από την διασαφήνιση του τι είναι πολιτικό και τι όχι.

Η εργασία ξεκινά με το πρώτο κεφάλαιο να επιχειρεί μια προσέγγιση στις έννοιες της «πολιτικής» και του «πολιτικού» που θα βοηθήσουν τον αναγνώστη να εντοπίσει το πολιτικό στοιχείο σε κάθε καλλιτεχνική πρακτική. Επίσης γίνεται μια σύντομη αναφορά στο πολιτικό στοιχείο των πρωτοποριακών κινημάτων για να καταλήξουμε στο αγωνιστικό μοντέλο της Chantal Mouffe μέσα από το οποίο μπορούμε να την ερμηνεύσουμε την σύγχρονη πολιτική τέχνη.

Το δεύτερο κεφάλαιο αποτελεί μια ιστορική αναδρομή που ξεκινά από την γέννηση της όπερας και φτάνει έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Σε αυτή την πορεία, γίνεται μια σύντομη αναφορά στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, ενώ επιχειρείται και ο εντοπισμός των -αρχικά πρώιμων - πολιτικών στοιχείων μέσα στις όπερες. Για την καλύτερη κατανόηση και για μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα, παρατίθενται ενδεικτικά έργα από κάθε εποχή που ενσωματώνουν πολιτικά χαρακτηριστικά ή χρησιμοποιήθηκαν για πολιτικούς σκοπούς.

Το τρίτο κεφάλαιο αυτής της μελέτης είναι αφιερωμένο στην όπερα του 21<sup>ου</sup> αιώνα και συγκεκριμένα στην χαρακτηριστική περίπτωση του συνθέτη John Adams που μαζί με την ποιήτρια Alice Goodman και τον σκηνοθέτη Peter Sellars, υπήρξαν συνδημιουργοί της όπερας *Nixon in China*. Το έργο θα εξεταστεί κυρίως σε επίπεδο λιμπρέτου και δραματικών χαρακτήρων και όχι μουσικά, λόγω έλλειψης εξειδικευμένων επιστημονικών μουσικών γνώσεων. Αυτό που θα επιχειρηθεί θα είναι η σύνδεση της όπερας με τα πολιτικά, ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής πριν την διπλωματική επίσκεψη που έδωσε το έναυσμα και την έμπνευση στους παραπάνω καλλιτέχνες να φτιάξουν το *Νίξον στην Κίνα*. Η εργασία

θα ολοκληρωθεί με μια συζήτηση για την σχέση της τέχνης και της πολιτικής, όπως και για το τι τελικά σημασιοδοτεί το πολιτικό στην σύγχρονη τέχνη και ειδικότερα στην όπερα.

Τέλος, θα ήθελα να αναφερθεί ότι η πολιτική όπερα είναι ένα θέμα σχεδόν άγνωστο στην ελληνική βιβλιογραφία και καθόλου εξαντλημένο στη παγκόσμια. Το προσωπικό ενδιαφέρον για την σχέση της τέχνης με την πολιτική, μοιραία οδήγησε στο παρεξηγημένο και «αυστηρό» είδος της όπερας και σε αυτή την διεπιστημονική έρευνα, η οποία θα παραμείνει ανοιχτή σε νέες, πολιτικές ή μη προσεγγίσεις και προκλήσεις.

# I. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

## I.1. Ορισμός της έννοια της «πολιτικής».

Αναζητώντας κανείς στο λεξικό το λήμμα «πολιτική» θα έρθει αντιμέτωπος με πολλές έννοιες, κυριότερες των οποίων είναι:

- ✚ η τέχνη και η πρακτική της διακυβέρνησης, δηλαδή της οργάνωσης, της διεύθυνσης και της διοίκησης των ανθρώπινων κοινωνιών
- ✚ το είδος, ο τρόπος, η μέθοδος διακυβέρνησης ενός κράτους ή ρύθμισης των σχέσεων με άλλα κράτη
- ✚ το σύνολο των δραστηριοτήτων και των πρακτικών που σχεδιάζονται και εφαρμόζονται σε επί μέρους τομείς της δημόσιας ζωής
- ✚ το σύνολο των σχεδιασμένων ενεργειών, μέτρων και άλλων ρυθμίσεων που αποσκοπούν στην επίτευξη συγκεκριμένων στόχων
- ✚ είναι η δημόσια ζωή, οι δημόσιες υποθέσεις, τα κοινά
- ✚ είναι η συμμετοχή στα κοινά ως κύρια δραστηριότητα, ως επάγγελμα και ως απασχόληση
- ✚ είναι το πεδίο όπου εκδηλώνονται οι κοινωνικές αντιθέσεις και οι ανταγωνισμοί για την κατάκτηση της πολιτικής και κυβερνητικής εξουσίας, μεταξύ ομάδων συμφερόντων και ατόμων
- ✚ είναι το σύνολο των δραστηριοτήτων, των συμπεριφορών, των μέτρων ή των πρακτικών που ρυθμίζουν και διαμορφώνουν σχέσεις μεταξύ ατόμων ή ομάδων
- ✚ είναι η σχεδιασμένη συμπεριφορά ή πρακτική που εντάσσεται σε μια τακτική.<sup>1</sup>

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η πολιτική δεν είναι μια μονοσήμαντη έννοια, ούτε μπορεί να περιοριστεί σε ένα μόνο πράγμα. Αν θα επιχειρούσαμε να δώσουμε έναν σύντομο και απλό ορισμό θα μπορούσαμε να πούμε πως *«είναι μια δραστηριότητα μέσω της οποίας οι άνθρωποι ορίζουν, τηρούν και τροποποιούν τους γενικούς κανόνες βάσει των οποίων ζουν»*.<sup>2</sup>

Η πολιτική δεν υφίσταται στο κενό, αλλά διεξάγεται μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο και ρυθμίζει τις διαφορετικές ανάγκες, τις επιθυμίες και τα συμφέροντα όλων των εμπλεκόμενων ανθρώπων ή φορέων. Με βάση αυτό, είναι εύκολα κατανοητό πως είτε μιλάμε για άτομα είτε για φορείς, είναι αναπόφευκτη η διαφωνία, γιατί οι ανάγκες και τα

---

<sup>1</sup> *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* (2013), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη], Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

<sup>2</sup> Heywood A., (2006), *Εισαγωγή στην πολιτική*, (μτφ.) Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα: Πόλις, σ. 22.

συμφέροντα δεν μπορούν να είναι κοινά για όλους και συνεπώς η πολιτική είναι στενά –αν όχι άμεσα- συνδεδεμένη με την *σύγκρουση* και την *συνεργασία*.<sup>3</sup> Δυο έννοιες πάνω στις οποίες στηρίχθηκαν οι πρώτες πολιτικές θεωρίες του Marx και του Engels και που φτάνουν ως τις μέρες μας.

Πέρα όμως από τα παραπάνω και τον ρυθμιστικό ρόλο της πολιτικής στην κοινωνία, πολιτική καλείται και το ακαδημαϊκό αντικείμενο που μελετά την δραστηριότητα και τους τρόπους άσκησης της. Η ακαδημαϊκή μελέτη του αντικειμένου της πολιτικής μπορεί να πάρει πολλές μορφές όπως την *«τέχνη του κυβερνάν»*, την μορφή της εμπλοκής με τα κοινά και την μορφή της εξουσίας *«που βρίσκεται στο επίκεντρο κάθε συλλογικής κοινωνικής δραστηριότητας, επίσημης ή ανεπίσημης, δημόσιας ή ιδιωτικής σε όλες τις ομάδες ανθρώπων τους θεσμούς και τις κοινωνίες»*.<sup>4</sup> Είναι σύμφυτη με κάθε ανθρώπινο ον και δεν περιορίζεται σε στενά κομματικά και κυβερνητικά πλαίσια. Πολύ δε παραπάνω, στη παγκοσμιοποιημένη κοινωνία, η πολιτική δεν περιορίζεται ούτε σε ιδεολογικά ούτε σε γεωγραφικά όρια.

---

<sup>3</sup> Heywood A., (2006) , ο.π. σ.22.

<sup>4</sup> Leftwich A., (1984), *What is Politics? The Activity and its Study*, Blackwell, σ. 64.

## I.2. Η έννοια του «πολιτικού» κατά τον Carl Schmitt.

Ο Carl Schmitt (1888-1985) υπήρξε νομικός, πολιτικός επιστήμονας και φιλόσοφος του δικαίου. Το όνομά του έχει συνδεθεί στενά με τον εθνικοσοσιαλισμό του Χίτλερ γι αυτό και κατά καιρούς χαρακτηρίστηκε «καταραμένος συνοδοιπόρος» του.<sup>5</sup> Παρά τα όποια –αρνητικά κυρίως – σχόλια που έχει εισπράξει, αναμφισβήτητα υπήρξε ένας πολιτικός φιλόσοφος του οποίου οι ιδέες επηρέασαν της πολιτική θεωρία της μεταπολεμικής Ευρώπης θέτοντας ταυτόχρονα και τα θεμέλια της σύγχρονης πολιτικής θεωρίας. Οι κυριότερες έννοιες που έχουν αναλυθεί στις θεωρίες του έτσι όπως καταγράφηκαν στον περιοδικό *Θέσεις* είναι ο *Πολιτικός Ρομαντισμός*, η *Κυριαρχία* και η έννοια του *Πολιτικού*.<sup>6</sup>

Το πολιτικό λοιπόν για τον Carl Schmitt, δεν πρέπει να ταυτίζεται με την έννοια της πολιτικής που αφορά και εξυπηρετεί συμφέροντα του εκάστοτε κοινοβουλίου και της εκάστοτε κυβέρνησης. Η πολιτική εξαιτίας του ότι είναι συνδεδεμένη με τον υλισμό και την οικονομία μιας χώρας, υπονομεύει και την εξουσία αλλά και την έννοια του πολιτικού που αποτελεί εγγυητή της εσωτερικής ειρήνης και της εξωτερικής ασφάλειας ενός κράτους.<sup>7</sup>

Το στοιχείο που προσδιορίζει την έννοια του πολιτικού στην πολιτική θεωρία του Schmitt είναι η διάκριση που κάνει ανάμεσα στον *φίλο* και τον *εχθρό*.<sup>8</sup> Μια διάκριση όπου εχθροί χαρακτηρίζονται οι ‘ξένοι’ που απειλούν το κράτος και τις σχέσεις φιλίας στο εσωτερικό αυτού, ενώ φίλοι είναι όσοι συνδέονται με έναν κοινό τρόπο ζωής και έχουν αλληλεγγύη ανεξάρτητη από οικονομικά και ηθικά ζητήματα.

Η θεωρία του Schmitt και η εννοιολογική - φιλοσοφική προσέγγιση του πολιτικού, αποτέλεσε μια ισχυρότατη κριτική στην ανερχόμενη ιδεολογία του ευρωπαϊκού κυρίως φιλελευθερισμού που κατά τον ίδιο συγκάλυπτε ιδεολογικά την ταξική πάλη. Ο φιλελευθερισμός δεν μπορούσε να διακρίνει τον φίλο ή τον εχθρό εξαιτίας της πλουραλιστικής ιδεολογίας που ενίσχυε τον συμβιβασμό έναντι της σύγκρουσης που ενείχε η έννοια του πολιτικού.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Καββαθάς Δ., (17 Δεκεμβρίου 2010), «Ο καταραμένος συνοδοιπόρος του Χίτλερ», *Το Βήμα*.

<sup>6</sup> Ανθόπουλος Μπ., (Ιανουάριος-Μάρτιος 1985), «Η θεωρία του παρτιζάνου και ο Carl Schmitt. Σημειώσεις για την πολιτική και τον πόλεμο». *Θέσεις*, τχ.10.

<sup>7</sup> Ο' Meara M., (22July 2010), ‘Carl Schmitt’s The concept of the Political’, in *North American New Right, Counter-CurrentsPublishing*.

<sup>8</sup> Βλ. ό.π. Ανθόπουλος Μπ., (1985) .

<sup>9</sup> Για την πλουραλιστική ιδεολογία βλ. Heywood,(2006), ό.π. σ. 188-189.

### 1.3. Η διαφορά ανάμεσα στην πολιτική και το πολιτικό

Η διάκριση και η αποσαφήνιση της έννοιας της πολιτικής και του πολιτικού είναι καίριας σημασίας στο καλλιτεχνικό πεδίο, αφού διαμορφώνει, εναλλάσσει και μεταλλάσσει τους όρους τόσο της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο και της έννοιας της πολιτικής τέχνης. Η διάκριση αυτή γίνεται ακόμα πιο επίκαιρη στην κατανόηση της σύγχρονης πολιτικής θεωρίας καθώς με την κατάρρευση της μεταπολιτικής συναίνεσης, επήλθε το τέλος των ιδεολογιών, της ιστορίας και της πολιτικής συμμετοχής.

Η πολιτική επομένως «ορίζεται ως μια διακεκριμένη και ξεκάθαρα περιγεγραμμένη περιοχή φαινομένων (πολιτικοί θεσμοί, ιδεολογίες κτλ) η οποία μαζί με άλλες – εξίσου διακεκριμένες – περιοχές (οικονομία, κουλτούρα, δικαιοσύνη κτλ.) συγκροτούν το σύνολο του κοινωνικού συστήματος».<sup>10</sup> Το πολιτικό αντιθέτως, δεν ταυτίζεται με την πολιτική, τους θεσμούς, τα κόμματα και τις ιδεολογίες, αλλά έχει μια οντολογική φύση που είναι σύμφυτη και αδιαίρετη της πολιτικής. Μια φύση που βασισμένη στην *εξάρθρωση* και τον *ανταγωνισμό* είναι ικανή να διαταράξει την άρχουσα τάξη και να δημιουργήσει νέες όψεις της κοινωνίας μέσα από καινούργιες ιδεολογίες και εναλλακτικές.<sup>11</sup> Αυτό όμως μπορεί να συμβεί με μια προϋπόθεση: την αποδοχή και την παραδοχή του ανταγωνισμού που μοιραία κατά τον Γιάννη Σταυρακάκη και τον Κωστή Σταφυλάκη σημαίνει την ατέλεια και την ανεπάρκεια της ταυτότητας της κοινωνίας.<sup>12</sup> Η μη έκφραση του ανταγωνισμού - συνεπώς και του πολιτικού – καθώς και η απαξίωσή του, έχει σαν αποτέλεσμα να αφήσει περιθώρια στην τέχνη να παρέμβει και να αναδείξει εκείνη τον πολιτικό ανταγωνισμό.

Έτσι λοιπόν, το πολιτικό έργο εσωκλείει μια αντίφαση και έναν ανταγωνισμό. Χαρακτηρίζεται τόσο από την αδυναμία του να ταυτιστεί με τις εκάστοτε πολιτικές, όσο και από την εγγύτητα με κρατούσες πρακτικές και μορφές εξουσίας. Η παραδοξότητα αυτή μας κάνει να μιλάμε για μια σχέση *εκ-σωτερικότητας* που «περιγράφει τη σχέση ταυτόχρονης εγγύτητας και απόστασης του υποκειμένου με το(ν) άλλο».<sup>13</sup>

Οι σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, επιχειρούν να υπηρετήσουν την συλλογική ζωή και την μνήμη απωθώντας την εκ-σωτερικότητα όπως περιγράφηκε παραπάνω, συνεπώς και

<sup>10</sup> Αναφέρεται στο Σταυρακάκη Γ. & Σταφυλάκη Κ., (2008), *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκκρεμές σ. 21.

<sup>11</sup> Για την *θεωρία της εξάρθρωσης* βλ. Laclau E., (1990), *New Reflections of Our Time*, London and New York: Verso Για τον *ανταγωνισμό* του πολιτικού βλ. Μουφ Σ., (2010), *Επί του Πολιτικού*, μτφ. Αλέξανδρος Κιουπκιολής, Αθήνα: Εκκρεμές σ.16.

<sup>12</sup> Σταυρακάκη Γ., & Σταφυλάκη Κ., (2008), ό.π. σ. 22.

<sup>13</sup> Αναφέρεται στο Σταυρακάκη Γ., & Σταφυλάκη Κ., (2008), ό.π. σ.27.

το πολιτικό. Το χάσμα αυτό, ανάμεσα στην πολιτική και την κοινωνία, έρχονται να καλύψουν σύγχρονες καλλιτεχνικές δημιουργίες που μοιραία γίνονται φορείς κοινωνικο-πολιτικής κριτικής και αλλαγής.

#### **I.4. Η πολιτική διάσταση της τέχνης στα κινήματα της avant-garde**

Κατά την περίοδο της μεταπολιτικής συναίνεσης που αναφέρθηκε παραπάνω και που έλαβε χώρα τα τελευταία 20-30 χρόνια, υπήρξε μια απαξίωση του πολιτικού στοιχείου καθώς συνδέθηκε με την νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση και το τέλος της πολιτικής και των ιδεολογιών.<sup>14</sup> Οι παράγοντες που συντέλεσαν για να επιστρέψει το πολιτικό στοιχείο στην τέχνη της ανερχόμενης πρωτοπορίας ήταν αρχικά ο Α Παγκόσμιος Πόλεμος και η Οκτωβριανή Επανάσταση που ενσάρκωσε ιδανικά για μια καλύτερη και ποιοτικότερη ζωή. Η διάθεση για μια ριζοσπαστική πολιτική κριτική βρήκε αντίκρισμα και στην τέχνη η οποία έλαβε πολιτικούς όρους και επιτέλεσε πολιτικές λειτουργίες στο βαθμό που στιγμάτιζε, υπονόμει και τάσσονταν ανοιχτά κατά του εχθρού.

Την ριζοσπαστική πολιτικοποίηση της τέχνης για την εποχή εκείνη, αντικατέστησε μια άλλη μορφή που έθετε την τέχνη στην υπηρεσία των ολοκληρωτικών καθεστώτων. Η Ναζιστική Γερμανία και το χαρακτηριστικό παράδειγμα της άριας αισθητικής που προωθούσε, δείχνει τον βαθμό που η στρατευμένη (πολιτική) τέχνη πολέμησε τη ατομική συνείδηση και την προσωπική έκφραση του καλλιτέχνη και προώθησε μια συγκεντρωτική ιδέα καλλιτεχνικού ολοκληρωτισμού.

Με το τέλος του Β Παγκοσμίου Πολέμου, ο πολιτικός και καλλιτεχνικός ριζοσπαστισμός συνοδεύτηκε από την καταναλωτική ευημερία στο πλαίσιο ενός κράτους πρόνοιας. Παρά τη διάψευση των προσδοκιών από την αριστερά και τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα, άρχισαν να πολλαπλασιάζονται και άλλα κινήματα όπως των δικαιωμάτων (το κίνημα των δικαιωμάτων των ΗΠΑ, 1960), του φεμινισμού, το αντιπολεμικό και της εμπορευματοποίησης. Αυτή η άνοδος των κοινωνικών κατά κύριο λόγο κινήματων ήταν αναμενόμενο να μην αφήσει αδιάφορη την καλλιτεχνική κοινότητα. Οι καλλιτέχνες της εποχής, αλληλεπίδρασαν με τμήματα της αμερικάνικης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και έθεσαν τα θεμέλια της αμφισβήτησης και της μετέπειτα κριτικής ξεκινώντας από τα ιδρύματα τέχνης και τους θεσμούς που είχαν διαμορφωθεί προηγουμένως.<sup>15</sup>

Τα κινήματα της avant-garde αυτό που εισήγαγαν ήταν κυρίως η ρήξη και έπειτα έθεσαν τις βάσεις για την ριζοσπαστική κοινωνική αλλαγή και κριτική μέσω της τέχνης. Βεβαίως όπως έχει προαναφερθεί, η τέχνη των πρωτοποριών ήταν μια τέχνη αρχικά στρατευμένη και

---

<sup>14</sup> Σταυρακάκης Γ., & Σταφυλάκης Κ., (2008) ό.π.σ.16.

<sup>15</sup> ό.π. σ.14.

έπειτα πολιτικοποιημένη όπου ο καλλιτέχνης δεν είχε ρόλο αυτόνομο και ανεξάρτητο από τα πολιτικά τεκταινόμενα. Η εξουσία από τη μια στιγμή τον χαίδευε και τον εξύψωνε και από την άλλη τον εξόριζε ως φορέα επικίνδυνης αλλοτρίωσης.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στα κινήματα της πρωτοπορίας, αυτό που διαπιστώνει κανείς είναι η απουσία του εναργούς «πολιτικού» στοιχείου ως στοιχείο σύγκρουσης, ρήξης και εναντίωσης τουλάχιστον στην πρώιμη πρωτοπορία. Αντιθέτως, παρατηρείται μια μορφή καλλιτεχνικο- πολιτικής σύμπραξης με μια διάθεση συναίνεσης. Αυτό δικαιολογείται κοινωνικά και ιστορικά αν σκεφτεί κανείς τις βίαιες κοινωνικοπολιτικές αλλαγές που βίωσε η Ευρώπη με τον πόλεμο. Η αποδοχή του πολιτικού με την έννοια της σύγκρουσης, της ρήξης και του ανταγωνισμού, θα έρθει λίγο αργότερο όταν η Ευρώπη θα είναι κοινωνικά έτοιμη να αποδεχθεί την *ατέλεια της ταυτότητας και των ορίων κάθε κοινωνικής μορφής*.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Βλ. ό.π. σ.22.

## **I.5. Η πολιτική διάσταση της τέχνης στην σύγχρονη εποχή**

Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη μπορεί να οριστεί από το 1968 και έπειτα, αφού εκεί εντοπίζεται το σημείο όπου οι καλλιτέχνες κατανοούν τον ρόλο που παίζει η κριτική στις δημιουργικές καλλιτεχνικές πρακτικές, και τον τρόπο με τον οποίο συνδιαλέγεται το πολιτικό με την τέχνη. Αυτή η συνδιαλλαγή εντοπίζεται σε τρεις ιστορικούς χρόνους:

- α) στην νεοπροτοπορία όπου οι καλλιτέχνες ασκούν κριτική στην πολιτιστική βιομηχανία και στο μεταπολεμικό, οικονομικό και ιδεολογικό πλαίσιο,
- β) στην άνοδο του δεύτερου φεμινιστικού κινήματος, όπου κριτικάρεται η «πολιτική ταυτότητα» και τα ηγεμονικά υποκείμενα, και τέλος
- γ) στη διαλεκτική που προκύπτει από τη σύγχρονη εποχή των μεγάλων και οργανωμένων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, του ακτιβισμού και της δημόσιας κοινωνικής στροφής της τέχνης.<sup>17</sup>

Τα αδιέξοδα, οι αντιφάσεις και οι αντινομίες που ήρθαν στο προσκήνιο μέσα από τις πρακτικές αυτές οδήγησαν στην συνειδητοποίηση ότι η τέχνη δεν μπορεί να εξαλείψει τον κοινωνικό ανταγωνισμό, ούτε και μπορεί να σταθεί από μόνη της στη σύγχρονη πραγματικότητα. Έτσι το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη στη σύγχρονη εποχή στρέφεται στην ανάδειξη του κοινωνικού ανταγωνισμού αλλά και στη διαχείριση της σύγκρουσης με δημοκρατικά μέσα όπως την συναίνεση και τη συμφιλίωση. Με τις δύο τελευταίες έννοιες ασχολήθηκε ενδελεχώς η καθηγήτρια πολιτικής θεωρίας Chantal Mouffe (1943-).

### **I.5.1. Το παράδοξο της δημοκρατίας.**

Η Chantal Mouffe εντοπίζει στην συναίνεση και τη συμφιλίωση μια επικινδυνότητα για την δημοκρατία αλλά θεωρεί και τις δυο παραπάνω έννοιες υπαίτιες για την απομάκρυνση της πολιτικής από τη θεμελιώδη έννοια της σύγκρουσης.

Το παράδοξο της δημοκρατίας για την Mouffe έγκειται σε αυτό ακριβώς το λεπτό σημείο που αφορά την συναίνεση και μπορεί να συνοψιστεί στο εξής: η συναίνεση είναι χρήσιμη για την δημοκρατία, όσο δεν εξαλείφει το συγκρουσιακό στοιχείο από την πολιτική. Και

---

<sup>17</sup> Γιαννακόπουλος Γ., & Χριστόπουλος Κ., (7 Νοεμβρίου 2007), «Για το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη: Μια συζήτηση με τον Γιάννη Σταυρακάκη και τον Κωστή Σταφυλάκη.» Ανακτήθηκε από academia.edu στις 31/3/19.

αυτό γιατί η πολιτική μόνο μέσα σε ένα περιβάλλον σύγκρουσης και ποικίλων διαφορών μπορεί να δημιουργήσει ενότητα.

Ένα άλλο στοιχείο που τονίζει η Mouffe είναι ότι η πολιτική δεν πρέπει να επιδιώκει την εξάλειψη του ανταγωνισμού αλλά τον κατευνασμό έτσι που να συμπλέει δημοκρατικά και με άλλους ανταγωνισμούς μέσα σε ένα πλαίσιο πλουραλισμού και πολυφωνίας, μιας - ορθότερα - πλουραλιστικής δημοκρατίας.

Σε αυτή την (πλουραλιστική) δημοκρατία, οι συναινέσεις θα έχουν χαρακτήρα συγκρουσιακό και αγωνιστικό. Αγωνιστικό με την έννοια της ύπαρξης διαφορετικών ερμηνειών και απόψεων αλλά και αντιμαχόμενων εναλλακτικών επιλογών. Οι εκπρόσωποι ή οι φορείς αυτών των αγωνιστικών αντιπαραθέσεων δεν θα είναι «εχθροί» αλλά πολιτικοί «αντίπαλοι» με τους οποίους, ενώ θα υπάρχει κοινή συνισταμένη ως προς την ηθική πολιτική της δημοκρατίας, θα υπάρχει διαφωνία στην ερμηνεία και την εφαρμογή της.<sup>18</sup> Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω είναι κατανοητό πως η αν προκύψει μια συμφωνία αυτή δεν θα είναι ποτέ ορθολογική αλλά ούτε και πλήρως συναινετική. Αντίθετα θα είναι συγκρουσιακή και συνεπώς πολιτική.

Το ίδιο ακριβώς ισχύει και με τις καλλιτεχνικές πρακτικές που εντάσσονται μέσα σε ένα πλουραλιστικό καλλιτεχνικό πεδίο, και διέπονται από διαφορετικότητα. Οι διαφορετικοί καλλιτεχνικοί αγωνισμοί, που δεν μπορούν να ερμηνευτούν ορθολογικά και αντικειμενικά από όλους, δημιουργούν ένα συγκρουσιακό - πολιτικό πεδίο εντός του οποίου όλες οι καλλιτεχνικές πρακτικές είναι πολιτικές. Αυτός είναι και ο λόγος που κατά την γνώμη της Mouffe δεν μπορούμε να μιλάμε για πολιτική ή μη πολιτική τέχνη. Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία είναι φύσει πολιτική.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Σταυρακακης Γ., & Σταφυλάκης Κ., (2008), ό.π. σ. 54.

<sup>19</sup> Ό.π. σ. 116.

## II. ΤΑ ΠΡΩΙΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΗΣ ΕΩΣ ΤΟΝ 20<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

### II.1. Η γέννηση της όπερας

Η όπερα ως σύνθετο μουσικό είδος σχετίζεται με την λογοτεχνία, το θέατρο, την ποίηση και τον χορό. Ως καλλιτεχνική πρακτική και δραστηριότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και ιστορικές συνθήκες γι αυτό και παρουσιάζει πολυπλοκότητα, ιδιαιτερότητες και πολυμορφία.

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει μια ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη του μουσικού είδους της όπερας από την Αναγέννηση έως τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και θα επιχειρηθεί μια προσέγγιση στα πρώιμα πολιτικά στοιχεία που οδήγησαν σταδιακά στην σύγχρονη πολιτική όπερα. Η αναδρομή αυτή θα είναι ως επί το πλείστον χρονολογική με ταυτόχρονη αναφορά στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο κάθε εποχής, όσο και σε έργα ‘σταθμούς’ όπου αντικατοπτρίζονται καλύτερα οι αλλαγές και τα πρώιμα πολιτικά στοιχεία.

Το μουσικό είδος της όπερας λέγεται ότι γεννιέται γύρω στο 1600, όταν νέοι καλλιτέχνες, μουσικοί, φοιτητές και διανοούμενοι φτάνουν στην Φλωρεντία και συγκροτούν ακαδημαϊκούς φιλολογικούς κύκλους. Οι κύκλοι αυτοί ιδρύονται με σκοπό να βρουν καινούργιους τρόπους να αναβιώσουν, ή ακόμα καλύτερα να αναγεννήσουν, το αρχαίο ελληνικό δράμα, που σχετίζονταν με την μονωδία, το ποιητικό κείμενο και το ποιμενικό δράμα κ.α.<sup>20</sup>

Τα πρώτα πειράματα που ξεκινούν, προσπαθούν να συνδυάσουν το δράμα, τον χορό, το τραγούδι με την όρχηση με την μουσική. Επρόκειτο κυρίως για *ιντερμέδια* που περιελάμβαναν χορό, μονωδία και μανδριγάλια. Τα *ιντερμέδια* άνθισαν στην Φλωρεντία και αποτέλεσαν αναπόσπαστο μέρος των εορταστικών εκδηλώσεων των Μεδίκων που είχαν διάρκεια πολλών εβδομάδων. Τα *ιντερμέδια* συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση της όπερας για δυο κύριους λόγους. Ο πρώτος ήταν γιατί κράτησαν ζωντανή τη μνήμη των Ιταλών ποιητών και μουσικών συνεπώς υπήρξε συνεργασία μουσικής και δράματος, και ο δεύτερος διότι στα έργα αυτά τέθηκε η εξωτερική μορφή της όπερας.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Για την Φλωρεντιανή Καμεράτα βλ. Maty H., (1783), *A New Review with Literary Curiosities and Literary Intelligence*, London, p.133 και Μάμαλης Ν., (2011), *Η ιστορία της όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα: Από τον Μοντεβέρντι ως τον Πέρσελ*, Αθήνα: Gutenberg, σ.σ.53-56.

<sup>21</sup> Μάμαλης Ν., (2011), ό.π. σ. 41.

Η μεγάλη ώθηση δόθηκε όταν η ομάδα των συνθετών, των διανοούμενων, των μουσικών και των ποιητών της Φλωρεντιανής Καμεράτας, ξεκίνησαν να γράφουν και να εκδίδουν πιο ουσιαστικά θεατρικά κείμενα με μύθους της εποχής και αργότερα με ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα, οι χαρακτήρες των οποίων τραγουδούσαν. Τέτοια έργα που ξεκίνησαν ως πειράματα ενός νέου είδους και παίχθηκαν στην Καμεράτα θεωρούνται οι πρώτες μορφές όπερας υπό τον γενικό τίτλο της εποχής μουσικά δράματα. Δυο τέτοια χαρακτηριστικά έργα είναι το 1597 η *Δάφνη (Dafne)* του Jacopo d' Antonio Peri (1561-1633) σε ποίηση του Ottavio Rinuccini (1592-1621) και η *Ευρυδίκη (Euridice)* ένα ποιμενικό δράμα των ιδίων.

Η *Δάφνη* παρουσιάστηκε το 1598 κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού της Βενετίας, ενώ στα μόλις έξι αποσπάσματα που σώζονται ως σήμερα φαίνεται το καινούργιο παραστατικό ύφος της εποχής και το πέρασμα από την μονωδία στην πολυφωνία.<sup>22</sup> Λίγα χρόνια αργότερα οι Rinuccini και Peri ξανασυνεργάζονται για το έργο *Ευρυδίκη* που παρουσιάστηκε το 1600 στο μικρό παλάτι της Φλωρεντίας, στα πλαίσια των εκδηλώσεων για τον γάμο του Ερρίκου Δ της Γαλλίας και της Μαρίας των Μεδίκων. Δυο χρόνια αργότερα (1602) ο Giulio Caccini (1551-1618) δίνει την δική του εκδοχή συνθέτοντας στο ίδιο λιμπρέτο την δική του Ευρυδίκη που παρουσιάστηκε στα πλαίσια της επίσκεψης δυο καρδινάλιων στη Φλωρεντία.<sup>23</sup>

Οι δυο μουσικές συνθέσεις παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με κυριότερες το νέο φλωρεντιανό απαγγελτικό ύφος σε *stile recitativo* και μια μεγάλη διαφορά: στην *Ευρυδίκη* του Peri είναι πιο έντονο το τραγικό στοιχείο στην έκφραση, ενώ στην *Ευρυδίκη* του Caccini δίνεται έμφαση στα δραματικά στοιχεία του λιμπρέτου με τρόπο περισσότερο μελωδικό.<sup>24</sup>

Τα νέα αυτά έργα καθώς και οι νέες αναζητήσεις ποιητών και συνθετών για νέες μουσικές φόρμες, πειραματισμούς και τρόπους απαγγελίας, έθεσαν σταδιακά τα θεμέλια για την όπερα έτσι όπως αυτή αναπτύχθηκε από τη Αναγέννηση και έπειτα.

---

<sup>22</sup> Schreiber Ul., (1997), «Πρωταρχικά λόγια Ορφικά: η πρώιμη περίοδος της όπερας στην Ιταλία», *Κλαούντιο Μοντεβέρντι Ορφέας*, μτφ. Λ. Αναγνώστου, Αθήνα, : Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών , σ. 22.

<sup>23</sup> Για περισσότερες εξειδικευμένες μουσικές πληροφορίες βλ. Μάμάλης Ν., (2011) σ.σ. 68-74.

<sup>24</sup> Grout D.J., (1965) *A Short History of Opera*, New York: Columbia University Press, σ.44.

## II.2. Αναγέννηση

Το κίνημα της Αναγέννησης ξεκινάει στην Ιταλία τον 15<sup>ο</sup> αιώνα (πρώιμη Αναγέννηση) και εκτείνεται χρονικά έως τον 17<sup>ο</sup>. Η Αναγέννηση εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη όχι όμως με την ίδια ταχύτητα εξαιτίας ιδιαίτερων κοινωνικών και πολιτικών αναταραχών κάθε χώρας. Η Ιταλική χερσόνησος κατά τα τέλη του Μεσαίωνα ήταν διαιρεμένη σε πολλά κρατίδια με τον βασιλείο της Νάπολης να ελέγχει τον Νότο, οι Μιλανέζοι και οι Γενοβέζοι τον Βορρά και την Δύση αντίστοιχα και η Δημοκρατία της Φλωρεντίας με τα Παπικά κράτη να ελέγχουν το κέντρο της χερσονήσου. Όλο αυτό είχε σαν αποτέλεσμα ο 15<sup>ος</sup> αιώνας να αποτελεί μια από τις πιο αστικοποιημένες περιοχές της Ευρώπης.<sup>25</sup>

Ο Skinner Quentin τονίζει πως ακόμα και τα κράτη που ήταν πιο μακριά από την κεντρική Ιταλία είχαν αναπτύξει αξιοσημείωτες εμπορικές δημοκρατίες, όπως τη Δημοκρατία της Βενετίας και της Φλωρεντίας που προαναφέρθηκαν.<sup>26</sup> Οι δημοκρατίες της εποχής ήταν κυρίως εμπορικές δημοκρατίες με τα ιταλικά κρατίδια να γίνονται σημαντικά εμπορικά κέντρα και κέντρα ιδεών από άκρη σε άκρη του κόσμου. Η πολιτική αυτονομία, η εμπορική δύναμη που ολοένα αυξανόταν και το γεγονός ότι η Ιταλία υπήρξε σταυροδρόμι εμπορίου – συνεπώς και σταυροδρόμι πολιτισμών – επέτρεψε την ανάδυση μιας σπάνιας πολιτιστικής άνθησης με χαρακτηριστικά καινοτομίας σε όλα τα επιστημονικά και καλλιτεχνικά πεδία.

Ως πολιτιστικό κίνημα έφερε άνθηση στη λογοτεχνία, την μουσική, την αρχιτεκτονική τη ζωγραφική αλλά και σε άλλα πνευματικά πεδία. Ζητούμενο κατά την πρώτη περίοδό της ήταν η αναβίωση και η μελέτη κλασικών συγγραφέων και φιλοσόφων όπως του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη που θα μπορούσαν να διασφαλίσουν στον άνθρωπο την αρμονία του πνεύματος με την φύση και την επιστήμη.

Ο αναγεννησιακός άνθρωπος έχει πλέον εμπιστοσύνη στη λογική του, έχει ερευνητικό πνεύμα μέσω της παρατήρησης και του πειράματος, ενώ η φιλοπεριεργειά του και το οξύμενο κριτικό πνεύμα τον καθιστά οικουμενικό άνθρωπο. Έναν *homo universalis* λόγιο, καλλιτέχνη και επιστήμονα ικανό να διαμορφώνει τις συνθήκες διαβίωσής του.

---

<sup>25</sup> Kirshner J., (2005), " Family and Marriage: A socio-legal perspective" in *Italy in the Age of the Renaissance: 1350-1550*, John M Majemy, Oxford University Press, σ.89.

<sup>26</sup> Skinner, Q., (2005). « Τα θεμέλια της νεότερης πολιτικής σκέψης. Η Αναγέννηση: η εποχή της μεταρρύθμισης». Σταύρος Μαρκέτος (επιμ). Μαρίνος Σαρηγιάννης (μτφ). Εκδόσεις: Αλεξάνδρεια.

Η Αναγέννηση έχει τις ρίζες της άνθισής της στην Φλωρεντία η οποία βρίσκονταν υπό την καθοδήγηση και την προστασία των Μεδίκων.<sup>27</sup> Υπ' αυτό το πρίσμα κατά της περιόδου της Αναγέννησης χρήμα και τέχνη πάνε μαζί, με τους καλλιτέχνες να εξαρτώνται ολοκληρωτικά από τους Μεδίκους και τους τελευταίους να χρειάζονται χρήματα να συντηρούν ιδιοφυείς και πνευματικούς ανθρώπους όπως θα δούμε και παρακάτω.

### II.2.1. Claudio Monteverdi – Ο μύθος του Ορφέα

Ο Claudio Monteverdi (1567-1643) ήταν ένας από του πιο σημαντικούς συνθέτες της Αναγέννησης και του πρώιμου Μπαρόκ. Η συμβολή του στην ανάδειξη και την καθιέρωση της όπερας υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική καθώς πειραματίστηκε με το μουσικό γλωσσικό ιδίωμα και τη μουσική έκφραση, κατορθώνοντας να συνδυάσει τη μουσική απαγγελία που προωθούσε η Καμεράτα με την αντιστικτική τέχνη των μαδριγαλίων για την οποία ήταν διάσημος. Ταυτόχρονα άνοιξε νέους μουσικούς δρόμους σε σχέση με την μονοφωνία.<sup>28</sup>

Ο Monteverdi ξεκινώντας από την ιδέα ότι η μουσική αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο μιας πλοκής, επέλεξε τον μύθο του Ορφέα και αποφάσισε να το επενδύσει πειραματικά, εξετάζοντας τις δυνατότητες της μονοφωνίας. Σε ποίηση του Alessandro Striggio (1540-1592) ο Monteverdi συνθέτει τον *Ορφέα* (*L'Orfeo*) που παρουσιάζεται το 1607 στην Μάντουα, προς τιμήν των Γκοντζάκα.

Το ενδιαφέρον του συνθέτη εστιάζεται στην έκφραση των ανθρώπινων συναισθημάτων του Ορφέα, γιατί κατά την Αναγέννηση ο Ορφέας δεν είναι πλέον ένας αμαρτωλός που μαρτύρησε επειδή παράκουσε τους θεϊκούς νόμους, αλλά ένας άνδρας και εραστής του οποίου ο έρωτας για την αγαπημένη του τον οδηγεί από την απόγνωση στον θάνατο. Ο Monteverdi έχοντας τα παραπάνω κατά νου συνέθεσε μια επαναστατική για τα δεδομένα της εποχής μουσική, κατά την οποία ο ήρωας εξέφρασε την προσωπική του θλίψη, τα βαθύτερα αισθήματά του και το πάθος του. Δεν επεδίωξε να δώσει μουσική ομορφιά στο κείμενο αλλά μουσικό βάθος με τη φωνή γεμάτη χρώμα να μεταφράζει τα έντονα συναισθήματα του Ορφέα.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Strathern P., (2009), *The Medici: Godfathers of the Renaissance*, London: Vintage Books.

<sup>28</sup> Fisher B., (2005), *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*, Miami & Florida: Opera Journeys Publishing, σ. 19.

<sup>29</sup> ό.π. σ.σ . 20-21.

## II.2.2. Claudio Monteverdi – Η Στέψη της Ποππαίας

Ένα άλλο αριστούργημα του Monteverdi ήταν η όπερα *Η Στέψη της Ποππαίας* (*L'incoronazione di Poppea*) σε λιμπρέτο του Giovanni Francesco Busenello (1598-1659). Η όπερα αυτή αποτελεί ένα από τα κύκνεια άσματα του Monteverdi και παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού της Βενετίας το 1642/1643 στο Teatro SS Giovanni e Paolo που χτίστηκε και ανήκε στην διάσημη οικογένεια βενετών ευγενών Grimani.<sup>30</sup>

Το έργο αυτό δεν παρουσιάζει σχεδόν καμιά ομοιότητα με τα προηγούμενα έργα που παρουσιάζονται σε αυλές, καθώς αφορά τη ζωή του ρωμαίου αυτοκράτορα Νέρωνα και τοποθετείται ιστορικά στην αρχαία Ρώμη το 65 π.Χ. Πρόκειται για ένα έργο 3πρακτο το οποίο αναφέρεται στον παράνομο έρωτα του Νέρωνα για την Ποππαία και τις αντιδράσεις των αμφοτέρων συζύγων Οκτάβιας και Όθωνα όταν το πληροφορούνται. Το έργο γίνεται ακόμα πιο περίπλοκο με την εμφάνιση του φιλοσόφου Σενέκα που θέτει στους πρωταγωνιστές ηθικά διλήματα και στο τέλος καταδικάζεται σε θάνατο.<sup>31</sup>

Η όπερα αυτή είναι εξαιρετικά καινοτόμα για την εποχή της Αναγέννησης εξαιτίας του αμοραλιστικού θέματος και του ελευθεριάζοντος ποιητικού κειμένου. Τα ανθρώπινα πάθη όπως ο έρωτας, το μίσος, η ζήλια, η επιθυμία και η μάχη της επικράτησης συμπλέκονται με την ηθική και τους κανόνες και μοιραία οδηγούν στο έγκλημα.

Η Στέψη της Ποππαίας, αν και γραμμένη τον 17<sup>ο</sup> αιώνα έρχεται σε αντίθεση με τις λογοτεχνικές συμβάσεις της εποχής σε τέτοιο βαθμό, που ο Grout (1965) να θεωρεί το συγκεκριμένο έργο προάγγελο της νεότερης όπερας.<sup>32</sup>

Σε αυτή την όπερα, τιμωρείται η αρετή και επιβραβεύονται τα αχαλίνωτα ανθρώπινα πάθη και η λαγνεία για την εξουσία. Δεν είναι μάλιστα λίγες οι φορές που ο αγώνας μεταξύ των ευγενών γίνεται αντικείμενο σχολιασμού από τις κατώτερες κοινωνικές ομάδες των υπηρετών.

Με την *Στέψη της Ποππαίας*, το πολιτικό στοιχείο παίρνει άλλη μορφή που ξεφεύγει από τις μέχρι τώρα αυλές και την σχέση εξάρτησης του συνθέτη από τον πλούσιο ευγενή. Εδώ το πολιτικό στοιχείο έχει να κάνει με την μηχανορραφία, τις δολοπλοκίες για την εξουσία και της μάχη της επικράτησης. Μάλιστα κατά τον Wendy Heller, στην *Ποππαία* «οι γυναίκες

---

<sup>30</sup> Abbate C. & Parker R., (2012), *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*, London: Penguin Books Ltd, σ.56.

<sup>31</sup> Για την πλοκή του έργου και επιπρόσθετες πληροφορίες βλ. Μάμάλης Ν., (2011), ό.π. σ.164.

<sup>32</sup> Grout (1965), ό.π. σ. 85.

αναγνωρίζονται ως αναπόσπαστος κρίκος του πολιτικού διαλόγου» και «σύμβολα της ίδιας της αυτοκρατορίας [...] εφόσον συμβάλλον ενεργά στη δημόσια ζωή». <sup>33</sup>

### II.3. Μπαρόκ – Η σοβαρή όπερα

Το είδος της όπερας κέρδιζε όλο και περισσότερο έδαφος στα μουσικά θέατρα της Ευρώπης στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ χτίζονταν ειδικά οικοδομήματα για να στεγάσουν τις παραστάσεις που γίνονταν όλο και πιο επιβλητικές στο πλαίσιο της μεγαλοπρέπειας και της επίδειξης δύναμης. Παρά του ότι προσέφεραν πλούσιο θέαμα με εντυπωσιακά σκηνικά εφέ και διάκοσμο, είχαν δυο βασικά μειονεκτήματα: το ακριβό κόστος παραγωγής και την απομάκρυνση από την θεατρικότητα εξαιτίας των υπερβολών.

Το κλίμα αμφισβήτησης που άρχισε να δημιουργείται οδηγήθηκε σταδιακά σε θεωρητικούς προβληματισμούς που αναφέρονταν σε αλλαγές στη δομή και το ύφος με απώτερο σκοπό την ανανέωση της όπερας. Η Αρκαδική Ακαδημία που ιδρύεται υπό τον πάτριον Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) ήταν ένα λογοτεχνικό κίνημα, μέλη του οποίου ήταν κληρικοί αριστοκράτες, ποιητές και μουσικοί που είχαν έναν στόχο: να επαναφέρουν στη όπερα τις αριστοτελικές αρχές γενικότερα αλλά και στην τραγωδία ειδικότερα. Πιο συγκεκριμένα, η Αρκαδική Ακαδημία πρότεινε: <sup>34</sup>

- επιστροφή στη σημασία κειμένου/λιμπρέτου
- επιστροφή στην ηθική διάσταση της αφήγησης
- περιορισμό στις διαπλοκές και τις ερωτικές δολοπλοκίες
- αφαίρεση των μη σοβαρών χαρακτήρων
- αφαίρεση των κωμικών στοιχείων γενικά από την πλοκή

Με τα δεδομένα που προέκυψαν από τις νέες θεωρητικές αναζητήσεις, η όπερα αναμορφώνεται σε ένα νέο είδος αυτό της *σοβαρής όπερας* ή αλλιώς *opera seria* που πραγματεύεται σημαντικά ιστορικά και μυθολογικά θέματα. Επίσης, τα πολιτικά και ηθικοδιδασκτικά μηνύματα που περνά, δεν είναι μέσω σύνθετων μουσικών μορφών όπως στη βενετσιάνικη όπερα., αλλά μέσω των απλών πλοκών και νοημάτων. <sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Heller W., (2003), *Emblems and women voices in 17<sup>th</sup> century*, Berkley: University of California Press, σ. 138.

<sup>34</sup> Gediz Iren R., *The Arcadian Reform Movement in Opera*, πανεπιστημιακές σημειώσεις για το μάθημα Vocal Music in the Baroque Period, MIAM,ITU, December 2014, Instabul.

<sup>35</sup> Abbate C. & Parker R. (2015) σ. 77.

### II.3.2. George Frideric Handel – *Riccardo Primo*<sup>36</sup>

Μεγάλος συνθέτης της εποχής του Μπαρόκ υπήρξε ο George Frideric Handel (1685-1759), ο οποίος αν και γερμανός έζησε και συνέθετε στην Αγγλία. Ο Handel το 1720 ανέλαβε την διεύθυνση του Royal Academy Music και συνέθεσε μια σειρά από έξι σοβαρές όπερες για το King's Theatre της Αγγλίας. Ένα από τα πιο πολυσυζητημένα έργα του με πολιτικό περιεχόμενο είναι πολιτική αλληγορία είναι το *Riccardo Primo* σε ποιητικό κείμενο του Paolo Antonio Rolli (1687- 1765), που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1727.

Το έργο αυτό είναι το μοναδικό από τα έργα του Handel που αφορά την βρετανική ιστορία και που παρουσιάζεται μια γενναία εικόνα του Richard I, συγκριτική με τον προκάτοχό του Richard Lionheart που υπήρξε μια θρυλική μορφή. Σύμφωνα με τον συγγραφέα Strohm, η όπερα *Riccardo Primo* επρόκειτο να παρουσιαστεί κατά τη διάρκεια των εορτασμών για την στέψη του Γεωργίου του II που έγινε στις 11 Ιουνίου το 1727. Πέρα όμως του ότι σχετίστηκε με το πολιτικό γεγονός, το περιεχόμενό του ενσωμάτωνε και την «τρέχουσα πολιτική ιδεολογία», που δεν ήταν άλλη από την βρετανική μοναρχία.<sup>37</sup>

Το πολιτικό αυτό στοιχείο, αντικατοπτρίζεται και στην παρούσα όπερα που είχε στην αρχή του έργου ένα αφιερωματικό σονέτο προς τιμήν του μονάρχη, αλλά και παραλληλίες ανάμεσα στον ήρωα - πρωταγωνιστή και τον βασιλιά.<sup>38</sup> Μάλιστα στην αγγλική έκδοση της όπερας ( γιατί η πρώτη ήταν στα ιταλικά γραμμένη), πέρα από τις φιλοφρονήσεις διαφαίνεται και το ισχυρό δέσιμο του μονάρχη με το έθνος καθώς και η πίστη στην Παλινόρθωση της αγγλικής μοναρχίας.<sup>39</sup>

Για την περίοδο της δημιουργίας του Handel καθώς και για τα έργα που γράφτηκαν την διάρκεια του 1730, έχει προταθεί από τον Thomas McGeary μια τυπολογία σύμφωνα με την οποία έργα που έχουν πολιτικό περιεχόμενο συγκεντρώνουν τα παρακάτω χαρακτηριστικά:<sup>40</sup>

- Υπάρχει συνήθως βιογραφικό ή παραστατικό ντοκουμέντο για τους στόχους ή τα κίνητρα του συγγραφέα
- Το πολιτικό περιεχόμενο του έργου έχει σχέση με την πολιτική βιογραφία και πειθαρχία του συγγραφέα και τις συνθήκες

<sup>36</sup> Παρατίθεται με τον αγγλικό τίτλο διότι δεν έχει μεταφραστεί επίσημα στα ελληνικά.

<sup>37</sup> Strohm R., (1985), *Essays on Handel & Italian Opera*, , Cambridge: Cambridge University Press, σ. 55.

<sup>38</sup> Για το αφιερωματικό σονέτο βλ. McGeary Th., (2013), *The politics of Opera in Handel's Britain*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 90.

<sup>39</sup> Degott P., "Early English translations of Italian Opera (1711-1750)" in *Cultural Transfer through translation: the circulation of Enlightened thought in Europe by means of translation*, (ed) Stefanie Stockhorst, New York: Editions Rodopi Amsterdam – New York, σ.200.

<sup>40</sup> Για την τυπολογία βλ. McGeary (2013), ό.π. σ.σ . 30-31.

- Υπάρχει συχνά παρα-κειμένο ( συνοδευτικό κείμενο), όπως αφιέρωση, πρόλογος ή στοιχεία που περιλαμβάνουν νύξεις πολιτικής εφαρμογής
- Υπάρχουν στοιχεία κειμένου ή πτυχές της πλοκής που αναφέρονται ευθέως ή έμμεσα σε άτομα αληθινά ή σε (ιστορική) κατάσταση
- Τα θέματα που προκύπτουν από τα έργα έχουν εμφανώς πολιτικό θέμα της εποχής
- Υπάρχει επαρκής απόδειξη ότι οι σύγχρονοί τους (σύγχρονοι της εποχής) επισημαίνουν πράγματα πάνω στις πολιτικές και τις πολιτικές εφαρμογές
- Υπάρχει απόδειξη από επίσημο αντίλογο, όπως η λογοκρισία, η απαγόρευση, ή η απάντηση σε επίσημα περιοδικά.
- Υπάρχει σαφής απάντηση στην ερώτηση *Cui bono?* (Ποιός ωφελείται ;) αφού το έργο προωθεί ή υποστηρίζει ένα πολιτικό κόμμα ή φατρία.

Από τα παραπάνω, είναι σαφές ότι η όπερα του Handel *Riccardo Primo* εμπίπτει σχεδόν σε όλα τα παραπάνω τυπολογικά χαρακτηριστικά ώστε να χαρακτηριστεί πολιτική αλληγορία.

### II.3.2. John Gay – Η όπερα του Ζητιάνου

Από τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα και έπειτα η χεντελιανή παράδοση άρχισε να παρακμάζει, ενώ η σοβαρή όπερα έχανε συνεχώς την δημοφιλία της. Ο πρώτος λόγος της παρακμής που αναφέρθηκε και παραπάνω ήταν τα εξωφρενικά ποσά που σπαταλούνταν τόσο για τα σκηνικά και τον διάκοσμο, όσο και για τους τραγουδιστές (καστράτους και πριμαντόνες). Η σοβαρή όπερα είχε μετατραπεί σε ένα θέαμα εξαιρετικά πολυέξοδο λόγω του εντυπωσιασμού και της πολυτέλειας. Πέρα όμως των οικονομικών λόγων, η σοβαρή όπερα άρχισε να παρακμάζει επειδή έχασε τον ψυχαγωγικό της χαρακτήρα και την ευχαρίστηση που προσέδιδε. Το άλλοτε διασκεδαστικό είδος με τα ηθικοπλαστικά μηνύματα και νοήματα, μετατράπηκε σε ένα «άκαμπτο» είδος με επίσημο ύφος και χωρίς κανένα δραματικό ενδιαφέρον.<sup>41</sup>

Μέσα σε αυτό το κλίμα και πριν ξεκινήσουν οι νέοι πειραματισμοί στην όπερα το 1728, εμφανίζεται η *Όπερα του Ζητιάνου* (*Beggar's Opera*). Γραμμένη από τον ποιητή John Gay (1685-1732) και σε μουσική σύνθεση του Johann Christoph Pepusch (1667-1752), σημείωσε τεράστια επιτυχία, έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής και αποτέλεσε έμπνευση χρόνια μετά για την

<sup>41</sup> Fisher B., (2005), ό.π. σ.25.

*Όπερα της Πεντάρας* (1928) του Bertolt Brecht (1898-1956) και του συνθέτη Kurt Weill (1900-1950).

Η *Όπερα του Ζητιάνου*, που χαρακτηρίστηκε από τον ίδιο τον συγγραφέα μια σοβαρή όπερα, άσκησε δριμυία κριτική στα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα της εποχής αλλά και στις συμβάσεις της ιταλικής σοβαρής όπερας, μέσα από την σάτιρα. Ουσιαστικά ήταν μια σοβαρή κοινωνικοπολιτική σάτιρα που σε αντίθεση με τα μεγάλα ερωτικά πάθη, τις αυλές και τους πλούσιους ευγενείς, οι πρωταγωνιστές της ήταν φτωχοί, ζητιάνοι, πόρνες, κλέφτες και εγκληματίες

Η ιστορία πραγματεύεται ένα ερωτικό τρίγωνο ανάμεσα σε έναν ληστή (Μάκηθ), την κόρη ενός κλεπταποδόχου ( Πολύ Πήτσαμ) και την κόρη του αστυνομικού διευθυντή της περιοχής (Λούσι Λόκιτ). Ο κρυφός γάμος του ληστή Μάκηθ με την κόρη του κλεπταποδόχου Πόλυ, θα αποτελέσει την αφορμή για να ξεσπάσει ένας ανελέητος πόλεμος συμφερόντων με πισώπλατες μαχαιριές, υπόγειες συναλλαγές και λαδώματα. Ο έρωτας των δυο κοριτσιών για τον ληστή Μάκηθ, θα αλλάξει τα σχέδια των γονέων τους που θέλουν τον συγκεκριμένο άνδρα νεκρό παρά ζωντανό.

Οι στόχοι της παρούσας όπερας ήταν να αναδείξει την ανηθικότητα της εξουσίας, την κοινωνική υποκρισία της Αγγλίας της εποχής αλλά και την πολιτική αυθαιρεσία μέσα από το κωμικό στοιχείο και την σάτιρα. Το κωμικό που αντιστρέφει την πραγματικότητα, οργανώνει διαφορετικά τον κόσμο στον οποίο αναφέρεται, καταρρίπτει τις αισθητικές και κοινωνικές διαφορές και δίνει

- ✓ στην υψηλή και χαμηλή κουλτούρα
- ✓ στα αστεία και τα σοβαρά θέματα
- ✓ στους πλούσιους και στους φτωχούς
- ✓ στους ευγενείς και τους εγκληματίες

τον ίδιο χώρο έκφρασης, ωσάν να ήταν ίσοι.<sup>42</sup>

Σε πολιτικό επίπεδο, η όπερα αναφέρεται κυρίως στην διαφθορά της εξουσίας. Πολλοί κριτικοί επισήμαναν πως ο πρωταγωνιστής της όπερας (ληστής Μάκηθ) έχει χαρακτηριστικά του πρωθυπουργού της Αγγλίας Robert Walpole, ενώ οι αξιωματούχοι του παραλληλίζονται με την συμμορία του κλεπταποδόχου Πήτσαμ. Οι παραλληλισμοί αυτοί με τα υπαρκτά πολιτικά πρόσωπα και πολιτικές της Αγγλίας, παρουσιάζουν μια κακοδιοίκητη και

---

<sup>42</sup> Mcloughlin J., (2017), "Ideology & The Comic Aesthetic: John Gay's *The Beggar's Opera*", Sonder Magazine, 13 February 2017, (πρόσβαση στις 27/10/18).

διεφθαρμένη χώρα με τους φτωχούς να πληρώνουν τα αδικήματά τους με την ίδια τους τη ζωή και οι πλούσιοι με το χρήμα και τον χρυσό.

Μέσω αυτής της όπερας ο Gay προσπαθεί να αναδείξει τις λεπτές γραμμές ανάμεσα στους αξιωματούχους και τους εγκληματίες και έμμεσα καλεί τον θεατή να αντιμετωπίσει την κοινωνικοπολιτική κατάσταση με πιο κριτική ματιά.

## II.4. Κλασικισμός - κωμική όπερα

Τέλη της εποχής του Μπαρόκ και στην απαρχή του Κλασικισμού, αναπτύσσεται στην Ιταλία ο αντίποδας της σοβαρής όπερας που δεν ήταν άλλος από την *κωμική* ή αλλιώς *opera buffa*. Η κωμική αυτή όπερα ξεκίνησε από τα ιντερμέδια που αποτελούσαν αυτόνομες κωμικές σκηνές και παίζονταν εν είδη διαλείμματος ανάμεσα στις πράξεις της σοβαρής όπερας. Τα ιντερμέδια δεν είχαν εξεζητημένα θέματα, παρά εστιάζονταν σε σκηνές της καθημερινότητας και παίζονταν από 2-3 ηθοποιούς οι χαρακτήρες των οποίων παρέπεμπαν στην *Commedia del' arte*. Τα ιντερμέδια γνώρισαν σταδιακά όλο και μεγαλύτερη επιτυχία με αποτέλεσμα οι σύντομες σκηνές να γίνονται όλο και πιο μεγάλες διατηρώντας την αυτοτέλειά τους και να εξελιχθούν σε ολόκληρα έργα.<sup>43</sup>

Ταυτόχρονα στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα κυριάρχησε στην Ευρώπη ο Διαφωτισμός. Ένα φιλοσοφικό κίνημα με στόχο την απόρριψη της παραδοσιακής έως τότε κοινωνικής, θρησκευτικής και πολιτικής δομής,<sup>44</sup> που σε συνδυασμό και με το Κοινωνικό Συμβόλαιο (1762) του Rousseau θέτουν τις βάσεις για την ελευθερία του ανθρώπου, την ισότητα όλων αλλά και την αξιοπρέπεια.<sup>45</sup> Η κωμική όπερα εξαιτίας της απήχησης που είχε αποτέλεσε ένα βολικό και κοινώς αποδεκτό μέσο για να μεταλαμπαδεύσει τα ιδανικά του Διαφωτισμού. Έτσι λοιπόν, οι μέχρι πρότινος αριστοκράτες, οι θεοί, οι ευγενείς και οι τυπικοί ήρωες της σοβαρής όπερας αντικαταστάθηκαν από καθημερινούς χαρακτήρες που εμπλέκονται σε καθημερινά κωμικά και σατιρικά περιστατικά

Ο Mozart διαπνεόμενος από τα ιδανικά του Διαφωτισμού, υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες της κλασικής εποχής, ενώ συνέθεσε πολλές κωμικές όπερες που παίζονται έως σήμερα.

### II.4.1. Wolfgang Mozart – Οι γάμοι του Φίγκαρο

Ο Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) έζησε και εργάστηκε σε μια ιστορική εποχή με έντονες κοινωνικές αναταράξεις αλλά και ιδεολογικές αλλαγές. Το κίνημα του

---

<sup>43</sup> Για αναλυτικότερα χαρακτηριστικά της κωμικής όπερας βλ. Abbate C. & Parker R., (2015), ό.π. σ.σ. 117-144.

<sup>44</sup> Μέχρι πριν τον Διαφωτισμό τα σημαντικά κοινωνικά και πολιτικά προνόμια κατέχονταν από τον κλήρο και τους αριστοκράτες. Με την άνοδο του Διαφωτισμού εμφανίζεται και η αστική τάξη ή οποία έμελλε να αλλάξει τις μέχρι πρότινος ισορροπίες.

<sup>45</sup> Σιβετίδου Αφρ., (1989), «Το κοινωνικό συμβόλαιο και η Γαλλική Επανάσταση», *Διαβάζω*, τχ 216, σ.σ. 68-71 (πρόσβαση στις 2/11/18).

ευρωπαϊκού Διαφωτισμού δεν άφησε κανέναν ανεπηρέαστο, πόσο μάλλον τον καλλιτέχνη Mozart που εμπνέονταν και αντλούσε τα θέματά του από τα ιδανικά του Διαφωτισμού.

Ένα από τα πιο διάσημα έργα του Mozart που σχετίστηκε με τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές της εποχής ήταν *Οι γάμοι του Φίγκαρο* (*Le Mariage of Figaro*) σε ποιητικό κείμενο του Lorenzo Da Ponte (1749-1838). Το έργο που παρουσιάστηκε το 1786 στη Βιέννη, βασίζεται στο ομότιτλο θεατρικό έργο (κωμωδία) του Beaumarchais *Ο γάμος του Φίγκαρο ή Η τρελή ημέρα* και αφορά την προσπάθεια του υπηρέτη του Φίγκαρο να παντρευτεί την αγαπημένη του Σουζάνα, παρά τα συνεχόμενα εμπόδια που του βάζει ο κόμης Αλμαβίβα γιατί την επιθυμεί και ο ίδιος. Ο Φίγκαρο και η Σουζάνα αποφασισμένοι να τον σταματήσουν με την βοήθεια της Κόμησας ( συζύγου που θέλει να ξανακερδίσει την αγάπη του άνδρα της), του στήνουν μια παγίδα και ξεμπροστιάζεται μπροστά σε όλους μέσα στο παλάτι.

*Οι γάμοι του Φίγκαρο* θεωρήθηκε ένα έργο σταθμός της εποχής καθώς συνδέθηκε το ριζοσπαστικό του περιεχόμενο με τη Γαλλική Επανάσταση. Μάλιστα, θεωρήθηκε ακατάλληλο το περιεχόμενο από τον αυτοκράτορα Ιωσήφ II της Αυστρίας και χρειάστηκαν κάποιες αλλαγές στο λιμπρέτο ώστε να ανέβει στη Βιέννη.<sup>46</sup> Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Da Ponte στις σημειώσεις του στο λιμπρέτο ο στόχος της όπερας ήταν «[...] να προσφέρουμε ένα νέου τύπου θέαμα σ' ένα κοινό με τέτοιο εκλεπτυσμένο γούστο και τέτοια βεβαιουμένη κατανόηση» γι αυτό και αφαίρεσε κομμάτια από το έργο του Beaumarchais που θα μπορούσαν να λογοκριθούν.<sup>47</sup>

Ο Da Ponte και ο Mozart στους *Γάμους του Φίγκαρο* διατήρησαν αυτούσια την ερωτική ιστορία και γύρω της ανέπτυξαν περίτεχνα όλη την κοινωνική και πολιτική κατάσταση της εποχής. Έτσι λοιπόν γύρω από την παρούσα όπερα έχουμε μια ταξική σύγκρουση με πολιτικές προεκτάσεις στην οποία συγκρούονται Κόμηδες και υπηρέτες, αφεντικά και δούλοι, πλούσιοι και φτωχοί, ανώτερα και κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Στην ταξική αυτή πάλη νικητές βγαίνουν οι υπηρέτες (δούλοι, φτωχοί κτλ) γιατί αποδεικνύονται εξυπνότεροι και σοφότεροι των Κόμηδων (αφεντικών, πλουσίων κτλ) και γιατί στην κοινωνία του Mozart «η ατομικότητα, η ατομική έκφραση συναισθημάτων, παθών και συμφερόντων δεν καταναγκάζεται από το πανίσχυρο κράτος».<sup>48</sup> Οι ήρωες προέρχονται τώρα από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα και γίνονται πρωταγωνιστές μιας νέας

<sup>46</sup> Fisher B., (2005), ό.π. σ. 53.

<sup>47</sup> Μανιατής Γ. (2008), « Ο Μότσαρτ και ο Διαφωτισμός», Το Βήμα, 24 Νοεμβρίου 2008. (πρόσβαση στις 10 Δεκέμβρη 2018).

<sup>48</sup> Μανιατής (2008), ό.π. *Το Βήμα*.

κοινωνικοπολιτικής κατάστασης, που βασίζεται στην ελευθερία, την ισότητα, την αξιοπρέπεια και τον σεβασμό στην ατομικότητα. Οι γάμοι του Φίγκαρο όπως εύστοχα διατύπωσε ο Fisher (2005), αποτελεί ένα «κοινωνικό χρονολόγιο» διαπνεόμενο από τα ιδανικά του Διαφωτισμού.<sup>49</sup>

#### II.4.2. Ludwig Beethoven – Φιντέλιο

Η Γαλλική Επανάσταση και ο Διαφωτισμός της κλασικής εποχής επηρέασε και το έργο του Ludwig van Beethoven (1770-1827) η ζωή και το έργο του οποίου κινήθηκαν ανάμεσα σε αυτές τις δυο χρονικές περιόδους.

Ο Beethoven όπως σχεδόν και όλη η Ευρώπη στήριξαν τις ελπίδες τους στον Ναπολέοντα, στο πρόσωπο του οποίου καθρεφτίζονταν τα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης για ελευθερία, κοινωνική δικαιοσύνη και δημοκρατία. Μάλιστα στη μοναδική όπερα που συνέθεσε το *Φιντέλιο* (*Fidelio*), αφιέρωσε την 3<sup>η</sup> συμφωνία –γνωστή και ως *Eroica* ή *Ηρωική* – στον Ναπολέοντα, τη οποία αργότερα έσκισε όταν έμαθε ότι αυτοανακηρύχθηκε αυτοκράτορας.<sup>50</sup> Κατά τον συγγραφέα, Constantin Floros, ο Beethoven απογοητευμένος και με διαψευσμένες τις ελπίδες του αναφώνησε για τον Ναπολέοντα ότι «δεν είναι και αυτός τίποτα παραπάνω από έναν κοινό άνθρωπο. Έτσι τώρα θα ποδοπατήσει όλα τα ανθρώπινα δικαιώματα και θα ικανοποιήσει μόνο τις φιλοδοξίες. Θα βάλει τον εαυτό του πάνω απ όλους τους άλλους και θα γίνει τύραννος!».<sup>51</sup>

Η όπερα *Φιντέλιο* διακρίθηκε τόσο για την επαναστατική της μουσική όσο και για τον φιλελεύθερο πολιτικό χαρακτήρα του έργου. Πρόκειται για μια ιστορία αγάπης του επαναστάτη Φλορεστάν ο οποίος φυλακίζεται σε ένα υπόγειο μυστικό μπουντρούμι που δεν έχει κανείς πρόσβαση παρά μόνο υψηλόβαθμα στελέχη. Η σύζυγός του, Λεονόρα, μεταμφιέζεται σε άνδρα και φροντίζει να προσληφθεί ως δεσμοφύλακας με το όνομα Φιντέλιο για να τον σώσει όπως και γίνεται.

Το έργο έχει σαφείς αντιτυραννικές ιδέες με την πρωταγωνίστρια Λεονόρα να στρέφεται ως άλλη Αντιγόνη κατά του τυράννου/άρχοντα και της εξουσίας, με σκοπό να υπερασπιστεί τα ανθρώπινα δικαιώματα, ύψιστο των οποίων είναι η ελευθερία. Η Λεονόρα δεν αποτέλεσε

---

<sup>49</sup> Fisher B, (2005), ό.π. σ. 61.

<sup>50</sup> Bokina J., ( April 1991) , ‘ Opera and Republican Virtue: Beethoven ‘s Fidelio’, *International Political Science Review*, Vol.12, No.2, p. 114.

<sup>51</sup> Το πρωτότυπο κείμενο αναφέρεται στο Floros C., (2013), *Beethoven’s Eroica; Thematic Studies*, (trasl) Ernest Bernhardt – Kabisch, Frankfurt,: Peter Lang GmbH, σ.6.

μόνο σύμβολο πίστης, αφοσίωσης και συζυγικής αγάπης αλλά καθιερώθηκε κυρίως σύμβολο ελευθερίας.

## II.5.Ρομαντισμός

Το κίνημα του Ρομαντισμού αναπτύχθηκε τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα και αρχές του 19<sup>ου</sup>. Αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα πνευματικά και καλλιτεχνικά κινήματα όλων των εποχών και εκδηλώθηκε αρχικά στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, για να επηρεάσει μετέπειτα την μουσική και τις εικαστικές τέχνες. Ο ρομαντισμός, ιστορικά ακολούθησε την ίδια πορεία με τον Διαφωτισμό και ασπάστηκε πολλές από τις ιδέες του Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Παρά το γεγονός ότι αναπτύχθηκε με διαφορετικό τρόπο σε κάθε χώρα ανάλογα με τις ιδιαίτερες πολιτισμικές παραδόσεις και κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις, ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός συγκεντρώνει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά όπως: <sup>52</sup>

- Αντίθεση προς τον κλασικισμό και απομάκρυνση από τον ορθολογισμό
- Έμφαση στη δύναμη της φαντασίας και του συναισθήματος
- Λυρισμός στον λόγο και πάθος
- Έκφραση της ατομικής εσωτερικότητας και των προσωπικών συναισθημάτων του ήρωα ή του δημιουργού
- Άντληση θεμάτων από τον έρωτα, τον θάνατο, τον ηρωισμό, την πατρίδα και τη μυθολογία
- Έκφραση στην ομορφιά της φύσης και στην πνευματική δύναμη που παρέχει αυτή
- Αναπόληση και νοσταλγία
- Εξιδανικευμένοι / μελαγχολικοί έρωτες
- Θάνατος / Πένθος και απαισιόδοξη αντίληψη για την ζωή
- Θέματα από μεσαιωνικούς ευρωπαϊκούς θρύλους, ιστορίες και παραδόσεις που έχουν να κάνουν με την εθνική ιστορία των λαών
- Ροπή προς το υπερφυσικό, το μεταφυσικό και το παράδοξο
- Υποβλητικά σκηνικά, νυχτερινά τοπία, σκιερά δάση, μυστηριώδεις λίμνες, θάλασσες, ποτάμια και ομίχλη
- Φυσικά τοπία σε όλες τις εποχές του χρόνου.

Τα παραπάνω είναι κοινά χαρακτηριστικά ενός μεγάλου μέρους των έργων και των θεμάτων της εποχής. Στα υποκεφάλαια που θα ακολουθήσουν θα δούμε ενδεικτικά το ρομαντικό κίνημα στην Γερμανία, την Γαλλία και την Ιταλία.

---

<sup>52</sup> Για τα χαρακτηριστικά του ρομαντισμού βλ. το blog *Νεοελληνική Λογοτεχνία* της φιλόλογου Ειρήνης Παξιμαδάκη. (πρόσβαση στις 12/5/19)

### II.5.1. Γερμανία- Carl Maria von Weber, *Ελεύθερος Σκοπευτής*

Στη Γερμανία ο ρομαντισμός εκδηλώθηκε ως κίνημα που επέτρεπε τον καλλιτέχνη να δημιουργεί ελεύθερα και με την φαντασία του ό,τι δεν μπορούσε να απολαύσει στην πραγματικότητα εξαιτίας της απολυταρχίας.<sup>53</sup> Η γερμανική ρομαντική όπερα αναπτύχθηκε τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα και εκπρόσωπός της υπήρξε ο Carl Maria von Weber (1786-1826) με το έργο του *Ελεύθερος Σκοπευτής (Der Freischutz)* που αποτέλεσε την πρώτη εθνική γερμανική όπερα το 1821. Το λιμπρέτο της όπερας ήταν του Johann Friedrich Kind (1768-1843) ο οποίος εμπνεύστηκε και πήρε την πρώτη ιστορία από την νουβέλα το *Βιβλίο των Φαντασμάτων* του Johann August Apel και του Friedrich Laun και το διασκεύασε οπερετικά το 1811.

Ο *Ελεύθερος Σκοπευτής* είναι ένα παραμύθι που πραγματεύεται μια ιστορία αγάπης κατά την οποία ο καλύτερος σκοπευτής της χώρας έπρεπε να νικήσει σε έναν διαγωνισμό σκοποβολής που θα διεξάγονταν στο δάσος, ώστε να κερδίσει την κόρη του δασονόμου. Σε φιλικό αγώνα που προηγείται στο δάσος, ο νεαρός χάνει από τον αντίπαλό του ο οποίος του λέει ότι θα του δώσει επτά σφαίρες που βρίσκουν εύκολα στόχο χωρίς όμως να του αποκαλύψει ότι η έβδομη κατευθύνεται από τον διάβολο και θα έχει προορισμό την νεαρή κοπέλα. Τελικά ο νεαρός νικά στον διαγωνισμό και παρά το γεγονός ότι διέπραξε κακό (σκοτώνοντας με την τελευταία σφαίρα τον Κασπάρ), θα νυμφευθεί την νεαρή κόρη.<sup>54</sup>

Το έργο αυτό έρχεται σε αντίθεση με την κοινωνική ανησυχία και την παρωχημένη σκέψη της εποχής. Για τον Theodor Adorno μάλιστα, συγκεντρώνει χαρακτηριστικά γερμανικού σθένους και ψυχής καθώς τα δέντρα παρομοιάζονται με τους άκαμπτους στρατιώτες των οποίων «η πυκνότητα και το πλήθος τους γεμίζουν την καρδιά του Γερμανού με μια μυστηριώδη χαρά».<sup>55</sup> Αναμφισβήτητα ο *Ελεύθερος Σκοπευτής* ήταν μια όπερα που εξυμνούσε την γερμανική ψυχή και το γερμανικό σθένος, κάτι που όπως αναφέρει ο Ludwig Finscher χρειαζόταν η Γερμανία την περίοδο πριν την Ιουλιανή Επανάσταση του 1830.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2017.

<sup>54</sup> Για την πλοκή του έργου βλ. Παναγόπουλος Θ., 920 Αυγούστου 20180, « Η 'στοιχειωμένη' φύση που μιλά στην γερμανική ψυχή», εφ. *Η Αυγή* (πρόσβαση στις 6/11/2018)

<sup>55</sup> Αναφέρεται στο Adorno Th., (2003), *Moments musicaux*, Geneve: Contrechamps Editions, σ. 29.

<sup>56</sup> Finscher L., "Weber's Freischutz: Conceptions and Misconceptions", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 110 (1983-1984), σ.σ. 79-80: 86-88. Ανακτήθηκε από jstor 6/11/2018.

## II.5.2. Γαλλία – Gioachino Antonio Rossini , *Γουλιέλμος Τέλλος*

Το κίνημα του ρομαντισμού εμφανίζεται και στην Γαλλία το α μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα έπειτα από κοινωνικές και πολιτικές αξιώσεις της μεταναπολεόντιας Ευρώπης. Ο γαλλικός ρομαντισμός βρήκε άμεση έκφραση στην μουσική και ειδικότερα στην όπερα ενώ τα έργα που γράφτηκαν εκείνη την εποχή μεταξύ του 1820 και του 1860 χαρακτηρίστηκαν Grand Operas. Αυτές οι όπερες που ήταν κατά βάση σοβαρές με ιστορικά στοιχεία, συγκέντρωναν κάποια κοινά χαρακτηριστικά όπως:<sup>57</sup>

- ❖ Την εξύμνηση της Γαλλικής Επανάστασης και των ιδανικών της
- ❖ Την επιστροφή στο ιστορικό παρελθόν της Γαλλίας για άντληση θεματολογίας
- ❖ Την γαλλική γλώσσα ως κύρια γλώσσα για το λιμπρέτο
- ❖ Την ενίσχυση των συγκινήσεων και το κλίμα της εθνικής έκστασης.

Παίρνοντας ως δεδομένο ότι οι πολίτες έχουν μάθει από την ιστορία τους, η απεικόνιση του ιστορικού παρελθόντος δεν ήταν τίποτα άλλο από μια σύνδεση με το παρόν. Καθότι η Μεγάλη Όπερα γεννήθηκε κατά τη διάρκεια των ανερχόμενων δημοκρατικών μετασχηματισμών, έχει στη θεματολογία της ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές αλληγορίες οι οποίες παρουσιάζουν τις κοινωνικές διαμάχες και τις κοινωνικοπολιτικές εντάσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μέσα σε αυτές τις αλληγορίες και τον γενικότερο αναβρασμό τα πλήθη παρουσιάζονται σε επανάσταση και εξέγερση. Το νέο αυτό είδος της σοβαρής όπερας έμοιαζε με λυρική τραγωδία και λειτούργησε ως προπαγανδιστικό εργαλείο.

Μια τέτοιου είδους Μεγάλη Όπερα ήταν ο *Γουλιέλμος Τέλλος (Guillaume Tell)* που συντέθηκε από τον Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) σε λιμπρέτο του Victor-Joseph Étienne (1764- 1846) το 1829. Η ιστορία του Γουλιέλμου Τέλλου εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 15<sup>ο</sup> αιώνα στην *Λευκή Βίβλο του Σάρνεν (White Book of Sarnen, 1470)* του Hans Schriber, η οποία περιελάμβανε παραμύθια που σώθηκαν με προφορική παράδοση μέσω της καταγραφής.<sup>58</sup>

Πρόκειται λοιπόν για την ιστορία/παραμύθι ενός χωρικού, του Γουλιέλμου Τέλλου από το ελβετικό καντόνι Ούρι, ο οποίος αρνήθηκε να υποταχθεί και να υποκλιθεί στον νέο διοικητή του καντονίου, με αποτέλεσμα να συλληφθεί ως προδότης. Ο διοικητής ενημερωμένος για τον εξαιρετικό του στόχο με το βέλος, του λέει πως θα τον απελευθερώσει μόνο αν πετύχει με το βέλος του τόξου του ένα μήλο που θα είχε τοποθετήσει πάνω στο

<sup>57</sup> Για πιο αναλυτική παρουσίαση των χαρακτηριστικών βλ. Abbate C., & Parker R., (2015), ό.π. σ.σ. 263-265.

<sup>58</sup> Lerner M., (2012), “ William Tell’s Atlantic Travels in the Revolutionary Era”, *Studies in Eighteenth Century Culture*, Vol.41, σ. σ. 85-114: 87.

κεφάλι του γιού του. Αν δεν πετύχαινε τον στόχο ο διοικητής θα τον σκότωνε και αυτόν και το παιδί του. Ο Τέλλος εμφανίζεται στο δάσος με 2 βέλη στη φαρέτρα του, όπου με το πρώτο καταφέρνει να κόψει το μήλο στα δυο και το δεύτερο το προορίζει για τον διοικητή. Ο τελευταίος αντιλαμβανόμενος ότι το άλλο βέλος προοριζόταν για κείνον, συλλαμβάνει τον Γουλιέλμο Τέλλο και το μεταφέρει δεμένο μέσα σε ένα πλοίο σε ένα κάστρο στην άλλη μεριά της πόλης διασχίζοντας την λίμνη της Λουκέρνης. Κατά τη διάρκεια της μεταφοράς, ξεσπάει μια θύελλα και οι στρατιώτες φοβούμενοι ότι θα ανατραπεί το πλοίο, λύνουν τον Τέλλο να βοηθήσει. Εκείνος το σκάει και φτάνει κολυμπώντας στην ακτή όπου παραμονεύει τον διοικητή και τον σκοτώνει.

Μέσα από αυτή την ιστορία, φαίνεται ξεκάθαρα η κοινωνικοπολιτική εικόνα της Ελβετίας του 13<sup>ου</sup> και 14<sup>ου</sup> αιώνα. Επίσης η ανυπότακτη στάση του πρωταγωνιστή, επηρεάζει τους ντόπιους και εναντιώνονται στους αυστριακούς δυνάστες επισπεύδοντας τον σχηματισμό της Ελβετικής Συνομοσπονδίας Κρατών.<sup>59</sup>

Ο θρύλος του Γουλιέλμου Τέλλου ωστόσο δεν παρέμεινε στα ελβετικά σύνορα αλλά τα πέρασε, ενέπνευσε και άλλους συγγραφείς και χρησιμοποιήθηκε πολιτικά για να ξεσηκώσει ή και για να περιγράψει ευρωπαϊκές τοπικές κοινωνίες που εξεγείρονταν και επαναστατούσαν. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί ο Σίλλερ ο οποίος παρακινήθηκε από τον Γκαίτε να γράψει ένα θεατρικό έργο με τον ίδιο τίτλο με αφορμή τα πολιτικά γεγονότα που λάμβαναν χώρα στο τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

Ο συγγραφέας Marc Lerner (2012) εντοπίζει στον μύθο του Γουλιέλμου Τέλλου μια ιδιαίτερη προσαρμοστικότητα η οποία ξεπερνά τα γεωγραφικά σύνορα και γίνεται φορέας διαφορετικών πολιτικών επιχειρημάτων ανάλογα με τις εκάστοτε ιστορικές και 'τοπικές' συνθήκες. Η ιστορία του Γουλιέλμου Τέλλου δεν είναι απλά μια προφορική παράδοση ή ένα παραμύθι. Είναι μια ιστορία που αποτελεί την αφορμή να δράσουν απλοί πολίτες ως άλλοι Γουλιέλμοι Τέλλοι.<sup>60</sup>

Το 1829, ο Rossini είναι ένας ακόμα καλλιτέχνης που καταπιάνεται με την ιστορία του Γουλιέλμου Τέλλου. Λαμβάνοντας απόσταση ασφαλείας από τα δραματικά γεγονότα της πλοκής και ολόκληρης της γενιάς του 1820, δίνει έμφαση στα πιο ρομαντικά στοιχεία που καθιστούν την όπερα Μεγάλη. Ο Ελβετός χωρικός είναι πλέον Γάλλος πολίτης και δεν δρα

---

<sup>59</sup> Walton B., (2013), "Looking for the Revolution in Rossini's Guillaume Tell", *Cambridge Opera Journal*, Vol.15, No.2, σ.σ. 127-151: 129. Πρόσβαση στις 15/4/2019.

<sup>60</sup> Lerner M., (2012), ό.π. σ.85.

επαναστατικά αλλά συμπονετικά.<sup>61</sup> Ο Rossini χρησιμοποιεί τον μύθο όχι για εξέγερση ή επανάσταση, αλλά για επιστροφή στο ένδοξο παρελθόν του 1789 με σκοπό να ξαναειδωθούν τα αποτελέσματα της Γαλλικής Επανάστασης.<sup>62</sup> Ακόμα όμως και αυτή η επιστροφή δεν παύει ωστόσο να είναι πολιτική, για την ακρίβεια μετα-πολιτική.

### **II.5.3. Ιταλία – Giuseppe Verdi, *Ναμπούκο* και η *Μάχη του Λενιάνο***

Η Γαλλική Επανάσταση του 1789 όπως ήταν αναμενόμενο, δεν άφησε ανεπηρέαστη και την Ιταλική Χερσόνησο. Τα φιλελεύθερα ιδεώδη, η άνοδος της αστικής τάξης, η βιομηχανοποίηση, ο γαλλικός αστικός κώδικας δικαίου κ.α., εξάλειψαν σιγά - σιγά ό,τι είχε απομείνει από τον Μεσαίωνα.<sup>63</sup> Στην Ιταλία, οι κυβερνήσεις των επιμέρους ιταλικών πολιτειών άρχισαν να επιζητούν όλο και περισσότερο ένα κράτος ενιαίο και δυνατό με ξεκάθαρα σύνορα που να μπορεί να ανταγωνιστεί τις μεγάλες δυνάμεις της εποχής και να υπερασπίζεται τα συμφέροντά της απέναντι στις μεγάλες αυτοκρατορίες. Όλες αυτές οι αναζητήσεις που αναμφισβήτητα ήταν αποτέλεσμα των επιρροών που δέχθηκε από την Γαλλική Επανάσταση, έγιναν ο πολιτικός και ιδεολογικός πυρήνας πάνω στον οποίο στηρίχθηκε όλο το κίνημα της ιταλικής παλινόρθωσης ή ένωσης, γνωστό και ως *Risorgimento*.

Το κίνημα αυτό έπειτα από μια σειρά πολέμων οδήγησε στην Ιταλική Ενοποίηση και στην ανεξαρτησία του κράτους κάτι που δεν ήταν εύκολο εξαιτίας του ότι η χώρα ήταν χωρισμένη σε μικρότερα κρατίδια. Επιπρόσθετα, με τις γεωγραφικές δυσκολίες και την επικράτηση υπήρχαν και εσωτερικές διαφορές σε επίπεδο κουλτούρας, διαλέκτων και τοπικού πολιτισμού. Αυτό όμως που ένωνε όλους τους Ιταλούς ανεξάρτητα από τις όποιες διαφορές ήταν η τέχνη και ιδιαίτερα η μουσική που έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης και αναγνώρισης από όλη την Ευρώπη ως κορυφαία τέχνη.<sup>64</sup> Το γεγονός της αναγνώρισης ωστόσο, έδινε στην μουσική έναν ευρωπαϊκό χαρακτήρα αλλά η Ιταλία χρειαζόταν αυτό στην ιστορική εκείνη συγκυρία, αλλά έναν εθνικό τον οποίο αναζητά και αποκτά κατά την περίοδο της Παλινόρθωσης.

---

<sup>61</sup> Walton B., (2003), ό.π. σ. σ. 141-143.

<sup>62</sup> Ό.π. σ. 149.

<sup>63</sup> Hobsbawm E.J., (2015), *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας (MIET), σ.77.

<sup>64</sup> White H. & Murphy M. (eds), (2001), *Musical constructions of nationalism: essays on the history and ideology of European musical culture, 1800-1945*, Cork: Cork University Press, σ. 181.

Ο καλλιτέχνης που συνδέθηκε μουσικά και πολιτικά με την ίδρυση του Ιταλικού κράτους ήταν ο Giuseppe Verdi (1813-1901). Ο Verdi συνέθεσε την περίοδο εκείνη ορισμένες όπερες που ονομάστηκαν «όπερες του Risorgimento» επειδή εξέφραζε άμεσα και έμμεσα το εθνικιστικό και επαναστατικό πνεύμα της εποχής και εξύψωναν το γόητρο της Ιταλίας με τέτοιο τρόπο, που να γίνεται αντιληπτός από το κοινό μέσω των επιδοκιμασιών.<sup>65</sup> Δυο από τις πιο γνωστές όπερες του Verdi που συνδέθηκαν με την ιστορική και πολιτική συγκυρία της ιταλικής ενοποίησης και που κατά κοινή ομολογία έχουν πολιτικές μεταφορές και πολιτικούς συνειρμούς είναι η όπερα *Ναμπούκο (Nabucco)* και η *Μάχη του Λενιάνο (La Battaglia di Legnano)*.

Η όπερα *Ναμπούκο* που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Σκάλα του Μιλάνου το 1842 σε λιμπρέτο του Temistocle Solera (1815-1878), είναι μια από τις σπουδαιότερες όπερες του Verdi και αυτή που έγινε σύμβολο του αγώνα και της εθνικής συνείδησης των Ιταλών. Δεν αναφέρεται στην πραγματικότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά στην Ιερουσαλήμ του 597 π.χ. όταν ο εβραϊκός λαός ήταν υπόδουλος των Βαβυλωνίων.

Το θέμα αν και μοιάζει ανεπίκαιρο αποτελεί έναν πολιτικό συνειρμό με την κατάσταση εθνικού μαρasmus στην οποία βρίσκονταν οι Ιταλοί. Το πιο χαρακτηριστικό – ίσως και το πιο πολιτικό - σημείο της παρούσας όπερας βρίσκεται στη δεύτερη σκηνή της 3<sup>ης</sup> πράξης του έργου όπου οι Εβραίοι στις όχθες του Ευφράτη αναπολούν την πατρίδα και τραγουδούν το διάσημο χορικό 'Va pensiero'.<sup>66</sup> Το χορωδιακό κομμάτι Va pensiero απέκτησε συμβολική αξία για τους Ιταλούς καθώς εξήρε τα πατριωτικά, εθνικά αισθήματα και παράλληλα ταύτισε την εβραϊκή γη της Ιερουσαλήμ με την Ιταλία που επί χρόνια ήταν έρμαιο των μεγαλύτερων και ισχυρότερων δυνάμεων.

Το 1848 ο Verdi γράφει άλλη μια όπερα έπειτα από επίπληξη του Guiseppe Giusti ότι είχε απομακρυνθεί από τα πατριωτικά θέματα και έπειτα από ειδική παραγγελία του Teatro Argentina της Ρώμης. Η *Μάχη του Λενιάνο (La Battaglia di Legnano)* που παρουσιάστηκε το 1849, ήταν μια «όπερα με σκοπό» που δεν ήταν άλλος από το να παρακινήσει τους Ιταλούς

---

<sup>65</sup> Stamatov P., (2002), "Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s", *American Sociological Review*, Vol.67, No.3, American Sociological Association, σ.σ. 345-366: 348. Σε αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να αναφερθεί πως σύγχρονοι ιστοριογράφοι και μελετητές όπως η περίπτωση του Stamatov μελετούν την πολιτική και τα ιστορικά γεγονότα της εποχής μέσα από τις αντιδράσεις του κοινού, τις εκφραστικές συμπεριφορές και τον τύπο της εποχής.

<sup>66</sup> Dalhaus C., (1989), *Nineteenth Century Music*, Berkley & Los Angeles, California: University of California Press, σ.206.

να επαναστατήσουν και να πραγματοποιήσουν το όνειρο της ένωσης της Ιταλίας.<sup>67</sup> Η συγκεκριμένη όπερα είναι η μόνη όπερα του Verdi που γράφτηκε ξεκάθαρα για το Risorgimento. Τα επόμενα έργα που ακολούθησαν εστίαζαν σε ποιο ρομαντικά στοιχεία και δεν είχαν την ίδια δυναμική και επαναστατικότητα.<sup>68</sup>

Η ιταλική όπερα όπως και η γερμανική στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω θεωρήθηκαν υποδείγματα πολιτικού σθένους μέσα σε συγκεκριμένες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Αυτό που επίσης επιτεύχθηκε την εποχή εκείνη, ήταν να αναγνωριστεί η κοινωνική συνεισφορά αλλά και η σημαντικότητα της όπερας που διαχωρίστηκε από το κτίριο αλλά και το προκαθορισμένο ρεπερτόριο με το οποίο ήταν ταυτισμένο.<sup>69</sup>

#### **II.5.4. Γερμανία – Richard Wagner, *Το δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν***

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας δεν έφερε αλλαγές μόνο στην Ιταλία αλλά και στην Γερμανία όπου επικρατούσε παρόμοια κατάσταση. Χωρισμένη και αυτή σε μικρότερα κρατίδια αναζητούσε την εθνική της ανεξαρτησία και την δύναμή της μέσα στην Ευρώπη, ενώ πίστευε ότι η προνομιακή της θέση θα την καταστήσει σταυροδρόμι αυτοκρατοριών.

Επάνω στην ιδέα μιας ανεξάρτητης και κυρίαρχης Γερμανίας άρχισε να διαφαίνεται ο γερμανικός εθνικισμός, ο οποίος είχε ήδη ξεκινήσει στις αρχές του αιώνα με το ρομαντικό κίνημα και όσα αυτό πρέσβευε: στροφή στην εθνική ταυτότητα, στην ιστορική γερμανική παράδοση που θα κάνει κάθε χώρα διακριτή σε σχέση με άλλες και χρήση της γερμανικής γλώσσας.

Με το πέρασμα των χρόνων και τις ιστορικές επαναστάσεις στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα τις επαναστάσεις του 1848-1849,<sup>70</sup> οι προσπάθειες γίνονταν όλο και περισσότερο συλλογικές αλλά ταυτόχρονα και πιο ώριμες στην αναζήτηση μιας ενιαίας γερμανικής συνείδησης και εθνικής καθιέρωσης. Ωστόσο, η αποτυχία των επαναστατικών κινημάτων και των Εθνικών Συνελεύσεων να λύσουν τα προβλήματα που τέθηκαν, οδηγούν σε

---

<sup>67</sup> Osborne Ch., (1969), *The Complete Opera of Verdi*, New York: Da Capo Press, σ. 198.

<sup>68</sup> Budden J., (2008), *Verdi*, New York: Oxford University Press, σ. 45.

<sup>69</sup> Smart M.A., (2013), "How political were Verdi's operas? Metaphors of progress in the reception of I Lombardi alla prima crociata", *Journal of Modern Italian Studies*, σ.σ. 190-204.

<sup>70</sup> Οι επαναστάσεις αυτής της διετίας είναι γνωστές με το όνομα «Άνοιξη των Λαών» ή και «Άνοιξη των Εθνών». Επρόκειτο για μια σειρά πολιτικών αναταραχών σε όλη την Ευρώπη, εξαιτίας της δυσαρέσκειας για την πολιτική ηγεσία, των απαιτήσεων για μεγαλύτερη συμμετοχή στην κυβέρνηση, ελευθερία του τύπου κτλ. Βλ. Σιώψη Αν., (2013), *Richard Wagner (1813-1883): δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου*, , Αθήνα: Panas Music.

εξεγέρσεις (με σημαντικότερη την εξέγερση του Μάη) και επαναστάσεις με χιλιάδες νεκρούς και εξόριστους όπως ο Wilhelm Richard Wagner (1813-1883).

Ο Richard Wagner εξορίστηκε στην Ζυρίχη το 1849 εξαιτίας των επαναστατικών πολιτικών του απόψεων. Τα χρόνια που έμεινε στην εξορία, έγραψε πολύ σημαντικά πολιτικά και καλλιτεχνικά δοκίμια μεταξύ των οποίων είναι το *Όπερα και Δράμα* (1851) και το *Τέχνη, Επανάσταση, Μέλλον*. Ο Wagner θεωρούσε ότι η επανάσταση και η τέχνη έχουν μια σχέση μακράν διαλεκτική γι αυτό και δεν μπορούσε να διχοτομήσει ή να κατατάξει τα έργα του σε πολιτικά ή επαναστατικά.<sup>71</sup> Στο έργο του *Όπερα και Δράμα*, ο Wagner αναλύει την αισθητική που χρησιμοποιεί στα έργα του αλλά και την απόφασή του να μη γράφει όπερες αλλά ‘μουσικά δράματα’ όπως τα ονομάζει, ενώνοντας την ποίηση, την μουσική και το θέατρο σε ένα «συνολικό έργο τέχνης» (*Gesamtkunstwerk*).

Ένα από τα σημαντικότερα έργα του Wagner που τον ανέδειξαν σε μουσική ιδιοφυΐα ήταν *Το δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν* (*Der Ring des Nibelungen*) το οποίο ολοκλήρωσε το 1852. Πρόκειται για μια τετραλογία αποτελούμενη από τα παρακάτω έργα: *Ο Χρυσός του Ρήνου* (1851-1853), *Η Βαλκυρία* (1854-1856), *ο Ζίγκφριντ* (1856-1871) και *το Λυκόφως των Θεών* (1869-1874). Ο μύθος έχει να κάνει με την κατοχή ενός μαγικού δαχτυλιδιού, το οποίο δίνει την απόλυτη εξουσία σε όποιον τον κατέχει, Για το δαχτυλίδι αυτό, συγκρούονται οι διαφορετικοί χαρακτήρες των έργων.

Έτσι λοιπόν, στον *Χρυσό του Ρήνου*, ο νάνος Άλμπεριχ κλέβει το μαγικό δαχτυλίδι που φυλούσαν τα στοιχεία του νερού και αποκτά την εξουσία του κόσμου. Έπειτα ο θεός Βόταν κλέβει με την σειρά του το δαχτυλίδι από τον νάνο και το δίνει σε δυο γίγαντες να χτίσουν ένα ανάκτορο (*Βαλχάλα*). Στην *Βαλκυρία*, ο Βόταν προσπαθεί να πάρει πίσω το δαχτυλίδι από τους γίγαντες αλλά δεν τα καταφέρνει. Μάλιστα για τιμωρία του καταδικάζεται η κόρη του σε αιώνιο ύπνο στην κορυφή ενός βουνού ζωσμένου με φλόγες, και μόνον έναν θαρραλέο ήρωα θα μπορέσει να την σώσει. Ο Ζίγκφριντ στο τρίτο ομώνυμο μουσικό δράμα, φτιάχνει ένα σπαθί, κλέβει το δαχτυλίδι από τους γίγαντες, σώζει την κόρη και φυσικά την ερωτεύεται. Στο *Λυκόφως των Θεών*, ο Ζίγκφριντ πίνει ένα μαγικό φίλτρο και ξεχνά την νεαρή κοπέλα. Όταν διαπιστώνει τι έχει κάνει, μετανιώνει και πεθαίνει. Η νεαρή ακολουθώντας τον αγαπημένο της, ρίχνεται και αυτή στην πυρά και πεθαίνει. Στο τέλος το ανάκτορο γκρεμίζεται και τα στοιχεία του νερού παίρνουν πίσω το δαχτυλίδι.

---

<sup>71</sup> Berry M., (2004), “Richard Wagner and the Politics of Music-Drama”, *The Historical Journal*, Vol.47. No.3, Cambridge University Press, σ.σ. 663-683:665. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/4091760?seq=1/subjects> πρόσβαση στις 25/3/2019.

Στην τετραλογία αυτή βρίσκονται συγκεντρωμένα όλα όσα πρέσβευε ο Wagner στα δοκίμιά του: από μουσικές καινοτομίες και στροφή στις γερμανικές παραδόσεις μέχρι κριτική στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα της Ευρώπης. Ένα παράδειγμα πολιτικού υπαινιγμού είναι ο Βόταν ο οποίος εκπροσωπεί το κατεστημένο που είναι καταδικασμένο από τις ιδέες του να αυτοκαταστραφεί. Στον αντίποδα βρίσκεται η κόρη του, η οποία διαπνέεται από τα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης και κυρίως από τα ιδανικά της ελευθερίας.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με *Το δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν*, βλ. τον ιστότοπο <http://www.laits.utexas.edu/wagner/home.html> (πρόσβαση στις 15/3/2019)

## II.6. Όπερα τον 20<sup>ο</sup> αιώνα – Εθνική κουλτούρα και παράδοση

Το κίνημα του ρομαντισμού δεν ανέδειξε μόνο κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής του 19<sup>ου</sup> αιώνα αλλά και διαφορετικές –ξένες– έως τότε κουλτούρες. Ο ρομαντισμός σε συνδυασμό με το ανερχόμενο κίνημα του μοντερνισμού που έκανε την εμφάνισή του στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα, επηρέασε, συνέβαλε και ανέδειξε εθνικές παραδόσεις, γλώσσες και κουλτούρες διαφορετικών χωρών, στα πλαίσια μιας αντίδρασης απέναντι στον συντηρητισμό και τον ρεαλισμό. Ένα χαρακτηριστικό και ιδιαίτερα αξιόλογο παράδειγμα εθνικής κουλτούρας πέρα των ευρωπαϊκών συνόρων είναι το παράδειγμα της Ρωσίας.

Για την Δύση, η Ρωσία ήταν ένα παράξενο έθνος καθώς από τη μια είχε εξαιρετική δύναμη και πολιτική ισχύ, και από την άλλη μόλις τον 19<sup>ο</sup> αιώνα εξέρχονταν από τις μεσαιωνικές συνθήκες. Μουσικά η Ρωσία είχε μια τεράστια παράδοση με μια ιδιαιτερότητα όμως: δεν είχε σχολές και οι ελάχιστοι μουσικοί που υπήρχαν όχι μόνο δεν έχαιραν εκτίμησης, αλλά θεωρούνταν και πολίτες δεύτερης κατηγορίας.<sup>73</sup>

Οι πρώτες προσπάθειες δημιουργίας εθνικής μουσικής εκφράστηκαν από πέντε συνθέτες και μουσικοκριτικούς, γνωστοί και με το όνομα η «Ομάδα των Πέντε». Ο Milij Aleksejevič Balakirev (1837-1910), ο César Antonovich Cui (1835-1918), ο Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), και τέλος ο Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov (1844-1908) ιδρύουν την Εθνική Ρώσικη Σχολή το 1865 και συνθέτουν λαϊκές μελωδίες και μουσικές, αποκλειστικά και μόνο για την λαϊκή παράδοση της χώρας τους με στόχο να την καταστήσουν διακριτή από την μουσική της Δύσης.<sup>74</sup> Επίσης η εθνική μουσική, αρχίζει να αποκτά ακόμα ισχυρότερη υπόσταση μέσα στην κοινωνία, όταν γίνεται μέσο ακτιβισμού ενάντια στις κοινωνικές και πολιτικές αδικίες και ενάντια στο τσαρικό απολυταρχικό καθεστώς.

Τόσο η μουσική όσο και η όπερα που ξεκίνησε να αναπτύσσεται φέρει στοιχεία από την εθνική ταυτότητα και την ρώσικη κουλτούρα, ενώ εκφράζει ταυτόχρονα και την ανάγκη του καλλιτέχνη για δημιουργία. Τα θέματα της όπερας αντλούνται από το πλούσιο ιστορικό κοινωνικοπολιτικό παρελθόν και την παράδοση, ενώ η μουσική είναι διανθισμένη από την παραδοσιακή ρώσικη κουλτούρα. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα ρώσικης όπερας και κουλτούρας αποτελεί το έργο του Mussorgsky *Boris Godunov*.

<sup>73</sup> Fisher B., (2005), ό.π. σ. σ. 269-270.

<sup>74</sup> Τσέτσος Μ., (2011), « Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη Νεοελληνική μουσική», *Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καραγιώργου, σ.σ. 120-121.

### **II.6.1. Modest Mussorgsky, Μπόρις Γκουντουνόβ**

Το 1868 ο συνθέτης Mussorgsky εμπνεόμενος από την *Ιστορία της Ρώσικης Αυτοκρατορίας* του Karamzin και το ποίημα του Pushkin για τον τσάρο Μπόρις Γκουντουνόβ που κυβέρνησε τη Ρωσία τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, γράφει το ομώνυμο λιμπρέτο της όπερας συνθέτοντας και τη μουσική. Η όπερα καλύπτει ιστορικά μια περίοδο επτά περίπου χρόνων που ξεκινάει από το 1598 και φτάνει έως το 1605. Η χρονική περίοδος αυτή είναι εστιασμένη στη δράση του Μπόρις Γκουντουνόβ ο οποίος δολοφόνησε τον επίσημο διάδοχο του θρόνου Δημήτριο (1598-1601) για να πάρει την θέση του και έπειτα στοιχειώθηκε από τις τύψεις και τις ενοχές.

Ο Μπόρις και στο ποίημα του Pushkin και στην όπερα είναι ένας δραματικός, πολύπλοκος και αμφιλεγόμενος χαρακτήρας. Την ίδια στιγμή που χαρακτηρίζεται δολοφόνος, είναι και ένας άνδρας με δύναμη, σοφία και ευγένεια, ένας άνδρας πατριώτης, ανίκανος όμως να διαχειριστεί την ενοχή του. Από την άλλη μεριά ο κύριος πρωταγωνιστής της όπερας δεν είναι άλλος από τον ρώσικο λαό που σκιαγραφείται απελπισμένος και ανίκανος να διαχειριστεί τις πολιτικές εξελίξεις της Εποχής των Αναταραχών που τους άλλαξε την κατεύθυνση και τον προορισμό.

Ο ανταγωνισμός και ο θυμός που προκαλούν στον λαό όλες αυτές οι αλλαγές είναι εμφανής σε όλο το έργο, και έχει την μορφή του αρχαιοελληνικού χορού που θρηνεί για την τραγική κατάσταση της Ρωσίας αλλά και την αποτυχία των αρχηγών της που την καθιστούν ορφανή.<sup>75</sup> Η καταπίεση του λαού συμβολίζεται με την χρήση των μαστιγίων και την βιαιότητα της αστυνομίας, ενώ για την ρώσικη ψυχή που υποφέρει ο Mussorgsky επιλέγει από το ιστορικό παρελθόν τον Μπόρις που τον σχετίζει με ηθικές αξίες και θρησκευτικό φόβο και σεβασμό.

Η συγκεκριμένη όπερα αποτέλεσε ένα εξαιρετικό δείγμα εθνικής κουλτούρας και παράδοσης που απομακρύνθηκε από τα μέχρι πρότινος Ευρωπαϊκά πρότυπα. Με γλώσσα μουσικής πρόζας και ρεαλιστική κατάφερε να κερδίσει και το Ευρωπαϊκό κοινό και έθεσε τα θεμέλια της επερχόμενης ρώσικης πρωτοπορίας.

---

<sup>75</sup> Fisher B., (2005), ό.π. 268-280.

### **III. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΟΠΕΡΑ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ JOHN ADAMS ΓΙΑ ΤΟ NIXON IN CHINA.**

#### **III.1. Η όπερα στο κατώφλι του 21<sup>ου</sup> αιώνα**

Η μεταπολεμική περίοδος για την Ευρώπη και την δύση γενικότερα, υπήρξε μια ιδιαίτερα κρίσιμη εποχή, καθώς οι ευρωπαϊκές χώρες βρίσκονταν σε προσπάθεια οικονομικής, πολιτικής και κοινωνικής ανασύνταξης εξαιτίας των φρικτών καταστροφών που είχαν υποστεί από τους πολέμους. Μέσα σε αυτό το κλίμα κάνει την εμφάνισή του ο μοντερνισμός του οποίου η φιλοσοφία ανταποκρίνονταν πλήρως στις απαιτήσεις της εποχής για αλλαγή, για υιοθέτηση νέων ιδεών και για απόρριψη των παλαιών ως δείγματα συντηρητισμού.

Ο μοντερνισμός έχοντας ως βάση του την έννοια της νεωτερικότητας, κατά την οποία τίποτα δεν μπορεί να σχετίζεται με το παρελθόν, εμφανίστηκε ως επανάσταση για το σύνολο των πολιτισμικών στοιχείων αλλά και των καλλιτεχνικών πρακτικών. Πλέον δεν υπάρχουν σύνορα, κοινωνικές τάξεις, καταγωγές και θρησκείες ενώ η κοινωνία είναι μια παγκοσμιοποιημένη αγορά που χαρακτηρίζεται από μαζικότητα και οικουμενισμό.

Ως φυσική εξέλιξη με στοιχεία αντίδρασης στον μοντερνισμό, εμφανίστηκε το κίνημα του μεταμοντερνισμού που αναπτύχθηκε κυρίως στην Αμερική τη δεκαετία του 1970. Ο μεταμοντερνισμός, είχε σαν στόχο να επαναφέρει στην κοινωνία ορισμένα κλασικά, πολιτισμικά και ιστορικά στοιχεία που είχαν ξεχαστεί, με μια ιδιαιτερότητα: στόχευαν στην αποδόμηση και στον επαναπροσδιορισμό του στα πλαίσια της πολυφωνίας και του ευρύτερου πλουραλισμού.

Σύμφωνα με το παραπάνω, ο μεταμοντέρνος καλλιτέχνης δίνει σημασία επιλεκτικά σε ό,τι τον ενδιαφέρει από το παρελθόν, το απομονώνει, το αποδομεί και το επαναπροσδιορίζει στην ιστορία και οικειοποιείται μόνο ότι μπορεί να προσαρμόσει στο παρόν του.

Μια τέτοια περίπτωση μεταμοντέρνων καλλιτεχνών υπήρξαν οι δημιουργοί της όπερας ο *Νίξον στην Κίνα* οι οποίοι εμπνεύστηκαν και απομόνωσαν το πολιτικό γεγονός της επίσκεψης του Αμερικανού Προέδρου, το αποδόμησαν, το επανέγραψαν και το επανατοποθέτησαν μέσα στην ιστορία με την μορφή μιας καλλιτεχνικής πρακτικής: της όπερας.

## III.2. Η όπερα *Nixon in China*

### III.2. 1. Η ταυτότητα της όπερας <sup>76</sup>

Όπερα σε τρεις πράξεις

Συνθέτης: John Adams

Ποιητικό κείμενο/ λιμπρέττο: Alice Goodman

Γλώσσα πρωτότυπου κειμένου: Αγγλικά

Παγκόσμια Πρεμιέρα: 22 Οκτωβρίου 1987, Wortham Theatre, Houston, ΗΠΑ.

Ελληνική Πρεμιέρα: 20 Απριλίου 2007, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αθήνα.

#### Πρόσωπα/ Χαρακτήρες

Τσου Εν Λάι (Chou En-Lai) – Πρωθυπουργός Κίνας

Ρίτσαρντ Νίξον (Richard Nixon) – Πρόεδρος Ηνωμένων Πολιτειών

Μάο Τσε Τουνγκ (Mao Tse-Tung) – Πρόεδρος Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας

Νάνσυ Τανγκ (Nancy T'ang) – Πρώτη Γραμματέας Μάο

Χένρυ Κίσσιγκερ (Henry Kissinger) – Αμερικανός διπλωμάτης

Πατ Νίξον (Pat Nixon) – Σύζυγος Προέδρου Αμερικής

Τσιάνγκ Τσίνγκ (Chiang Ching) – Σύζυγος Προέδρου της Κίνας

Βου Τσινγκ Χουά (Wu Ching-Hua) – Ηρωίδα επαναστατικού μπαλέτου

Χουνγκ Τσανγκ Τσινγκ (Hung Chang-Ching) – Ηρωας επαναστατικού μπαλέτου

---

<sup>76</sup> Οι πληροφορίες παρέχονται από το επίσημο πρόγραμμα της παράστασης που έκανε πρεμιέρα στις 20/4/2007 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Για το πρόγραμμα βλ. ενδεικτικά John Adams: *ο Νίξον στην Κίνα*, Αθήνα, Εθνική Λυρική Σκηνή, Καλλιτεχνική Περίοδος 2006-2007.

### III.2.2. Η περίληψη του έργου

Το ποιητικό κείμενο της όπερας ο *Νίξον στην Κίνα* (*Nixon in China*) δεν είναι γραμμένο με την τυπική μορφή μιας ιστορίας που αφηγείται ένα γεγονός με αρχή μέση και τέλος, ούτε αποτελεί μια μυθιστορηματική αφήγηση. Αντίθετα, οι τρεις πράξεις του αποτελούν αυτοτελείς αναπαραστάσεις γεγονότων που συνέβησαν κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του αμερικανού προέδρου Νίξον.

Έτσι λοιπόν, στην πρώτη πράξη καταφτάνει το προεδρικό αεροσκάφος στην Κίνα και συγκεκριμένα στο Πεκίνο, ο Νίξον αποβιβάζεται και συναντά τον πρωθυπουργό της Κίνας, Τσου Εν Λάι με τον οποίο ανταλλάσσουν την καθιερωμένη επίσημη χειραψία και ορισμένες αμήχανες κουβέντες. Στην δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης μια ώρα μετά, ο Νίξον μεταφέρεται στο γραφείο του Προέδρου της Λαϊκής Δημοκρατίας της Κίνας, Μάο Τσε Τούνγκ, και ακολουθεί μια συζήτηση που βρήκει φιλοσοφικών αποφθεγμάτων και έμμεσων πολιτικών σχολίων. Στην Τρίτη σκηνή ακολουθούν οι επίσημοι πολιτικοί λόγοι από τους αρχηγούς των δυο κρατών, και ακολουθεί το επίσημο δείπνο προς τιμήν του Αμερικανού Προέδρου και της συζύγου του.

Στη δεύτερη πράξη η Πατ Νίξον επισκέπτεται την Ζωντανή Λαϊκή Κοινότητα, το Θερινό Ανάκτορο και τους τάφους των Μινγκ θέλοντας να γνωρίσει τον κινεζικό πολιτισμό. Το ίδιο απόγευμα το Προεδρικό ζεύγος είναι καλεσμένοι της συζύγου του Μάο, της Μαντάμ Μάο, και παρακολουθούν μια παράσταση επαναστατικού μπαλέτου με τίτλο «Το Κόκκινο απόσπασμα των γυναικών». Η Μαντάμ Μάο μένει ανικανοποίητη από το μπαλέτο και δράττεται της ευκαιρίας να εξηγήσει η ίδια τους στόχους της Πολιτισμικής Επανάστασης και τη θέση τους στη παγκόσμια ιστορία.

Η τρίτη πράξη είναι ουσιαστικά το τελευταίο βράδυ στο Πεκίνο όπου όλοι οι πρωταγωνιστές Μάο, Νίξον, Τσου Εν Λάι, Πατ και Τσιανγκ Τσινγκ βρίσκονται στα κρεβάτια τους και κάνουν μια ανασκόπηση στο παρελθόν του και στο πώς ξεκίνησαν από το 1940. Κάνουν μια ανασκόπηση στο «*τι έπραξαν σωστά και τι λάθος...*».<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Άνταμς Τζ., (2006-2007) *Ο Νίξον στην Κίνα*, Δημήτρης Ελευθεράκης (μτφ), Αθήνα: Εθνική Λυρική Σκηνή, σ. 129.

### III.3. Το πολιτικό γεγονός ως αφορμή και το κλίμα πριν το 1972

Το έναυσμα για την συγγραφή της όπερας *ο Νίξον στην Κίνα*, υπήρξε η επίσημη επίσκεψη του Προέδρου των ΗΠΑ στην Κίνα τον Φεβρουάριο του 1972, ύστερα από 21 χρόνια κάκιστων – αν όχι ανύπαρκτων - διπλωματικών σχέσεων και εν μέσω της περιόδου του Ψυχρού Πολέμου.

Η ιδέα αυτού του εγχειρήματος ανήκε αρχικά στον αντισυμβατικό σκηνοθέτη Peter Sellars (1957-) ο οποίος αναγνώρισε σχεδόν αμέσως ότι ήταν «μια ιστορία που προορίζονταν για την σκηνή».<sup>78</sup> Έτσι το καλοκαίρι του 1983 ο Sellars συναντά στο Νέο Χαμσάιρ τον συνθέτη John Adams, στο Κέιμπριτζ την ποιήτρια Alice Goodman και τους ζητά συνεργασία την οποία και δέχονται.<sup>79</sup>

Οι τρεις τους παρά τις κατά κοινή ομολογία διαφορές τους, συμφώνησαν στον τίτλο του έργου καθώς και στο ότι θα αναδείκνυαν την ηρωική πλευρά αυτής της επίσκεψης και όχι τη σατιρική.<sup>80</sup> Για να αντιληφθεί κανείς τη σπουδαιότητα και την έκταση του πολιτικού αυτού γεγονότος θα ήταν σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στα γεγονότα της 20ετίας πριν από το 1972, στη σινοσοβιετική ρήξη από την οποία ξεκίνησαν όλα και στον ρόλο των ΗΠΑ.

Όλα ξεκίνησαν τον 1953 όταν με τον θάνατο του Στάλιν, ο Μάο Τσε Τούνγκ αυτοπαρουσιάζονταν ως ο Στάλιν της Κίνας και δεν αναγνώριζε κανένα άλλον ηγέτη πέρα από τον εαυτό του. Αυτό όπως ήταν φυσικό άρχισε να προκαλεί τριγμούς στις σχέσεις Κίνας και Σοβιετικής Ένωσης. Η κατάσταση εντείνεται ακόμα περισσότερο το 1956, στο 20<sup>ο</sup> συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης, όταν ο νέος ηγέτης Χρουστσόφ αποκήρυξε τον σταλινισμό και έμμεσα και τον Μάο που αυτοαποκαλούσε τον εαυτό του Στάλιν. Οι διαφορές των δυο χωρών φάνηκαν ακόμα και κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου όταν ο Χρουστσόφ μίλησε για ειρηνική συνύπαρξη ενώ ο Μάο από τη μεριά του προκαλούσε εντάσεις.

Το 1957, οι ΗΠΑ τοποθετούν πυρηνικούς πυραύλους στην Ταιβάν απειλώντας άμεσα την Κίνα που αψηφά τους κινδύνους ενός ενδεχόμενου πυρηνικού πολέμου και υιοθετεί μια ακόμα πιο ακραία προκλητική ρητορική διακηρύττοντας πως «ο πόλεμος είναι πόλεμος» και

---

<sup>78</sup> Αναφέρεται στο Walsh C., “Making ‘Nixon in China’”, *The Harvard Gazette*, 16 November 2011. Πρόσβαση στις 31/1/2019.

<sup>79</sup> Αναφέρεται στο άρθρο “About Nixon in China” στον επίσημο ιστότοπο του συνθέτη <https://www.earbox.com/>.

<sup>80</sup> Άνταμς Τζ., (2006-2007), ό.π. σ. 8.

πως όσους και αν χάσουν θα τους αναπληρώσουν. Στην πραγματικότητα η Κίνα ανησυχούσε και μάλιστα έντονα για την αμερικάνικη απειλή γιατί ζητούσε από την Σοβιετική Ένωση να της παρέχει ατομικές βόμβες. Η Σοβιετική Ένωση από τη μεριά της, έχοντας δεχθεί πολλή σκληρή κριτική για τον σταλινισμό και τον κομμουνισμό, έδειξε απρόθυμη να βοηθήσει πράγμα που εξόργισε τον Μάο και προκάλεσε την άμεση αντίδρασή του εξαπολύοντας βομβαρδισμούς στο Κεμόι που έλεγχε η Ταιβάν, αγνοώντας ακόμα και την ισχυρή αμερικάνικη παρουσία.

Το 1958- 1961 ο Μάο επιδίωξε το «Μεγάλο Βήμα Προς τα Μπρος» προκαλώντας τον μεγάλο κινεζικό λιμό και αφανίζοντας τριάντα εκατομμύρια κόσμο, κάτι που προκάλεσε ιδεολογική ρήξη στις ήδη τεταμένες σχέσεις των δυο χωρών. Το 1966-1969 που γίνεται η Πολιτιστική Επανάσταση της Κίνας, ο Μάο κλιμάκωσε τις προσπάθειές του να πάρει τα ηνία του διεθνούς κομμουνιστικού κινήματος από τη Σοβιετική Ένωση, κάτι που πόλωσε ακόμα περισσότερο τις δυο πλευρές και οδήγησε σε συνοριακά επεισόδια και σε συγκέντρωση σοβιετικών δυνάμεων στα βόρεια σύνορα της Κίνας. Οι Σοβιετικοί τότε αρχίσουν διερευνητικές συζητήσεις με τους Αμερικάνους για να κάνουν μαζί επίθεση στο κινεζικό οπλοστάσιο κάτι που δεν γίνεται δεκτό από την κυβέρνηση Νίξον, που ξεκαθαρίζει ότι σε μια τέτοια περίπτωση δεν θα έμεναν αδρανείς. Έτσι το 1969 οι ΗΠΑ αρχίζουν να μειώνουν δυνάμεις από το Νότιο Βιετνάμ, ενώ οι Σοβιετικοί αυξάνουν. Τα γεγονότα αυτά πείθουν σιγά σιγά τον Μάο να προσεγγίσει τις ΗΠΑ και να αντιμετωπίσουν μαζί την Σοβιετική απειλή.

Αρχιτέκτονας αυτής της σινοαμερικανικής προσέγγισης είναι ο Χένρι Κίσσιγκερ, αμερικανός διπλωμάτης και το δεξί χέρι του Νίξον. Στις 9 Ιουλίου το 1971 ο Κίσσιγκερ επισκέπτεται incognito το Πεκίνο και συναντάται με τον πρωθυπουργό Τσου Εν Λάι όπου και αποφασίζεται η επίσκεψη του Νίξον υπό προϋποθέσεις.

Οι προϋποθέσεις αυτές ήταν οι Αμερικάνοι να στηρίξουν την είσοδο της Λαϊκής Κίνας στον ΟΗΕ, να μην εμποδίσουν την εκδίωξη της Ταιβάν από τον διεθνή οργανισμό και ταυτόχρονα να αποσύρουν τα στρατεύματά της από το Βιετνάμ. Σε αντάλλαγμα οι Κινέζοι θα επηρέαζαν του Βιετναμέζους να γίνουν πιο υποχωρητικοί στις ερμηνευτικές συνομιλίες με την Αμερική που διεξάγονταν στο Παρίσι.

Η αμερικανικινεζική συμμαχία επισφραγίζεται με την επίσκεψη του Νίξον στο Πεκίνο στις 21 Φεβρουαρίου το 1972 και σημάνει την λήξη του Ψυχρού Πολέμου ενώ ταυτόχρονα κάνει την αρχή «της εβδομάδας που άλλαξε τον κόσμο» όπως χαρακτηριστικά ανέφερε ο

Νίξον σε δηλώσεις της εποχής. Η επίσκεψη είχε διεθνή πολιτικό αντίκτυπο αλλά συγκέντρωσε και το διεθνές ενδιαφέρον που αναμφισβήτητα ενισχύθηκε από την απευθείας αναμετάδοση την στιγμή που διεξάγονταν. Κατά τον Σπύρο Μοσχονά επρόκειτο για ένα γεγονός «διαμεσολαβημένο» κατά το οποίο σημαντικό ρόλο έπαιξαν τα Μ.Μ.Ε. και η εξαιρετικά αυτή τη φορά οργανωμένη τηλεοπτική παρουσίαση του γεγονότος και των εμπλεκομένων.<sup>81</sup> Ας μην παραληφθεί ότι ο Νίξον έχασε το 1960 της εκλογές από τον Κέννεντυ εξαιτίας της απειρίας του στο τηλεοπτικό παιχνίδι και την διαμεσολαβημένη πολιτική επικοινωνία. Αυτή τη φορά το ταξίδι του συνόδευαν τρία αεροπλάνα με εξοπλισμό, ρεπόρτερς , βιντεολήπτες και φωτογράφους και ο Πρόεδρος να λάβει την μεγαλύτερη δυνατή κάλυψη, όπως ακριβώς και έγινε. Ενδεχομένως αν δεν ήταν τόσο κατευθυνόμενη αυτή η συνάντηση να μην είχε αυτή τη σπουδαιότητα για την εξωτερική πολιτική, τη διπλωματία και τις διεθνείς σχέσεις.

---

<sup>81</sup> Από το πρόγραμμα της ΕΛΣ ό.π. σελ 113.

### III.4. Το ποιητικό κείμενο της Alice Goodman

Το έργο *Nixon in China*, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ένα έργο συλλογικό και πρωτότυπο, καθώς όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφία και τις συνεντεύξεις, ο Sellars, η Goodman και ο Adams, υπήρξαν συνδημιουργοί καθόλη την διάρκεια της σύνθεσής του. Οι τρεις τους αποφάσισαν όχι μόνο τον τίτλο που θα έδιναν στο εγχείρημά τους αλλά και τον τρόπο με τον οποίο θα το παρουσίαζαν. Κατά τον Adams ο σκηνοθέτης Sellars γνώριζε εξαιρετικά καλά «τον τρόπο με τον οποίο οι δικτατορίες της Δεξιάς και της Αριστεράς, καθόλη τη διάρκεια του αιώνα κατηύθυναν με προσοχή την κοινή γνώμη μέσα από ένα είδος δημόσιου θεάτρου [...]».<sup>82</sup> Ομοίως και η Goodman γνώριζε τα επικοινωνιακά τεχνάσματα βάση των οποίων σκηνοθετήθηκε και παρουσιάστηκε το πολιτικό γεγονός της επίσκεψης.

Με βάση λοιπόν αυτές τις γνώσεις τους αποφάσισαν να το παρουσιάσουν ως τηλεοπτικό γεγονός, όπως ακριβώς διαμορφώθηκε, καλύφθηκε και μεταδόθηκε το 1972 από τα τηλεοπτικά συνεργεία και τους δημοσιογράφους. Με άλλα λόγια όπως εύστοχα αναφέρει ο Σπύρος Μοσχονάς στο ομότιτλο άρθρο από το πρόγραμμα της παράστασης, αποφάσισαν να κάνουν την «παράσταση μιας αναπαράστασης».<sup>83</sup>

Η Alice Goodman έγραψε το ποιητικό κείμενο της όπερας σε ομοιοκατάληκτα δίστιχα, και εργάστηκε πολύ οργανωμένα και μεθοδικά ώστε να επιτύχει το ποθητό και συμπεφωνημένο απ όλους ηρωικό αποτέλεσμα.<sup>84</sup> Αποδελτίωσε εφημερίδες και περιοδικά της επίμαχης χρονιάς, συγκέντρωσε πολιτικές αναλύσεις, παραπολιτικά σχόλια και βίντεο από την τηλεοπτική μετάδοση και εργάστηκε πάνω σε αυτά δίνοντας την τελική μορφή στη δομή, την πλοκή, την γλώσσα και τους χαρακτήρες που θα αναλυθούν σε επόμενη ενότητα.

Δομικά η όπερα *Nixon in China* αποτελείται από τρεις πράξεις καθεμιά από τις οποίες αντιστοιχεί σε μια μέρα από την επίσκεψη του Νίξον. Κάθε πράξη έχει την δική της εσωτερική δομή, καθώς αποτελείται από επιμέρους σκηνές η ιδιαιτερότητα των οποίων είναι να φθίνουν όσο το έργο πλησιάζει προς το τέλος του. Σύμφωνα με τα παραπάνω λοιπόν, η πρώτη πράξη έχει τρεις σκηνές, η δεύτερη δύο και η τρίτη μία.

Σε ότι αφορά την πλοκή, το έργο δεν είναι μυθιστορηματικό, παρά εφορμάτε και πραγματεύεται το αληθινό γεγονός της επίσκεψης του Προέδρου Νίξον στην Κίνα το 1972.

---

<sup>82</sup> 'About Nixon in China' ό.π. <https://www.earbox.com/>

<sup>83</sup> Πρόγραμμα ΕΛΣ σελ 119.

<sup>84</sup> Άνταμς Τ., (2006-2007, )ό.π. σ..8.

Μιας επίσκεψης με αναμφισβήτητες ιστορικές και πολιτικές προεκτάσεις που διατρέχουν άμεσα και έμμεσα όλο το ποιητικό κείμενο.

Ξεκινώντας από την πρώτη σκηνή της πρώτης πράξης, βρισκόμαστε στο αεροδρόμιο έξω από το Πεκίνο όπου όλοι περιμένουν την άφιξη του προεδρικού αεροσκάφους, Δεν ακούγεται τίποτα, παρά μόνο το κελάιδισμα των πουλιών και ταυτόχρονα οι «Τρεις Βασικοί Κανόνες Πειθαρχίας» και τα «Οκτώ Σημεία Προσοχής» από τους στρατιώτες ξηράς, ναυτικού, αεροπορίας που παρελαύνουν και εκπροσωπούνται οπερετικά από την χορωδία.<sup>85</sup>

Οι «Τρεις Κανόνες Πειθαρχίας» και τα «Οκτώ Σημεία Προσοχής» μοιάζουν ακατανόητα με το θέμα και άστοχα τοποθετημένα στην αρχή του έργου. Ιστορικά και δραματολογικά όμως αναφέρονται στον Κινεζικό Εμφύλιο και στο στρατιωτικό δόγμα που εξέδωσε ο Μάο Τσε Τουνγκ για τον Κινεζικό Κόκκινο Στρατό που μάχονταν εναντίον του Κουομιτάνγκ και του εθνικιστή Κάι Σεκ, του οποίου υποστηρικτής υπήρξε ο Ρίτσαρντ Νίξον. Η επιλογή να υποδεχθούν τον Ρίτσαρντ Νίξον με τέτοια μουσική υπόκρουση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μάλλον ειρωνική με εντονότατο πολιτικό υπαινιγμό.

Με την άφιξη του αεροσκάφους, την υποδοχή του Προέδρου των ΗΠΑ επωμίστηκε ο πρωθυπουργός της Κίνας, Τσου Εν Λάι με τον οποίο έδωσαν την πρώτη χειραψία και αντάλλαξαν μερικές αμήχανες κουβέντες που ήταν όμως αρκετές για να δούμε πως βλέπει η κάθε πλευρά αυτό το ταξίδι. Από τη μεριά του ο Νίξον, αν και έκανε ο ίδιος το βήμα αυτό μοιάζει να χρειάζεται «λίγακι χρόνο» γιατί «τα νέα κρύβουν πάντοτε κάποιο μυστήριο» και δεν βρίσκεται «εκτός κινδύνου, τουλάχιστον όχι ακόμη».<sup>86</sup> Εμφανίζει μια επιφύλαξη και έναν κατά κάποιο τρόπο φόβο για την εξέλιξη της διπλωματικής αποστολής καθώς δεν θέλει να αποτύχει. Αντίθετα, ο Τσου Εν Λάι περίμενε αυτή την «πράξη μετάνοιας» και τον καθησυχάζει ότι ήρθε «για καλό στην Κίνα».<sup>87</sup>

Η δεύτερη σκηνή της πρώτης πράξης αναφέρεται στην συνάντηση του Νίξον με τον Μάο, όπου μπροστά στους δημοσιογράφους ανταλλάσσουν φιλοφρονήσεις, ενώ στην προτροπή του Νίξον να μιλήσουν για πολιτική, ο Μάο τον ενημερώνει για την δική δουλειά που είναι η φιλοσοφία, προτρέποντάς τον να τα αφήσει αυτά τα θέματα στον «δρ. Κίσινγκερ» που

---

<sup>85</sup> Για τους Τρεις Κανόνες Πειθαρχίας και των Οκτώ Σημείων προσοχής βλ. Wikipedia [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CF%81%CE%B5%CE%B9%CF%82\\_%CE%9A%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CE%BD%CE%B5%CF%82\\_%CE%A0%CE%B5%CE%B9%CE%B8%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AF%CE%B1%CF%82\\_%CE%BA%CE%B1%CE%B9\\_%CE%9F%CE%BA%CF%84%CF%8E\\_%CE%A3%CE%B7%CE%BC%CE%B5%CE%AF%CE%B1\\_%CE%A0%CF%81%CE%BF%CF%83%CE%BF%CF%87%CE%AE%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A4%CF%81%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CE%9A%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CE%BD%CE%B5%CF%82_%CE%A0%CE%B5%CE%B9%CE%B8%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AF%CE%B1%CF%82_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%9F%CE%BA%CF%84%CF%8E_%CE%A3%CE%B7%CE%BC%CE%B5%CE%AF%CE%B1_%CE%A0%CF%81%CE%BF%CF%83%CE%BF%CF%87%CE%AE%CF%82).

<sup>86</sup> Αναφέρονται στο Ανταμς Τ., (2006-2007), ό.π. σ.σ. 23-29.

<sup>87</sup> Ό.π. σ. 25.

«έχει μεγάλη φήμη / Στην εξωτερική πολιτική».<sup>88</sup> Με την έξοδο των δημοσιογράφων από την αίθουσα η συζήτηση συνεχίζεται μεταξύ των τεσσάρων ανδρών (Μάο, Νίξον, Κίσσιγκερ και Τσου Εν Λάι), οι οποίοι επιστρέφουν στα πολιτικά θέματα με μια διάθεση αφενός φιλοσοφική και αφετέρου διπλωματική. Από τους διαλόγους μπορεί κανείς να εντοπίσει μια υποφώσκουσα διπλωματική κόντρα η οποία προκύπτει από τις διαφορετικές αντιλήψεις της έννοιας της προόδου, της ερμηνείας των ιστορικών γεγονότων, της πολιτικής, ακόμα και της φιλοσοφίας.

Από τις ερωτήσεις που θέτει ο Νίξον στον Μάο μπορούμε να αντιληφθούμε το πώς σκέφτονται οι Αμερικανοί για την Κίνα και τις επιδιώξεις τους προς αυτήν. Από την άλλη μεριά όμως από τις απαντήσεις του Μάο, διαφαίνεται η κομμουνιστική ιδεολογία, αλλά και η πολιτική εμπειρία με τους ‘φίλους και τους εχθρούς’, ανεξάρτητα αν τους οικειοποιείται και διερωτάται γι αυτούς ο Νίξον.<sup>89</sup> Στον διπλωματικό αγώνα που διεξάγεται στη άδεια από φωτογράφους και δημοσιογράφους αίθουσα τα πράγματα αλλάζουν. Ο Τσου Εν Λάι ως εκπρόσωπος της Κίνας δυσπιστεί για τον ρόλο των ΗΠΑ τον οποίο χαρακτηρίζει «αμφίσημο», ενώ ο Κίσσιγκερ από το ‘αντίπαλο’ στρατόπεδο «εγγυάται για τον Πρόεδρο», έμμεσα και για τον ρόλο των ΗΠΑ.<sup>90</sup>

Η τρίτη σκηνή της πρώτης πράξης περιλαμβάνει το δείπνο που παρέθεσε ο Μάο για το προεδρικό ζεύγος αλλά και τις επίσημες δηλώσεις του Τσου Εν Λάι και του Προέδρου Νίξον. Η δήλωση του Τσου Εν Λάι θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κατά το ήμισυ ποιητική και κατά το υπόλοιπο επαναστατική/ ενθαρρυντική/ ξεσηκωτική. Ο πρωθυπουργός της Κίνας καλεί τους πολίτες των δυο χωρών να κοιτάξουν πίσω στο παρελθόν και να δουν πόσα πέρασαν και υπέμειναν και πως επέζησαν των σκληρών μαχών τότε που «οι στρατοί δίνουν μάχες» και οι πόλεις ήταν περικυκλωμένες από τα «βοσκοτόπια των κολίγων» όταν η πορεία έμοιαζε «ορεινό πέρασμα».<sup>91</sup> Τώρα ήρθε η ώρα οι Αμερικάνοι και οι Κινέζοι να χαράξουν μια νέα πορεία «προς την ειρήνη» με βάση τα μαθήματα του παρελθόντος και «κληρονομώντας ένα όραμα» : όλοι οι πατριώτες [που] υπήρξαν κάποτε αδέρφια, να ξαναγίνουν.<sup>92</sup>

Άμεση και ευθεία ήταν η απάντηση της Αμερικής δια στόματος Νίξον, ο οποίος χαρούμενος και ευχαριστημένος από το αποτέλεσμα της συνάντησης εξέφρασε τις δικές του

---

<sup>88</sup> Ό.π. σ.35.

<sup>89</sup> «ποιοι είναι οι εχθροί μας; Ποιοι οι φίλοι;» αναφέρεται Ό.π. σ. 29.

<sup>90</sup> Ό.π. σ.51.

<sup>91</sup> Ό.π. σ. σ. 61-63.

<sup>92</sup> Ό.π. σ. 63.

ευχαριστίες σε όλους όσους εργάστηκαν γι αυτό το αποτέλεσμα. Μίλησε με κολακευτικά λόγια για τον Τσου Εν Λάι, ενώ έστειλε ένα σαφές μήνυμα «έως το διάστημα» ότι μπορεί να υπήρξαν εχθροί κατά το παρελθόν αλλά τις επόμενες πέντε μέρες θα αδράξουν την ώρα και την μέρα και θα τρέξουν μαζί σε νέο στάδιο ακολουθώντας διαφορετικές αλλά παράλληλες λωρίδες που θα έχουν κοινό τέρμα.<sup>93</sup> Λίγο παρακάτω παραδέχεται ότι έκανε λάθος όταν τα έβαλε με την Κίνα, ενώ πίνει στην υγεία του Κίσσιγκερ που υπήρξε ο αρχιτέκτονας αυτής της διπλωματικής αποστολής.<sup>94</sup>

Στην πρώτη πράξη λοιπόν η προσοχή ήταν στραμμένη στους άνδρες και στις τελετές υποδοχής, η δεύτερη πράξη είναι αφιερωμένη στις γυναίκες του έργου. Στην πρώτη επιμέρους σκηνή πρωταγωνιστεί η Πατ Νίξον και στην δεύτερη αντίστοιχα η Τσιανγκ Τσινγκ ή αλλιώς Μαντάμ Μάο.

Η Πατ Νίξον κατά τη δεύτερη μέρα της επίσκεψης ξεναγείται στα κινεζικά μνημεία και τα αξιοθέατα. Και αυτή όπως και ο Τσου Εν Λάι διατείνονται ότι δεν κοιτούν πίσω στο παρελθόν. Κατά τον εναρκτήριο μονόλογό της αποκαλύπτει πως δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για ασήμαντα πράγματα γιατί κατάγονταν από φτωχή οικογένεια και χρειάστηκε από πολύ νωρίς να εργαστεί.<sup>95</sup> Παρά του ότι δεν κοιτά πίσω στο παρελθόν, ο μικρός γυάλινος ελέφαντας μοιραία της φέρνει στο μυαλό αναμνήσεις από το Ρεπουμπλικανικό Κόμμα και της αλλοτινές επιτυχίες του.

Η περιήγηση της πρώτης κυρίας των ΗΠΑ συνεχίζεται με την επίσκεψη στην Κλινική του Λαού όπου νιώθει ντροπή να κοιτάει τον πόνο των άλλων και αμέσως ζητά να αλλάξουν μονοπάτι. Οδεύουν προς το κέντρο αναψυχής και το σχολείο όπου αποκαλύπτει ότι ήταν κάποτε και αυτή δασκάλα αλλά τώρα έχει έρθει ως εκπαιδευόμενη «να μάθει από αυτούς».<sup>96</sup>

Η Πατ Νίξον στις επισκέψεις που κάνει βγάζει έναν ανθρώπινο και προσιτό χαρακτήρα, μακριά από πολιτικές κόντρες, παρελθοντικές αψιμαχίες κ.α. Παραταύτα στον μονόλογό της (οπερετικά στην άριά της), δεν λείπει το πολιτικό σχόλιο. Ατενίζει με αισιοδοξία το μέλλον και τις αλλαγές που θα φέρει αυτό το ταξίδι, ενώ προφητεύει ότι η «ένωση»/ η συμφιλίωση της Κίνας με την Αμερική θα μοιάζει από δω και πέρα σαν τον «*άρρηκτο δεσμό του γάμου*».<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Ο.π. σ. 65.

<sup>94</sup> Ο.π. σ.σ. 65-67.

<sup>95</sup> Ο.σ. σ.71.

<sup>96</sup> Ο.π. σ.75

<sup>97</sup> Αναφέρεται ό.π. σ.70.

Επόμενος σταθμός της Πατ ήταν οι τάφοι των Μινγκ όπου εκεί θάβονταν οι αρχαίοι Κινέζοι αυτοκράτορες. Η πρώτη κυρία δεν έχασε την ευκαιρία να ενημερωθεί για την καθημερινότητα και τις συνήθειες των Κινέζων τα παλιότερα χρόνια δείχνοντας άλλη μια φορά το ανθρώπινο πρόσωπό της, ενώ η αφήγηση διακόπτεται με την δύση του ηλίου και την προετοιμασία για την θεατρική παράσταση της Τσιανγκ Τσινγκ προς τιμήν του Προεδρικού ζεύγους.

Η δεύτερη σκηνή της δεύτερης πράξης του έργου, αφορά το επαναστατικό μπαλέτο με το όνομα *Το Κόκκινο Απόσπασμα των Γυναικών* το οποίο εμπνεύστηκε η Μαντάμ Μάο.<sup>98</sup> Το μπαλέτο αυτό βασίζεται στην αληθινή ιστορία της γυναικείας πολιτοφυλακής στο νησί Hainan Island το 1930 όπου πάλεψα οι γυναίκες επιτυχώς του γαιοκτήμονες που υποστήριζαν τον Τσιανγκ Κάι Σεκ. Η επιλογή της Μαντάμ Μάο έχει σαφέστατο πολιτικό υπαινιγμό και μόνο τυχαία δεν μπορεί να θεωρηθεί αφού ο Νίξον υποστήριζε δημόσια τον Κάι Σεκ και τις κυβερνήσεις του στην εξορία της Ταιβάν.

Η ιστορία του μπαλέτου, αφορά τρεις φυλακισμένες γυναίκες από ένα τύραννο, που προσπαθούν να αποδράσουν και να ελευθερωθούν. Η σκηνή ανοίγει με έναν μανιασμένο χορό και την κεντρική ηρωίδα αλυσοδεμένη να χορεύει προσπαθώντας να λύσει τα δεσμά και να αποδράσει. Στην σκηνή της παράστασης εισέρχεται ο υπηρέτης του κτηματία Λαο Τσου – τον ρόλο του οποίου παίζει ο Κίσινγκερ – και ο οποίος περιγράφει κυνικότατα και γλαφυρά την σφαγή μιας γυναίκας «σαν να’ ταν κότα».<sup>99</sup> Η Τσινγκ Χούα που είναι και η βασική πρωταγωνίστρια, καταφέρνει να αποδράσει με το τέχνασμα του μαστιγίου αλλά συλλαμβάνεται από τον Λάο Τσου ο οποίος διατάζει να την μαστιγώσουν μέχρι θανάτου.

Η Πατ Νίξον βλέποντας αυτό το δημόσιο μαστίγωμα και αναγνωρίζοντας τον πρόσωπο του Κίσινγκερ, μη αντέχοντας την τόση κυνικότητα και βιαιότητα, διακόπτει τη δράση φωνάζοντας από την θέση της πως δεν μπορούν να το κάνουν αυτό, ενώ ο σύζυγός της την καθησυχάζει θυμίζοντάς της πως «είναι μόνο ένα έργο» και ότι η ηθοποιός «θα σηκωθεί μετά».<sup>100</sup> Κατά τη δεύτερη προτροπή για μαστίγωμα η ευαίσθητη Πατ δεν αντέχει και ανεβαίνει στην σκηνή να σώσει την κοπέλα, συγχυσμένη για το τι είναι αλήθεια και τι ψέμα, τι εκτυλίσσεται στη σκηνή και τι στην πραγματικότητα. Η Τσινγκ Χούα που κείτεται ήδη

---

<sup>98</sup> Η Μαντάμ Μάο υπήρξε ηθοποιός και παρήγαγε 8 δράματα, 6 όπερες και 2 μπαλέτα για προπαγανδιστικούς σκοπούς της κυβέρνησης. Ενδεικτικά βλ Daines M., (1995), “Nixon’s Women: Gender Politics and Cultural Representation in Act 2 of Nixon in China”, *The Musical Quarterly*, Vol.79, σ.18.

<sup>99</sup> Άνταμς Τ., (2006-2007), ό.π. σ. 87.

<sup>100</sup> Ό.π. σ. 91.

νεκρή, ανασταίνεται επί σκηνής από τον αντιπρόσωπο του κόμματος Χανγκ που της προσφέρει ένα χυμό πορτοκάλι.

Στη δεύτερη σκηνή της παράστασης του μπαλέτου, η δράση μεταφέρεται στην αυλή του σπιτιού του τυράννου, όπου γιορτάζουν τα γενέθλιά του. Ανάμεσα στους υψηλούς προσκεκλημένους βρίσκεται και ο αντιπρόσωπος Χανγκ που μεταμφιέστηκε σαν ξένος έμπορος, ο Νίζον και ο Κίσσιγκερ σαν Λάο Τσου. Ξαφνικά ο Χανγκ πετά μια χούφτα νομίσματα στους φρουρούς, εκείνοι πέφτουν να τα μαζέψουν και ο Λαο Τσου εμφανώς αμήχανος καλεί μέσα τον χορό των γυναικών. Ο χορός αποτελείται από γυναίκες της Κόκκινης Πολιτοφυλακής, οι οποίες ξεκινούν και χορεύουν μανιασμένα. Μέσα σε αυτές και η Τσιγκ Χουά η οποία εντοπίζει τον Λαο Τζου και με την προτροπή της Τσιανγκ Τσιγκ βγάζει ένα πιστόλι και τον σκοτώνει επί σκηνής.

Όπως ήταν αναμενόμενο αυτό προκάλεσε έντονη αναστάτωση και χάος στο κοινό, το οποίο η Μαντάμ Μάο παραγκώνισε, άδραξε την ευκαιρία και συστήθηκε με τον πασίγνωστο μονόλογο/ άρια, «*εγώ είμαι η γυναίκα του Μάο Τσε Τουνγκ*».<sup>101</sup> Η Μαντάμ Μάο υπήρξε πολιτικά μια εξαιρετικά αμφιλεγόμενη προσωπικότητα, πράγμα το οποίο γνώριζε και εισέπραττε συνεχώς και από τον τύπο. Ο μονόλογος αυτός της προσφέρει την ευκαιρία να επανασυστηθεί για το ποια είναι και τι προσέφερε στην τοπική και παγκόσμια πολιτική ιστορία.

Το μπαλέτο ακολουθεί την τεχνική του «*θεάτρου μέσα στο θέατρο*» (ή της παράστασης μέσα στην παράσταση) με έναν όμως αντίστροφο στόχο. Ενώ η τεχνική του θεάτρου μέσα στο θέατρο απομακρύνει τον θεατή από την παράσταση και έχει σαν σκοπό την αποστασιοποίηση, η Μαντάμ Μάο επιλέγει να ενσωματώσει μια αληθινή ιστορία γνωστή σε όλο το κοινό με σκοπό να θολώσει τα όρια μεταξύ θεάτρου και πραγματικότητας, αλήθειας και ψέματος. Πράγμα που το καταφέρνει και που φαίνεται στις αντιδράσεις και την σύγχυση της Πατ Νίζον.<sup>102</sup> Επίσης αυτό που έμμεσα επεδίωξε να καταδείξει μέσω της παράστασή της ήταν ο ρόλος του Κίσσιγκερ (στον απαίσιον ρόλο του Λαο Τσου), ο οποίος μεθόδευσε όλη αυτή την αποστολή. Η Μαντάμ Μάο υπήρξε πιο άκαμπτη ιδεολογικά σε σχέση με τον σύζυγό της και δεν ενέκρινε μια τέτοια αποστολή.

Η τελευταία πράξη του έργου θεωρητικά ανήκει στο τρίτο και τελευταίο βράδυ της επίσκεψης του Νίζον στο Πεκίνο όπου παρακολουθούμε τους ήρωες το βράδυ στα κρεβάτια

---

<sup>101</sup> Βλ. ό.π. σ. 103.

<sup>102</sup> Για την λειτουργία του θεάτρου μέσα στο θέατρο βλ. ενδεικτικά Σαμαρά Ζ., (1991), «*Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο*», *Σύγκριση*, No. 2-3, σ.σ. 68-87.

τους να αναπολούν το παρελθόν και από το που ξεκίνησαν μέχρι το σήμερα. Οι διάλογοι μοιάζουν ασύνδετοι καθώς ο καθένας μονολογεί και λέει σχεδόν μόνο όσα τον απασχολούν. Ο Νίξον ανατρέχει στο παρελθόν του τότε που είχε την καντίνα με τα χάμπουργκερ και τάζε τους στρατιώτες, η Πατ αναπολεί τα πρώτα χρόνια της γνωριμίας με τον Ρίτσαρντ και τα ευτυχισμένα και ξένοιαστα χρόνια της Καλιφόρνιας, ο Μάο και η Τσιάνγκ Τσινγκ μιλάνε για την πολιτική και τα ένδοξα χρόνια της επανάστασης, και ο Τσου Εν Λάι, γερασμένος και συνειδησιακά προβληματισμένος διερωτάται για το τι από όλα αυτά που έπραξαν ήταν σωστό και τι λάθος. Η πράξη αυτή δεν είναι ρεαλιστική ούτε ανταποκρίνεται στον κανονικό ταξίδι του Νίξον έτσι όπως καλύφθηκε από δημοσιογραφικά συνεργεία. Είναι όμως η μόνη επί της ουσίας ρεαλιστική γιατί περιλαμβάνει τον απολογισμό των πεπραγμένων.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Δοντάς Ν., «Μια όπερα για την σύγχρονη πολιτική ιστορία», από το πρόγραμμα της παράστασης *John Adams Ο Νίξον στην Κίνα*, Εθνική Λυρική Σκηνή, 2006-2007, σ. σ.39-61: 59.

### III.5. Η δραματική και πολιτική διάσταση των χαρακτήρων του έργου

Η Άλις Γκούντμαν μελέτησε εξονυχιστικά τους χαρακτήρες τόσο μέσα από αυτά που έγραφαν οι ίδιοι στον τύπο, όσο και μέσα από τους βιογράφους. Και στην περίπτωση των χαρακτήρων υπήρξε πολυφωνία και δημιουργικές αντιπαραθέσεις ανάμεσα στους δημιουργούς. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Γκούντμαν «ο δικός μου Νίξον δεν είναι ακριβώς ίδιος χαρακτήρας με τον Νίξον του Άνταμς ενώ και οι δυο διαφέρουν ελαφρώς από τον Νίξον του Σέλλαρς».<sup>104</sup> Κοινός στόχος και των τριών ωστόσο υπήρξε η επιθυμία να δώσουν διακριτή φωνή στον κάθε χαρακτήρα ξεχωριστά ώστε πέρα από μια ηρωική όπερα να ήταν και μια «*όπερα χαρακτήρων*».<sup>105</sup>

#### Richard Nixon

Ο Νίξον ιστορικά είναι γνωστός ως αντι-κομμουνιστής πολιτικός ο οποίος μαζί με τον Έισενχάουερ κέρδισε τις εκλογές το 1952. Το 1960 υπήρξε υποψήφιος για την προεδρία με τους Ρεπουμπλικανούς ενάντια στον Κέννεντυ, τις οποίες όμως έχασε εξαιτίας των ελάχιστων εμφανίσεων στα τηλεοπτικά κανάλια αλλά και του ελλιπούς παιχνιδιού με τα ΜΜΕ.

Μετά την ήττα του αποσύρθηκε στην Καλιφόρνια όπου άρχισε να μελετά και να προετοιμάζεται για την υποψηφιότητά του ως Πρόεδρος των Ρεπουμπλικανών το 1968, όταν και κέρδισε τις εκλογές. Την νίκη του Νίξον βοήθησε η παγκόσμια αστάθεια του 1968, αλλά και οι πολιτικές που εφάρμοσε το Βιετνάμ αποσύρωντας τα στρατεύματα και μεταφέροντας την ευθύνη στην κυβέρνηση του Νότιου Βιετνάμ, Ταυτόχρονα με αυτές τις πολιτικές ο αμερικανός διπλωμάτης Κίσσιγκερ είχε ξεκινήσει τις μυστικές επαφές για ειρήνη. Στο πλαίσιο αυτών των επαφών και ως αποτέλεσμα διπλωματικών διεργασιών έγινε η ιστορική επίσκεψη του Νίξον στην Κίνα το 1972 που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τους δημιουργούς του ομότιτλου έργου.

Ο Ρίτσαρντ Νίξον εμφανίζεται στο έργο ως μια ηρωική φιγούρα που δεν έχει καμιά απολύτως σχέση με αυτό που σατιρίζουν τα μίντια από το 1983.<sup>106</sup> Ο άλλοτε «*άγριος*» και «*κωμικά άθλιος*»<sup>107</sup> όπως χαρακτηρίζονταν ήταν πλέον ένα «*καθημερινό πρόσωπο*»<sup>108</sup> ή

<sup>104</sup> Δοντάς Ν., ό.π. σ.45.

<sup>105</sup> Ό.π. σ. 43.

<sup>106</sup> "About Nixon in China" βλ. Ενδεικτικά <https://www.earbox.com/nixon-in-china/>.

<sup>107</sup> Αναφέρονται στο άρθρο Williams E., (27 April 2016). "Two Women: An Analysis of the Portrayals of Pat Nixon and Chiang Ching in *Nixon in China*", Academia Edu, σ. 4.

<sup>108</sup> Frick D., (2008), *Reinventing Richard Nixon: A cultural history of an American obsession*, Lawrence KS: University Press of Kansas, σ. 176.

κατά τον Άνταμς «ένα αρχέτυπο αμερικανού δημόσιου ηγέτη».<sup>109</sup> Ενός δημόσιου ηγέτη του οποίου η γλώσσα είναι ποιητική, γεμάτη ελπίδα και ανυπομονησία για τα «νέα που έχουν ένα μυστήριο».<sup>110</sup>

Την ελπίδα και την ανυπομονησία του ωστόσο διαδέχεται καμιά φορά μέσα στο έργο και μια ανησυχία με μια δόση φόβου μήπως αποτύχει η διπλωματική αποστολή και «σπλωθεί το όνομά μας».<sup>111</sup> Την ίδια όμως στιγμή τον φόβο αντικαθιστά η αυτοπεποίθηση γιατί «γνωρίζει ότι το θέλουνε» και ότι «θα πρέπει να ασκήσουνε πίεση».<sup>112</sup>

Μέσα απ' όλο το έργο αυτό που διαφαίνεται καθαρά είναι ότι ο Νίξον πήγε στη διπλωματική αποστολή ιδιαίτερα διαβασμένος διπλωματικά, ιστορικά, πολιτικά, φιλοσοφικά, τηλεοπτικά. Κατά την MacMillan «υπήρξε ο καλύτερα προετοιμασμένος για τις ξένες πολιτικές πρόεδρος μέχρι τον Κλίντον».<sup>113</sup> Αυτή του η γνώση διαφαίνεται και στην σκηνή που συναντά τον Μάο. Μπορεί κατά κοινή ομολογία να μην φτάνει το ποιητικό και φιλοσοφικό του επίπεδο, περιγράφεται όμως ως «πολύ ευφυής»<sup>114</sup>

Στη συνάντηση με τον Μάο (στην πρώτη πράξη, δεύτερη σκηνή) ο Νίξον δηλώνει μπροστά στους δημοσιογράφους χαρά αλλά και σεβασμό στο πρόσωπο του Μάο ενώ μεταξύ των άλλων λέει ότι τα βιβλία του γήτευσαν ένα έθνος κι άλλαξαν τον κόσμο. Τα πράγματα αλλάζουν ελαφρώς όταν αποχωρούν από την αίθουσα οι δημοσιογράφοι και οι ρεπόρτερς και μένουν μόνοι οι τέσσερις άνδρες. Ο Άνταμς κατά τη σύνθεση της μουσικής και την μελέτη του έργου είπε χαρακτηριστικά σε αυτό το σημείο ότι έμειναν στην αίθουσα «ένας σκασμός μυαλά και εγώ» (εννοώντας τον εαυτό του).<sup>115</sup>

Στη σκηνή αυτή χωρίς τους φωτογράφους και οι τέσσερις άνδρες χρησιμοποιούν την δύναμή τους για να διαπραγματευτούν για την χώρα τους. Ο Νίξον υποστηρίζει τα πλεονεκτήματα του καπιταλισμού και αυτά που οι ΗΠΑ μπορούν να προσφέρουν στην Κίνα, αλλά πολλές φορές αντισταθμίζεται η πολιτική δύναμη του Νίξον από την φιλοσοφική

---

<sup>109</sup> Porter A., & Adams J., (Dec.,1988). "Nixon in China: John Adams in Conversation", Tempo, No. 167, New Series, σ.26.

<sup>110</sup> Άνταμς Τ., (2006-2007),ό.π. σ.25.

<sup>111</sup> Ό.π. σ.29.

<sup>112</sup> Ό.π. σ.29.

<sup>113</sup> McMillan M., (2008), *Nixon and Mao: The Week that changed the world*, Random House Trade Paperbacks, σ. 9.

<sup>114</sup> Black C., (2007). *Richard Nixon: A life in full*, United States: Public Affairs, σ. 116.

<sup>115</sup> Daines M., (1995), ό.π. σ. 6.

του Μάο.<sup>116</sup> Ο Μάο κατέχει πολιτική εμπειρία και πολιτική ωριμότητα σε αντίθεση με τον Νίξον που μοιάζει ανέμπειρος.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που φαίνεται ξεκάθαρα στο κείμενο είναι η καλή πλέον σχέση του Νίξον με τα ΜΜΕ. Εξαιτίας του ότι το 1960 έχασε τις εκλογές, μελέτησε την δύναμη των ΜΜΕ και αναδείχθηκε «σε εξαιρετικό χειριστή της διαμεσολαβημένης πολιτικής επικοινωνίας, σε έναν πρωτοπόρο της χειραγώγησης».<sup>117</sup> Άλλωστε είχε φροντίσει την διπλωματική αποστολή να συνοδεύουν «τρία αεροπλάνα, φορτωμένα με εξοπλισμό και προσωπικό από τα τρία μεγαλύτερα αμερικανικά δίκτυα» ενώ την επίσκεψη κάλυπταν «ογδόντα πέντε Αμερικανοί δημοσιογράφοι, οι περισσότεροι της τηλεόρασης».<sup>118</sup>

### Πατ Νίξον

Η Πατ Νίξον σκιαγραφείται με αρκετή ακρίβεια σε σχέση με την ιστορική. Εμφανίζεται ως μια ευσυνείδητη και υπάκουη σύζυγος η οποία βρίσκεται πάντοτε στο πλευρό του συζύγου της. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού και ειδικά στην πρώτη σκηνή της δεύτερης πράξης, παρουσιάζεται μια γυναίκα προσιτή και ταλαιπωρημένη η οποία δεν στεναχωρήθηκε ποτέ «για ασήμαντα πράγματα» γιατί δεν την αφορούν.<sup>119</sup>

Η ίδια καταγόταν από φτωχή οικογένεια και έπρεπε από νωρίς να εργάζεται για τα προς το ζην, καθώς οι γονείς της πέθαναν όταν ήταν μικρή. Εργάστηκε σε ένα νοσοκομείο ως γραμματέας και ως τεχνικός στον ακτινολογικό τομέα, ενώ το 1937 ξεκίνησε να διδάσκει σε γυμνάσιο. Η επιλογή της Γκούντμαν στην δεύτερη πράξη να επισκεφθεί η Πατ μεταξύ των άλλων μνημείων μια φάρμα, ένα σχολείο και ένα νοσοκομείο γίνεται να καταδείξει την ευαισθησία της ηρωίδας αλλά και τη αδυναμία της να ξεφύγει από το παρελθόν από το οποίο θέλει να ξεφύγει. Επίσης η επιλογή αυτή ενισχύει και το ανθρώπινο πρόσωπο παρά το γεγονός ότι αυτές οι επισκέψεις διεξάγονται σε ευρύτερα πλαίσια της πολιτικής και διπλωματικής επίσκεψης.

---

<sup>116</sup> Williams E., (27 Apr 2016), ό.π. σ.20.

<sup>117</sup> Μοσχονάς Σπ., (2006-2007), «Η παράσταση μιας αναπαράστασης» από το πρόγραμμα της παράστασης John Adams, Ο Νίξον στην Κίνα, Εθνική Λυρική Σκηνή, σ.σ. 111-125:119.

<sup>118</sup> Ό.π. σ. 115.

<sup>119</sup> Άνταμς Τ., (1985), ό.π. σ. 71.

Η ευαισθησία της Πατ και η «απέραντη συμπόνια για την ανθρωπότητα» διαφαίνεται και στην παράσταση του μπαλέτου, όταν συγχυσμένη και μπερδεμένη μεταξύ θεάτρου και πραγματικότητας ανεβαίνει στη σκηνή και πάει να σώσει την ηρωίδα.<sup>120</sup>

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της Πατ Νίξον που έχει σχέση με την ιστορική πραγματικότητα αλλά είναι εμφανές και στο ποιητικό κείμενο, είναι οι εκρήξεις θυμού της πρώτης κυρίας, που αν και καταφέρνει να τις ελέγξει γίνεται ενίοτε «πικρά θυμωμένη» άλλες φορές εκρήγνυται και κάποιες άλλες κάνει «υπαινικτικά σχόλια».<sup>121</sup> Μια τέτοια σκηνή που είναι εμφανής ο θυμός της Πατ είναι η σκηνή με τον Λάο Τσου ως Κίσσιγκερ να μαστιγώνει την ηρωίδα. Είναι η σκηνή που η Πατ φωνάζει «Είναι φρικτό» / Σας μισώ και τους δυο/ Σταμάτησέ τους, σταμάτησέ τους!»<sup>122</sup> Ο πληθυντικός που χρησιμοποιεί η Πατ δραματολογικά θα μπορούσε να σημαίνει δυο πράγματα:

α) ότι στρέφεται εναντίον του Λάο Τσου και του Κίσσιγκερ ως δυο διαφορετικά πρόσωπα μέσα στη σύγχυσή της και την συναισθηματική φόρτιση της στιγμής και

β) ότι η έχθρα της δεν στρέφεται μόνο στον Λάο Τσου που ενσαρκώνεται από τον Κίσσιγκερ, αλλά και στον σύζυγό της, ο οποίος δεν κάνει τίποτα χωρίς να συμβουλευτεί πρώτα τον Κίσσιγκερ.

Μελετώντας συγκριτικά την ιστορική Πατ και την δραματική, θα ήταν παράλειψη αν δεν γινόταν μια αναφορά στη σχέση του ανδρόγυνου. Όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω, η Πατ εμφανίζεται ως μια ευσυνείδητη και πιστή σύζυγος η οποία χωρίς να εμπλέκεται πουθενά πολιτικά, στηρίζει τον σύζυγό της σε ό,τι κι αν κάνει. Αυτό ισχύει και ιστορικά καθώς η Πατ προτιμούσε έως και επεδίωκε την προσωπική και ελεύθερη ζωή ως μια απλή «σύζυγος δικηγόρου».<sup>123</sup>

Πολλοί βιογράφοι χαρακτήριζαν την Πατ ως «τη μοναχική κυρία του Σαν Κλεμέντε» που υποφέρει επειδή αμέλησε τις δικές της επιθυμίες για την καριέρα του συζύγου της,<sup>124</sup> Αντίθετα, από μια νεότερη βιογραφία της Mary C. Brennan και του William Swift υποστηρίζεται ότι παρά τις δυσκολίες και την έλλειψη ιδιωτικότητας και ανεξαρτησίας, η

---

<sup>120</sup> Hobgood L., (2005). "Pat Nixon: Wisdom to Know the Difference " , *Leading Ladies of the White House: Communication Strategies of Notable Twentieth-Century First Ladies*, Molly Meijer Wertheimer (ed), Lanham,MD, Rowman & Littlefield Publishers, σ.σ. 95-122: 111.

<sup>121</sup> Brenan M., (2011), *Pat Nixon: Embattled First Lady*, Lawrence KS: University Press of Kansas, σ.155.

<sup>122</sup> Άνταμς Τ., (1985) , ό.π. σ. 91

<sup>123</sup> Βλ. <https://www.britannica.com/biography/Pat-Nixon>

<sup>124</sup> Lester D., (1978). *The Lonely Lady of San Clemente: The Story of Pat Nixon*, Crowell.

σχέση της Πατ παρέμεινε ζεστή και οικεία κάτι που φαίνεται και στην τρίτη πράξη του έργου, μακριά από τις κάμερες και τους δημοσιογράφους.<sup>125</sup>

Στην τρίτη πράξη του έργου όπου γίνεται ένας απολογισμός των πεπραγμένων, η Πατ αξιολογώντας από το δραματικό παρόν το παρελθόν τους, υπήρξε ευτυχισμένη δίπλα στον Ρίτσαρντ. Υπήρξε ευτυχισμένη τότε που «κρατούσε τα γράμματά του από τον Ειρηνικό» και «διάβαζε τη σκέψη του» όσο ο ίδιος «κρατούσε την φωτογραφία της».<sup>126</sup> Υπήρξε ευτυχισμένη όταν «ντυνόταν σαν να επρόκειτο να φτάσει από λεπτό σε λεπτό»,<sup>127</sup> όλα αυτά όμως στο παρελθόν. Τότε που ζούσαν στην «Καλιφόρνια», σε εκείνο το μέρος που «ήταν παράδεισος μπροστά σε αυτό».<sup>128</sup>

Εν κατακλείδι, η Πατ συνόδευσε τον Νίξον ως καλή σύζυγος και κατά πως όριζε το πρωτόκολλο. Παρά το γεγονός ότι η επίσκεψή της ήταν περισσότερο τουριστική, υπήρξε και κάποιο πολιτικό σχόλιο που προφητεύει ότι μετά από το παρόν ταξίδι δεν θα είναι τίποτα το ίδιο και οι σχέσεις των δυο χωρών θα καλυτερεύσουν και δεν θα θυμίζουν τίποτα στο παρελθόν.

### Μάο Τσε Τουνγκ

Ο Μάο σκιαγραφείται ποιητικά ως ένας ισχυρός πολιτικός άνδρας ακόμα και στο δραματικό παρόν που εμφανίζεται στα γεράματά του. Σε σχέση με τον Νίξον, εμφανίζεται σοφότερος και ωριμότερος από τα λάθη του και από όσα του δίδαξε η πολιτική ιστορία.

Στην πρώτη πράξη στην δεύτερη σκηνή και με την παρουσία φωτογράφων και τηλεοπτικών συνεργείων μοιάζει να αποφεύγει να μιλήσει πολιτικά, λέγοντας «αφήστε τα αυτά στον Πρωθυπουργό / Η δική μου δουλειά είναι η φιλοσοφία».<sup>129</sup> Όταν αποχωρούν οι δημοσιογράφοι και μένουν οι τέσσερις άνδρες ο Μάο παρουσιάζεται άριστος γνώστης πολιτικής διπλωματίας αλλά και φιλοσοφίας σε τέτοιο σημείο που να μπερδέψει ακόμα και τον Κίσσιγκερ που θεωρούνταν εξαίρετος διπλωμάτης.<sup>130</sup> Ο ίδιος ο Κίσσιγκερ χαρακτήριζε τον Μάο «πολυεπίπεδο»,<sup>131</sup> ενώ ο Short τόνισε «την αξιοσημείωτη ικανότητα»

---

<sup>125</sup> Βλ. ενδεικτικά Brennan M., (2011) και επίσης Swift W., (2014), *Pat and Dick: The Nixons, An intimate portrait of a marriage*, New York: Threshold Editions.

<sup>126</sup> Άνταμς Τ., (1985), ό.π. σ. 113.

<sup>127</sup> Ό.π.σ.123.

<sup>128</sup> Ό.π. σ.111.

<sup>129</sup> Ό.π. σ. 35.

<sup>130</sup> Ό.π. σ. 47.

<sup>131</sup> Kissinger H., (2011), *White House Years*, New York: Simon & Schuster: reprint edition, σ. 1061.

του Μάο για τις «μεταφορές και την ευρηματικότητά του» που φαίνονται ξεκάθαρα στην πρώτη πράξη στη δεύτερη σκηνή.<sup>132</sup> Ένα άλλο χαρακτηριστικό στον λόγο του Μάο σε σχέση πάντα με τους υπόλοιπους συνομιλητές είναι η εμπειρία και η σοφία που τον καθιστούν οξυδερκή και εύστροφο, τόσο που να αντιστρέφει τις ερωτήσεις και να αιφνιδιάζει τον συνομιλητή του.

Από την ίδια σκηνή διαφαίνονται και οι πολιτικές απόψεις τόσο του Μάο όσο και του Νίξον για τον δυτικό ιμπεριαλισμό και το μέλλον της Κίνας. Ο Μάο εκθέτει τις απόψεις του αφού πρώτα αναφερθεί ο Νίξον στο μέλλον της Κίνας και στον ρόλο της στην παγκόσμια οικονομία. Ο Μάο προφανώς πιστεύει ότι ο καπιταλισμός δεν ταιριάζει στην Κίνα και ότι θα επέλθει ρήξη από την οποία κάποιοι θα ωφεληθούν και επίσης ότι οι δυτικές δυνάμεις «αλλοιώνουν την Κίνα, μέσω της ειρηνικής εξέλιξης».<sup>133</sup>

Ένα άλλο στοιχείο σε σχέση με τον πολιτικό χαρακτήρα του Μάο Τσε Τουνγκ που γίνεται φανερό μέσα από το κείμενο είναι το πώς αντιμετώπισε τους χιλιάδες νεκρούς της Πολιτιστικής Επανάστασης. Σε σχέση με τον πένθος που εμφανίζεται να έχει ο Τσου Εν Λάι, ο Μάο σκιαγραφείται μάλλον αδιάφορος, τοποθετώντας αυτούς του θανάτους –ακόμα και του γιου του- σε πολιτικό πλαίσιο και στην κομμουνιστική ιδεολογία. Αυτό που εξετάζει είναι ο ρόλος τους στην ταξική κοινωνία και στους ταξικούς αγώνες. Ακόμα και ο τρόπος που περιγράφει τους σκελετούς, τις φλέβες και το δέρμα σαν σελοφάν, δείχνει αδιαφορία σε ανθρώπινο κόστος των πολιτικών που εφάρμοσε.

Ένα άλλο θέμα που εξετάζεται στην παρούσα υποενότητα είναι και οι σχέσεις των συζύγων. Η Τσιάνγκ Τσίνγκ υπήρξε η τέταρτη και τελευταία σύζυγος του Μάο, ο οποίος ενδιαφέρονταν για σεξουαλικά απελευθερωμένες γυναίκες ενώ υποστήριζε τα δικαιώματά τους τόσο στην ανάμειξη με την πολιτική και τα κοινά, όσο και για απελευθερωμένους γάμους.<sup>134</sup> Παρά όμως του ότι υποστήριζε τις γυναίκες, ο Μάο υπήρξε γι αυτές μάλλον «βοηθός» παρά «σύντροφος».<sup>135</sup> Η επανάσταση όπως χαρακτηριστικά τονίζει στην σύζυγό του είναι ένα «παιχνίδι αγοριών» στο οποίο μάλλον οι γυναίκες δεν έχουν θέση, πόσο μάλλον η δική του σύζυγος.<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> Short Ph.,(1999). *Mao: A Life*, New York: Henry Holt, σ.104.

<sup>133</sup> Αναφέρεται στο Westad A.O., (2012), *Restless Empire: China and the World since 1750*, New York: Basic Books,σ. 325.

<sup>134</sup> Short Ph., (1999), ό.π. σ. 310.

<sup>135</sup> Ό.π. σ. 375.

<sup>136</sup> Στο πρωτότυπο κείμενο (Ανταμς Τ., (1985) ό.π. σ. 114) παρατίθεται ως *'It a boy's game'* ενώ μεταφράζεται στο ίδιο ό.π. σ.115 ως «παιδικό παιχνίδι». Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας επιλέγεται το «παιχνίδι αγοριών» ως καταλληλότερο και ακριβέστερο με το πρωτότυπο.

## Μαντάμ Μάο

Η Τσιάνγκ Τσίνγκ, γνωστή και ως Μαντάμ Μάο, ιστορικά και πολιτικά υπήρξε ένα αμφιλεγόμενο πρόσωπο κυρίως για τον ρόλο της κατά την περίοδο τη διακυβέρνησης του Μάο. Κατείχε μεγάλη δύναμη και επιρροή στο Κομμουνιστικό Κόμμα τέτοια που λέγεται ότι υπήρξε ιδρυτικό μέλος της Συμμορίας των Τεσσάρων και ο κύριος μοχλός της τρομακτικής Πολιτιστικής Επανάστασης που οδήγησε στον θάνατο και τις εξορίες εκατομμύρια πολίτες.

Στο έργο δεν φαίνονται όλες οι πτυχές του χαρακτήρα της παρά μόνο μερικές και όσες συγκεκριμένα ανταποκρίνονται στην ιστορική Μαντάμ Μάο. Αρχικά αυτό που είναι εμφανές είναι η σχέση της με την τέχνη. Ούσα καλλιτέχνης και στην πραγματικότητα, έγραψε όπερες και μπαλέτα για προπαγανδιστικούς σκοπούς κατά την διάρκεια της Επανάστασης. Η Τσιάνγκ Τσινγκ χρησιμοποίησε την δύναμη της ρητορικής και της πειθούς κατά τη διάρκεια της Επανάστασης για να πείσει τον κόσμο να χρησιμοποιήσει και αυτός βία. Έτσι ακριβώς συμβαίνει και στο έργο με το Κόκκινο Απόσπασμα των Γυναικών όπου ουσιαστικά η Μαντάμ Μάο είναι η πρωταγωνίστρια Τσίνγκ Χουά που προσπαθεί να υψώσει την επαναστατική συνείδηση των μαζών- γυναικών και να τις οδηγήσει σε ένα βίαιο χάος.<sup>137</sup> Μεταφορικά η Τσίνγκ Χουά είναι η ίδια η Μαντάμ Μάο που θα ήθελε να σκοτώσει το Κίτσιγκερ όπως ακριβώς έκανε η πρωταγωνίστρια τον Λαο Τσου.

Η Τσιάνγκ Τσινγκ τόσο η ιστορική όσο και η ποιητική, είναι μια γυναίκα εκδικητική και φιλόδοξη. Κατά τον Daines συντάσσεται με την «αρσενική ηγεμονία» και διεκδικεί την εξουσία ως σύζυγος του Μάο Τσε Τουνγκ.<sup>138</sup> Κατά πολλούς μάλιστα η Μαντάμ Μάο αυτοπροορίζονταν για την θέση του συζύγου της και με έναν τρόπο μάλιστα τον εχθρεύονταν αφού ήταν περισσότερο «ηγέτης από μόνη της» παρά «σύζυγος του Μάο».<sup>139</sup>

Κατά τον βιογράφο Ross Terrill, οι στόχοι της δεν ήταν να αλλάξει την ισορροπία της δύναμης των δυο φύλων, αλλά να ενισχύσει τη δική της από ατομική κυρίως φιλοδοξία.<sup>140</sup> Άλλωστε από το χαρακτηριστικό «*Εγώ είμαι η γυναίκα του Μάο Τσε Τουνγκ*», είναι εμφανές ότι αυτοπροσδιορίζεται μέσα από τον Μάο.<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Terrill R., (1999) ,*Madame Mao: The White –Boned Demon*, Stanford: Stanford University Press, σ.234.

<sup>138</sup> Daines M., (1995), ό.π. σ.24 .

<sup>139</sup> Witke R., (1977), *Comrade Chiang Ching*, Boston: Little Brown and Company, σ. 4.

<sup>140</sup> Terrill R., (1999), ό.π. σ. 183.

<sup>141</sup> Άνταμς Τ, (2006-2007), ό.π. σ.103.

Μέσα από τον ποιητικό μονόλογο ( οπερετικά την άρια) της Τσιάνγκ Τσίνγκ, προκύπτουν και τα ιστορικοκοινωνικά εγρήματα εναντίων των γυναικών αλλά και τα δικά της προσωπικά αν αναλογιστεί κανείς ότι υπήρξε θύμα σωματικής και λεκτικής κακοποίησης από τον πατέρα της αλλά και από την γενικότερη πατριαρχία της κινεζικής κοινωνίας που την σημάδεψαν. Μάλιστα κατά το 1950, πείστηκε να μείνει εκτός της κοινωνικής και πολιτικής ζωής εξαιτίας του φύλου της.<sup>142</sup>

Στην τρίτη πράξη του έργου φαίνεται και εξετάζεται καθαρά η σχέση του Μάο με την Τσιανγκ Τσινγκ κατά τα πρώτα χρόνια τους στην Γιέναν, κατά τη διάρκεια του Κινεζικού Εμφυλίου, και τώρα στο δραματικό παρόν.

Η αναπαράσταση των πρώτων χρόνων είναι πιο ακριβής ενώ γίνεται και μια αναφορά στα νιάτα και τη σφριγηλότητα μέσω του χορού. Παρά το γεγονός ότι δεν προκύπτει από κάπου να χόρευαν κάποιον δυτικό χορό, τονίζεται το πάθος και η χαρά των πρώτων χρόνων της σχέσης τους. Στο δραματικό παρόν, αυτό που τους ενώνει δεν είναι ο έρωτας αλλά η πολιτική και η επανάσταση. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε μια τόσο προσωπική – ιδιωτική στιγμή χωρίς τα μέσα ενημέρωσης, αντί να έρθουν πιο κοντά μιλούν για την πολιτική.

### Τσου Εν Λαι

Και ο Τσου Εν Λαι από πολύ νωρίς αναμείχθηκε με την πολιτική, αν και τα πιο δύσκολα και τραγικά χρόνια υπήρξαν τα χρόνια της Πολιτιστικής Επανάστασης όταν κλήθηκε να διαλέξει ανάμεσα στην συνείδηση του και την πολιτική του βιωσιμότητα και κατέληξε στο δεύτερο, παρά του ότι έκανε προσπάθειες να μετριάσει τις ακρότητες.<sup>143</sup>

Ισχυρή και παγκόσμια αναγνωσιμότητα γνώρισε με την επίσκεψη του Νίξον στην Κίνα το 1972, όπου επωμίστηκε ο ίδιος την τεράστια διπλωματική επιτυχία αλλά και τα εγκωμιαστικά λόγια του παγκόσμιου τύπου για τις διπλωματικές του ικανότητες. Κατά τον ιστορικό Andrew J. Nathan μέχρι πρόσφατα ο Τσου Εν Λάι είχε την φήμη του «αμπεγάδιαστου» πολιτικού συγκριτικά με τους άλλους καθώς υπήρξε πιο μετριοπαθής στις αντιδράσεις του και προσπάθησε να μετριάσει τις ακρότητες του Μάο. Επισημαίνεται ότι

---

<sup>142</sup> Terrill R., (1999), ό.π. σ. 182.

<sup>143</sup> Wenqian G., (2007), *Zhou Enlai: The Last Perfect Revolutionary*, New York: Public Affairs, σ.180.

«απέφυγε την ευθεία αντιπαράθεση» με τον Μάο,<sup>144</sup> και για να δείξει την πίστη του στο πρόσωπό του αλλά και για να νιώσει ο ίδιος ασφαλής.<sup>145</sup>

Στο έργο *ο Νίζον στην Κίνα*, αποτυπώνεται με ακρίβεια το προσωπικό στυλ του Τσου Εν Λάι καθώς και η ανησυχία του για τα αποτελέσματα των ενεργειών του Μάο. Το ποιητικό κείμενο εστιάζει στην ευγένεια και την φιλικότητα που εκπέμπει, στον διανοητικό και εξευγενισμένο λόγο αλλά και στις μικρές εγκάρδιες συζητήσεις. Κατά τους Barnouin & Chaggen και ο ίδιος γνώριζε τους ευγενικούς του τρόπους και τα ταλέντα του στις δημόσιες και ιδιωτικές σχέσεις.<sup>146</sup>

Στην τρίτη πράξη ο Τσου Εν Λάι στον ιδιωτικό του χώρο όπως ακριβώς και όλοι οι πρωταγωνιστές, επιστρέφει στο θέμα της Επανάστασης και του απραγματοποίητου ονείρου. Ανίκανος να διαχειριστεί τον χρόνο, αναρωτιέται πότε τελείωσε ο πόλεμος και πόσα από αυτά που έγιναν ήταν σωστά ή όχι. Στο δραματικό παρόν του ήρωα «Όλα δείχνουν να είναι αγιάτρευτα» και η πληγή να μην μπορεί να θεραπευτεί γιατί «*τόρα είναι αργά*». <sup>147</sup> Έμμεσα αναφέρεται στους συμβιβασμούς που έκανε κατά το παρελθόν με δυνάμεις που τον απείλησαν και τον ανάγκασαν να συμφωνήσει με πολιτικές που δεν ενέκρινε. <sup>148</sup> Οι συμβιβασμοί και τα αποτελέσματα αυτών, σε συνδυασμό με την δημόσια έκφραση αγωνίας για το «*τι πράξαμε σωστά, τι λάθος;*» είναι η αιτία των αϋπνιών του.<sup>149</sup>

### Χένρυ Κίσσινγκερ

Ο Κίσσινγκερ αποτελεί μια αμφίσημη προσωπικότητα. Διακρίνεται για το ισχυρό του πνεύμα, την ευστροφία και το πείσμα για αφορισμούς αλλά έχει δυσκολία στις ‘ψιλοκουβέντες’ κάτι που γίνεται φανερό στην συνάντηση των τεσσάρων . Ο λόγος του «*αποπνέει γοητεία*» αλλά μπορεί να γίνει «*πικρά σκληρός*» , «*αλαζονικός*» και «*παρανοϊκός*».<sup>150</sup>

Ο Κίσσινγκερ δεν έχει την ίδια αντιμετώπιση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες του έργου, αρκεί να παρατηρήσει κανείς ότι έχει δραματικά τον μικρότερο ρόλο, σε αντίθεση με την

---

<sup>144</sup> Ό.π. σ. 134.

<sup>145</sup> Barnouin B. & Chaggen Y., (2006), *Zhou Enlai: A Political Life*, Hong Kong: The Chinese University Press, σ.234.

<sup>146</sup> Banouin B, & Chaggen Y., (2006), ό.π. σ. 4.

<sup>147</sup> Βλ. Άνταμς Τ. , (2006-2007), ό.π. σ.σ. 129, 131.

<sup>148</sup> Barnouin B, & Chaggen Y., (2006), ό.π. σ.5.

<sup>149</sup> Άνταμς τ., (2006-2007), σ. 129.

<sup>150</sup> Isaacson W., (1992), *Kissinger*, New York: Simon& Schuster, σ.σ.100-101.

ιστορική πραγματικότητα όπου είχε το σημαντικότερο ρόλο όλων. Ίσως γιατί έδρασε παρασκηνιακά κατά την διάρκεια των διαπραγματεύσεων και «ποτέ δεν εμφανίστηκε/ειδώθηκε».<sup>151</sup>

Ο Κίσσινγκερ κατά κοινή ομολογία πολλών μελετητών «αντιμετωπίστηκε χωρίς κανένα ίχνος οίκτου» και ωραιοποίησης.<sup>152</sup> Αντίθετα σκιαγραφήθηκε ως «κωμικός» στα όρια του «μπουφόνου», γυναικάς αλλά και «στερεοτυπική καρικατούρα» «αμήχανη» και «αποκομμένη» από τους υπόλοιπους.<sup>153</sup> Ο αρχιτέκτονας τη διπλωματικής επιτυχίας δεν επαινείται για το πνεύμα του και για το ότι κατάφερε να φέρει δυο χρόνιους αντιπάλους σε συζήτηση και συνάντηση αλλά τονίζονται οι αρνητικές πλευρές του χαρακτήρα του.

Στην πρώτη πράξη ο αμερικανός διπλωμάτης γίνεται αντικείμενο σχολιασμού και πειραγμάτων από τους συνομιλητές τους για τις κατακτήσεις του στο γυναικείο φύλο. Πρόκειται για ένα αυθεντικό περιστατικό που ήρθε στην επιφάνεια από μια αυθεντική απομαγνητοφώνηση και επεκτάθηκε από την Γκούντμαν σε μια μεγαλύτερη σκηνή με παρόντες όλους τους χαρακτήρες του ποιητικού κειμένου. Η δεύτερη μεγάλη στιγμή του Κίσσινγκερ είναι στο μπαλέτο της Τσιανγκ Τσινγκ όταν παρουσιάζεται ως παλιάνθρωπος και τύραννος να βιάζει και να μαστιγώνει μέχρι θανάτου την ηρωίδα. Στην επίσημη ελληνική μετάφραση του έργου για την Εθνική Λυρική Σκηνή, η περιγραφή του σώματος και όσα λέει ο Κίσσινγκερ παραπέμπουν μάλλον σε σφαγή παρά σε βιασμό.<sup>154</sup>

Ο σκηνοθέτης Σέλλαρς σχολιάζει στον M. Daines ότι ο βιασμός του Κίσσινγκερ παραπέμπει στον βομβαρδισμό της Καμπότζης που το οργάνωσαν ο Νίξον και ο Κίσσινγκερ κρυφά για να χτυπήσουν το Βιετκόνγκ.<sup>155</sup> Αυτοί οι βομβαρδισμοί κατακρίθηκαν ανά τον κόσμο και δημιούργησαν μια ιδιαίτερη εικόνα για τον Κίσσινγκερ: από τη μια ενός λόγιου σοφού και από την άλλη ενός ανήθικου εγκληματία πολέμου.

Το πιο καθοριστικό χαρακτηριστικό του Κίσσινγκερ στο *Νίξον στην Κίνα*, είναι η έλλειψη βάθους στον χαρακτήρα του και ο εικονικός του αποκλεισμός από την κομβική τρίτη πράξη. Όσο τα ζεύγη Μάο- Μαντάμ Μάο και Πατ- Ρίτσαρντ μιλούν για τις

---

<sup>151</sup> Στο πρωτότυπο αναφέρεται ως «never seen» βλ. Ενεδεικτικά, Daines M., (1995), “Telling the Truth about Nixon: Parody, Cultural Representation and Gender Politics in John Adams’s Opera *Nixon in China*”. PhD Diss. University of California Davis, σ. 93.

<sup>152</sup> Steinberg M., (2006) , “Nixon in China (1985-1987)” στο *The John Adams Reader*, Thomas May (ed), Pompton Plains: Amadeus Press, σ. 115.

<sup>153</sup> Οι παραπάνω χαρακτηρισμοί αναφέρονται Johnson T., (2011), *John Adams’s Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*, Burlington VT: Ashgate, σ. σ. 113-114.

<sup>154</sup> Ανταμς Τ., (2006-2007), ό.π. σ. 87.

<sup>155</sup> Βλ. Daines M., (1995), ‘Telling the Truth’, ό.π. σ, 85.

προηγούμενες ιστορικές στιγμές, για τους γάμους, τις καριέρες και τα πεπραγμένα τους, ο Τσου Εν Λαι εμφανίζεται μόνο και ο Κίσσιγκερ είναι τελείως απών. Δραματολογικά η απουσία του εντείνει περισσότερο την μοναξιά του Τσου Εν Λαι καθώς θα μπορούσαν να είναι σκηνικό ζευγάρι.

Ένας λόγος που στον Κίσσιγκερ δεν δίνεται ο ίδιος χρόνος και χώρος στο ποιητικό κείμενο (αλλά και στην οπερετική του απόδοση) είναι το ότι τα απομνημονεύματά του τα οποία έλαβε υπόψη της η Γκούντμαν ήταν καθαρά επαγγελματικά και δεν παρουσίαζαν κανένα ενδιαφέρον. Ο ίδιος ο Σέλλαρς που είναι ο πιο εχθρικός απέναντι στον Κίσσιγκερ τόνισε χαρακτηριστικά πως «διαβάσαμε τα απομνημονεύματά του και δεν θέλαμε να ακούσουμε λέξη από αυτόν».<sup>156</sup>

Παρά την αρχική επιθυμία των δημιουργών να δώσουν διακριτή φωνή σε κάθε χαρακτήρα του έργου, είναι εμφανές ότι στην περίπτωση του αμερικανού διπλωμάτη το αρνήθηκαν. Η άρνηση αυτή είναι αναμφισβήτητα επηρεασμένη από τις πολιτικές και προσωπικές απόψεις και θέσεις των δημιουργών.

---

<sup>156</sup> Αναφέρεται στο Daines M.,(1995), 'Telling the Truth', ό.π. σ. 164.

### III.6. Η μουσική σύνθεση του John Adams

Παρά το γεγονός ότι η παρούσα εργασία εστιάζεται στο δραματικό και πολιτικό κομμάτι του Nixon in China, θα ήταν παράλειψη να μην γίνει μια αναφορά στον σύνθετη και στα χαρακτηριστικά της μουσικής που έγραψε για το έργο.

Ο John Adams ανήκει στη γενιά εκείνη των μουσικών και των συνθετών που ανήκουν στο μινιμαλιστικό κίνημα και πιο συγκεκριμένα στο μεταμινιμαλισμό. Ο μινιμαλισμός είναι ένα κίνημα που εμφανίζεται αρχικά στην Αμερική το 1950 και χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τις εικαστικές τέχνες, την αρχιτεκτονική και έπειτα για την μουσικολογία. Στην μουσική ο μινιμαλισμός αποτέλεσε την εξέλιξη της πειραματικής (ή αλλιώς της downtown) μουσικής, και οι μουσικοί το δανείστηκαν κυρίως για να περιγράψουν ένα είδος μουσικής αισθητικής που εκθειάζει το ελάχιστο και την αφαίρεση, ως κυρίαρχο στοιχείο δημιουργίας.<sup>157</sup>

Οι μινιμαλιστικές συνθέσεις της εποχής του 1960 και πριν αυτές ενσωματώσουν επιμέρους τοπικά και πολιτισμικά στοιχεία είχαν κάποια συνήθη χαρακτηριστικά τα οποία θα μπορούσαν συνοψιστούν ως εξής :<sup>158</sup>

- ❖ Λιτά και απλά μουσικά στοιχεία
- ❖ Επαναλαμβανόμενα μοτίβα
- ❖ Συνεχής, αδιάκοπη φόρμα
- ❖ Κρατημένες νότες
- ❖ Έλλειψη τελεολογικού χαρακτήρα (διαφοροποιεί την αμερικάνικη μουσική σε σχέση με την δυτική που είχε τελεολογικό χαρακτήρα)
- ❖ Περίπλοκη μουσική υφή ως ψυχοακουστικό φαινόμενο εξαιτίας των παράλληλων μουσικών συμβάντων
- ❖ Χρήση τονικότητας και τροπικού υλικού με συνηχήσεις
- ❖ Αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας μουσικής
- ❖ Επίδραση από άλλους πολιτισμούς
- ❖ Διάδραση μουσικών μοτίβων

Με την εξέλιξη του κινήματος ενσωματώθηκε και η χρήση της αρμονίας, ενώ όταν εμφανίστηκαν και συνθέτες από άλλες χώρες ενσωμάτωσαν τα υφολογικά, πολιτισμικά και ενίοτε τοπικά τους χαρακτηριστικά εξελίσσοντας τον μινιμαλισμό σε μεταμινιμαλισμό.

<sup>157</sup> Schwartz R., (1996), *Minimalists*, London: Phaidon Press, σ. 8.

<sup>158</sup> Σταμάτης Β.Ε., (2014), *Η εξέλιξη του Μινιμαλισμού στη μουσική από το 1960 ως σήμερα. Δημιουργία νέου έργου και παιδαγωγικές εφαρμογές για το δημοτικό*, Ρόδος: Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, σ.25.

Το 1970 ο John Adams αρχίζει και ακολουθεί το μονοπάτι των πρωτοπόρων μινιμαλιστών συνθετών που Terry Riley (1935-), του LaMonte Young (1935-), του Steve Reich (1936-) και του Philip Glass (1937-) όπου στην αρχή ήταν ιδιαίτερα αυστηροί και προσκολλημένοι στους κανόνες του μινιμαλισμού . Σταδιακά άρχισαν να εξερευνούν ηχητικές μικροδιαφορές και να επεξεργάζονται ατομικές διεργασίες που μπορούσαν να γίνουν και κατευθύνθηκαν έτσι σε πιο κατευθυντικές και μελωδικές αρμονίες ορίζοντας ταυτόχρονα και την έναρξη του μεταμινιμαλισμού.

Ο Adams ήταν περισσότερο επηρεασμένος από την πειραματική μουσική του John Cage στην οποία έβρισκε «μια μορφή ελευθερίας» τέτοια που του έδωσε το έναυσμα να δημιουργήσει ένα ακόμα πιο δικό του στυλ που θα του επέτρεπε και άλλες μουσικές πρωτοβουλίες.<sup>159</sup> Αυτό το νέο στυλ το εφαρμόζει στη όπερα *Nixon in China*.

Οι συνδημιουργοί του έργου δήλωσαν αρχικά την επιθυμία να κάνουν μια όπερα όπου τα δυο μεγαλύτερα πολιτικά συστήματα της εποχής, ο κομμουνισμός και ο καπιταλισμός θα συνομιλούσαν - πράγμα που ποιητικά τουλάχιστον το κατάφεραν. Από το μοτίβο αυτό ωστόσο δεν μπορούσε να απέχει και η μουσική σύνθεση του Adams που θα συνόδευε το κείμενο. Συνδυάζοντας την αμερικανική και την κινεζική μουσική παράδοση δανείζεται στοιχεία και τα ενσωματώνει σε μια εκτελεστική μουσική φόρμα. Η μεγαλύτερη καινοτομία στην οποία προχωρά ο Adams είναι ότι επαναφέρει ρομαντικά πρότυπα αντιστοιχίζοντας χαρακτήρες με φωνές.<sup>160</sup>

Σύμφωνα με το παραπάνω έχουμε: για την στωική και ανθρώπινη Πατ μια φωνή λυρικής υψιφώνου, για την Τσιάνγκ Τσίγκ την υπεροπτική φωνή μια υψιφώνου, για τον Νίξον και τον Τσου Εν Λαί την ώριμη φωνή ενός βαρύτονου με ηρωική και λυρική δεξιοτεχνία αντίστοιχα, για τον Μάο την φωνή ενός τενόρου που ταιριάζει στην επαναστατικότητα του ενώ για τον Κίσσιγκερ που δεν είναι σε όλους συμπαθής, την σκοτεινή φωνή ενός βαθύφωνου.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Από τη συνέντευξη του Adams, στο May Th.(ed) ,(2006) ,ό.π. σ. 12.

<sup>160</sup> Δοντάς Ν., (2006-2007) , ό.π. σ.σ. 55-61.

<sup>161</sup> Παρατίθενται ό.π. σ. 41.

#### IV. Συζήτηση –Επίλογος

Η παρούσα εργασία μέσω της βιβλιογραφικής επισκόπησης επιχείρησε να προσεγγίσει και να αναδείξει την αμφίδρομη σχέση της τέχνης με την πολιτική μέσα από την καλλιτεχνική πρακτική της όπερας. Στη σύντομη αλλά απαραίτητη ιστορική αναδρομή από τη γέννηση της έως τον 21<sup>ο</sup> αιώνα εντοπίστηκε η στενή σχέση της με την πολιτική, έτσι όπως αυτή αποτυπώθηκε στα ίδια τα έργα κυρίως μέσα από τη θεματολογία και τα ποιητικά κείμενα. Τυπικά θα μπορούσαμε να χωρίσουμε της πορεία της εξέλιξης της όπερας σε τρεις μεγάλες φάσεις όπου η πρώτη λογίζεται από τη γέννηση έως και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα, η δεύτερη από τον 18<sup>ο</sup> έως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> και η τρίτη από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ως σήμερα.

Η όπερα ξεκινά ως ένα θέαμα εν πολλοίς ψυχαγωγικό και εορταστικό, του οποίου οι παραστάσεις δίδονταν μέσα στις αυλές των πλούσιων ευγενών είτε για να γιορτάσουν κάποιο επίσημο γεγονός, όπως για παράδειγμα γάμους μεταξύ αρχόντων, είτε για τιμητικές επισκέψεις άλλων ευγενών. Τα έργα των καλλιτεχνών της εποχής παρά του ότι δεν είχαν θεματολογικά πολιτικό περιεχόμενο, είχαν (πρώιμα) πολιτικά στοιχεία επειδή γράφονταν κατά παραγγελία και καθοδήγηση των πλουσίων, ενώ έδιναν έμφαση στην μεγαλοπρέπεια και τον πλούτο. Δυο στοιχεία που φανέρωναν πολιτική δύναμη και εξουσία. Κατά την πρώτη της φάση η όπερα φαίνεται να έχει μια σχέση αλληλεξάρτησης με την εξουσία, αφού οι καλλιτέχνες εξαρτώνται οικονομικά από τους ευγενείς και οι ευγενείς εξαρτώνται από τους καλλιτέχνες που εγκωμιάζουν και διαφημίζουν τις αυλές τους με την τέχνη τους.

Το πρώτο έργο που ξεφεύγει από τα όρια του εορταστικού αυλικού θεάματος και εμφανίζει στη θεματολογία του τις μηχανορραφίες και τις δολοπλοκίες που γίνονταν για την επικράτηση στην εξουσία είναι η *Στέψη της Ποππαίας*, η οποία ούσα στο χρονολογικό μεταίχμιο, εγκαινιάζει το μπαρόκ και την σοβαρή όπερα. Κατά τη διάρκεια του μπαρόκ, τα ποιητικά κείμενα των καλλιτεχνών πραγματεύονταν ιστορικά και μυθολογικά γεγονότα τα οποία είχαν σαφέστατες πολιτικές προεκτάσεις και υπαινιγμούς. Τα έργα αυτά χρησιμοποιούνταν κατά βούληση του εκάστοτε μονάρχη άλλες φορές εγκωμιαστικά για τα κατορθώματα του πολέμου, και άλλες ως προπαγανδιστικό εργαλείο για να προκρίνει την επικρατούσα μοναρχική ιδεολογία.

Εξαίρεση στη θεματολογία της σοβαρής όπερας, έτσι όπως αυστηρά ορίστηκε στο μπαρόκ, αποτέλεσε η *Όπερα του Ζητιάνου*. Μέσω της σάτιρας και του κωμικά αντεστραμμένου κόσμου, παρουσιάζει ειρωνικά όλη την ανηθικότητα και την αυθαιρεσία της εξουσίας αλλά και την κοινωνική υποκρισία της εποχής. Το έργο αυτό μπορεί να

θεωρηθεί και πρόδρομος της πολιτικής όπερας καθώς καλεί τον θεατή να δει με πιο κριτική ματιά την εξουσία και την κοινωνικοπολιτική κατάσταση της εποχής γενικότερα.

Ένας άλλος σταθμός που έδρασε καταλυτικά στην εξέλιξη και την πορεία της πολιτικής όπερας, υπήρξε το κίνημα του Διαφωτισμού και η Γαλλική Επανάσταση. Μέσα από κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και ιδεολογικές αναταράξεις και επαναστάσεις, αναδύθηκε η αστική τάξη και ο φιλελευθερισμός, ενώ η όπερα, που ήταν αδύνατον να μην επηρεαστεί, άρχισε να απευθύνεται στην αστική τάξη και να αντιπροσωπεύει μέσα από τα έργα της τα αιτήματά της, έτσι όπως διαμορφώθηκαν και εκφράστηκαν κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης. Τα λιμπρέτα της εποχής παρουσιάζουν ως επί το πλείστον με κωμικό τρόπο (κωμική όπερα/ opera buffa) την πολιτική και κοινωνική κατάσταση, αλλά κυρίως παρουσιάζουν τις ταξικές συγκρούσεις κατά τις οποίες οι δούλοι - ειδικότερα όταν συνεργάζονται και συνωμοτούν-, αποδεικνύονται εξυπνότεροι και ευφυέστεροι των αφεντικών τους. Αν στη θέση των 'συνεργαζόμενων' δούλων βάλλουμε την ανερχόμενη αστική τάξη γίνεται εύκολα αντιληπτή η δύναμη και η δυναμική της σε σχέση με την εκάστοτε παραδοσιακά ολιγαρχική εξουσία.

Τα ιδανικά της Γαλλικής Επανάστασης και του Διαφωτισμού υπήρξαν τόσο ισχυρά που επηρέασαν όλο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, διαπλέχθηκαν με το κίνημα του Ρομαντισμού, μεταφέρθηκαν σε άλλες Ευρωπαϊκές χώρες πέραν της Γαλλίας, και μεταφράστηκαν με βάση τις εκάστοτε πολιτικές, κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτού είναι η Γερμανία πριν την Ιουλιανή Επανάσταση και η Ιταλία την περίοδο του Risorgimento (ή της Ενοποίησης), με την όπερα και στις δυο περιπτώσεις να είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις πολιτικές εξελίξεις. Από τη μια να ενισχύει το εθνικό φρόνημα και το σθένος των Γερμανών λίγο πριν την επανάσταση, και από την άλλη, στην περίπτωση της Ιταλίας, να λειτουργεί προπαγανδιστικά ενισχύοντας το εθνικιστικό και επαναστατικό πνεύμα, και παρακινώντας τους Ιταλούς να επαναστατήσουν ώστε να πραγματοποιήσουν το όνειρο της ένωσης.

Στο κατώφλι του 20<sup>ου</sup> αιώνα και έχοντας προηγουμένως δημιουργηθεί - ευρωπαϊκές κυρίως - εθνικές σχολές και γλώσσες πέραν της ιταλικής, η όπερα θα γίνει εκπρόσωπος εθνών και φορέας διαφορετικών εθνικών παραδόσεων και κουλτούρων εκτός Ευρώπης. Το σημαντικότερο όμως όλων είναι ότι θα αποτελέσει το όχημα μέσω του οποίου θα διατυπωθούν σύγχρονα κοινωνικά και πολιτικά αιτήματα τα οποία θα εκφραστούν με τον ακτιβισμό. Έτσι λοιπόν, η όπερα γίνεται μέσο ακτιβισμού ενάντια στα εναπομείναντα απολυταρχικά καθεστώτα και στις κοινωνικές και πολιτικές αδικίες, ενώ εσωκλείει όλο και πιο πολύ το αμιγώς πολιτικό στοιχείο, αυτό που εμπεριέχει μέσα του τον ρόλο της κριτικής.

Από το 1968 και έπειτα οι καλλιτέχνες κατανοούν τον ρόλο της κριτικής στις καλλιτεχνικές πρακτικές και την ενσωματώνουν όλο και περισσότερο στα έργα τους, κάνοντάς τα να συνδιαλέγονται με την πολιτική ή επανεγγράφοντάς τα με τρόπο μεταπολιτικό. Μεταπολιτικό με την έννοια ότι η τέχνη δεν μπορεί να σταθεί μόνη ούτε και μπορεί να εξαλείψει εξολοκλήρου τον κοινωνικό της ανταγωνισμό. Συνεπώς αυτό που καλείται να κάνει ο σύγχρονος καλλιτέχνης είναι να αναδείξει τον κοινωνικό ανταγωνισμό μέσα στην ιστορική, κοινωνική και πολιτική συνθήκη και να τον διαχειριστεί με δημοκρατικά μέσα. Αυτή είναι και η διαφορά του πολιτικού στην σύγχρονη εποχή, με το πολιτικό έως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Μια σύγχρονη χαρακτηριστική περίπτωση κατά την οποία οι καλλιτέχνες εντόπισαν ανέδειξαν και διαχειρίστηκαν τον κοινωνικό αλλά και τον πολιτικό ανταγωνισμό μέσα από την τέχνη, είναι η όπερα ο *Νίξον στην Κίνα* που πραγματεύεται την επίσκεψη του Προέδρου Νίξον στο Πεκίνο το 1972. Μια επίσκεψη που έμελλε να αλλάξει τον κόσμο, καθώς ιστορικά και πολιτικά σηματοδότησε το τέλος του Ψυχρού Πολέμου, και ταυτόχρονα όρισε μια νέα εποχή για τις σχέσεις των δυο χωρών που έως τότε ήταν πολεμικά συγκρουσιακές και πολιτικά κάκιστες. Ο Ρίτσαρντ Νίξον έπειτα από μια μακρά πορεία μυστικών διπλωματικών διαπραγματεύσεων, επισκέπτεται την Κίνα και κάνει το πρώτο βήμα με συνεργατική διάθεση η οποία καταγράφηκε και αναμεταδόθηκε σε όλο τον κόσμο.

Οι δημιουργοί της όπερας αφού αρχικά εντόπισαν την ιστορική και πολιτική σημαντικότητα αυτής της διπλωματικής επίσκεψης, μετέγραψαν το ιστορικό γεγονός και προσπάθησαν να αναδείξουν αξίες και έννοιες όπως την ενότητα, την συναίνεση, την συμφιλίωση, τον γόνιμο διάλογο και την παγκόσμια ειρήνη. Εξαιτίας όμως του ότι ο Νίξον και ο Μάο ήταν φορείς διαφορετικών πολιτικών ιδεολογιών και καθεστώτων και συνεπώς ερμήνευαν και εφάρμοζαν διαφορετικά όχι μόνο τις παραπάνω έννοιες αλλά και τις πολιτικές της δημοκρατίας, μπορούμε να πούμε ότι οι παραπάνω αξίες προωθούνται και αναδεικνύονται σε ένα πλαίσιο πλουραλιστικής δημοκρατίας, έτσι όπως αυτό ορίζεται από την Chantal Mouffe.

Οι διαφορετικές απόψεις και ερμηνείες που δίδονται από την εκάστοτε πλευρά, δεν ανταγωνίζονται αλλά αγωνίζονται προς μια κατεύθυνση συγκρουσιακή και όχι ορθολογιστική ή αντικειμενική. Οι δυο αρχηγοί φτάνουν στην συμφιλίωση και την συναίνεση παραδεχόμενοι της διαφορετικότητά τους και αποδεχόμενοι την σύγκρουση, συνεπώς και το πολιτικό εν τη γενέσει του. Αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που η όπερα ο *Νίξον στην Κίνα*, είναι μια σύγχρονη αμιγώς πολιτική όπερα.

Ολοκληρώνοντας αυτή την εργασία, αυτό που διαπιστώνει κανείς είναι ότι το πολιτικό στοιχείο είναι ένας ζωντανός οργανισμός που διαμορφώνεται, εξελίσσεται και μεταλλάσσεται συνεχώς μέσα από τα ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα. Σύμφυτο με την ύπαρξη του ανθρώπου και την δραστηριότητά του, μοιραία διαπερνά και την τέχνη που φαίνεται να έχει την ικανότητα να παρουσιάζει εμφατικότερα τα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα, αναδεικνύοντας παράλληλα πολιτικά μηνύματα που δεν κατάφεραν να διαφανούν μέσα από τα ίδια τα ιστορικά γεγονότα. Έτσι, η σχέση της τέχνης και της πολιτικής είναι μια σχέση αμφίδρομη κατά την οποία η μια μεταβλητή επηρεάζει την άλλη και αντίστροφα.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Βιβλία**

- Abbate, C. & Parker, R. (2012). *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*. London: Penguin Books Ltd.
- Ανταμς, Τζ.(2006-2007). *Ο Νίξον στην Κίνα*. Δημήτρης Ελευθεράκης (μτφ). Αθήνα: Εθνική Λυρική Σκηνή.
- Adorno ,Th. (2003). *Moments musicaux*. Geneve: Contrechamps Editions.
- Barnoui , B. & Chaggen,Y. (2006). *Zhou Enlai: A Political Life*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Black, C. (2007). *Richard Nixon: A life in full*. United States: Public Affairs.
- Brenan, M. (2011). *Pat Nixon: Embattled First Lady*. Lawrence KS: University Press of Kansas.
- Budden, J. (2008). *Verdi*. New York: Oxford University Press.
- Dalhaus,C. (1989). *Nineteenth Century Music*. Berkley & Los Angeles,California: University of California Press.
- Fisher, B. (2005). *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami & Florida: Opera Journeys Publishing.
- Floros ,C. (2013). *Beethoven's Eroica; Thematic Studies*. (trasl) Ernest Bernhardt – Kabisch. Frankfurt,: Peter Lang GmbH.
- Frick, D. (2008). *Reinventing Richard Nixon: A cultural history of an American obsession*. Lawrence KS: University Press of Kansas.
- Grout, D.J. (1965). *A Short History of Opera*. New York: Columbia University Press.
- Heller, W.(2003). *Emblems and women voices in 17<sup>th</sup> century*. Berkley: University of California Press.
- Heywood, A.(2006). *Εισαγωγή στην πολιτική*. (μτφ.) Γιώργος Καράμπελας,. Αθήνα: Πόλις.
- Hobsbawn ,E.J. (2015). *Η εποχή των επαναστάσεων 1789-1848*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας (MIET).
- Isaacson, W. (1992). *Kissinger*.New York: Simon& Schuster.
- Johnson, T. (2011). *John Adams's Nixon in China: Musical Analysis, Historical and Political Perspectives*. Burlington VT: Ashgate.
- Kissinger, H. (2011). *White House Years*. New York: Simon & Schuster (reprint edition).

- Laclau, E. (1990). *New Reflections of Our Time*. London and New York: Verso.
- Leftwich, A. (1984). *What is Politics? The Activity and its Study*. London: Blackwell.
- Lester, D. (1978). *The lonely Lady of San Clemente: The Story of Pat Nixon*. Crowell.
- Μάμαλης, Αθ. Ν.(2011). *Η ιστορία της όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα: Από τον Μοντεβέρντι ως τον Πέρσελ*. Αθήνα: Gutenberg.
- Maty, H. (1783). *A New Review with Literary Curiosities and Literary Intelligence*. London.
- McGeary, Th. (2013). *The politics of Opera in Handel's Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McMillan, M. (2008). *Nixon and Mao: The Week that changed the world*. Random House Trade Paperbacks.
- Μουφ, Σ. (2010). *Επί του Πολιτικού*. (μτφ.) Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Osborne, Ch. (1969). *The Complete Opera of Verdi*. New York: Da Capo Press.
- Schwartz, R. (1996). *Minimalists*. London: Phaidon Press.
- Short, Ph.(1999). *Mao: A Life*. New York: Henry Holt.
- Strathern, P. (2009). *The Medici: Godfathers of the Renaissance*. London: Vintage Books.
- Σταυρακάκης, Γ. & Σταφυλάκης, Κ. (2008). *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Strohm, R.(1985). *Essays on Handel & Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Σιώπη, Αν. (2013). *Richard Wagner (1813-1883): δοκίμια για την αισθητική της θεωρίας και του έργου*. Αθήνα: Panas Music.
- Swift, W. (2014). *Pat and Dick: The Nixons, An intimate portrait of a marriage*. New York: Threshold Editions.
- Terrill, R. (1999). *Madame Mao: The White –Boned Demon*. Stanford: Stanford University Press.
- Wenqian, G. (2007). *Zhou Enlai: The Last Perfect Revolutionary*. New York: Public Affairs.
- Westad,A.O. (2012). *Restless Empire: China and the World since 1750*. New York: Basic Books.
- White, H. & Murphy, M. (eds). (2001). *Musical constructions of nationalism: essays on the history and ideology of European musical culture, 1800-1945*. Cork: Cork University Press.
- Witke, R. (1977). *ComradeChiang Ching*. Boston: Little Brown and Company.

### **Άρθρα σε συλλογικά έργα**

- Degott, P. “Early English translations of Italian Opera (1711-1750)” in *Cultural Transfer through translation: the circulation of Enlightened thought in Europe by means of translation*. Stefanie Stockhorst (ed). New York: Editions Rodopi Amsterdam – New York.
- Δοντάς, Ν. (2006-2007). «Μια όπερα για την σύγχρονη πολιτική ιστορία», από το πρόγραμμα της παράστασης *John Adams Ο Νίξον στην Κίνα*. Αθήνα: Εθνική Λυρική Σκηνή. σ. σ.39-61
- Hobgood, L.(2005). “Pat Nixon: Wisdom to Know the Difference “ in *Leading Ladies of the White House: Communication Strategies of Notable Twentieth-Century First Ladies*. Molly Meijer Wertheimer (ed), Lanham MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Kirshner, J. (2005). “ Family and Marriage: A socio-legal perspective” in *Italy in the Age of the Renaissance: 1350-1550*, John M Majemy (ed).Oxford: Oxford University Press.
- Μοσχονάς, Σπ. (2006-2007). «Η παράσταση μιας αναπαράστασης» από το πρόγραμμα της παράστασης *John Adams, Ο Νίξον στην Κίνα*. Αθήνα: Εθνική Λυρική Σκηνή. σ.σ. 111-125.
- Ο’ Meara, M. (2010, 22July). ‘Carl Schmitt’s The concept of the Political’ in *North American New Right*. Counter-CurrentsPublishing.
- Schreiber, Ul. (1997). «Πρωταρχικά λόγια Ορφικά: η πρώιμη περίοδος της όπερας στην Ιταλία». *Κλαούντιο Μοντεβέρντι Ορφέας*.(μτφ.) Λ. Αναγνώστου. Αθήνα: Οργανισμός Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.
- Steinberg, M. (2006) . “Nixon in China (1985-1987)” in *The John Adams Reader*. Thomas May (ed). Pompton Plains: Amadeus Press.
- Τσέτσος, Μ. (2011). « Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη Νεοελληνική μουσική». *Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καραγιώργου.

### **Άρθρα σε συλλογικό τόμο**

- Berry, M. (2004). Richard Wagner and the Politics of Music-Drama. *The Historical Journal*, Vol.47. No.3. Cambridge University Press. σ.σ. 663-683. Ανακτήθηκε από <https://www.jstor.org/stable/4091760?seq=1/subjects> πρόσβαση στις 25/3/2019.
- Lerner, M. (2012). William Tell’s Atlantic Travels in the Revolutionary Era. *Studies in Eighteenth Century Culture*. Vol.41. σ. σ. 85-114. Ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/1648114/William\\_Tells\\_Atlantic\\_Travels\\_in\\_the\\_Revolutionary\\_Era\\_SECC\\_41\\_2012\\_85-114](https://www.academia.edu/1648114/William_Tells_Atlantic_Travels_in_the_Revolutionary_Era_SECC_41_2012_85-114).

### Άρθρα από εφημερίδες

- Καββαθάς, Δ. (2010, 17 Δεκεμβρίου). Ο καταραμένος συνοδοιπόρος του Χίτλερ. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε 20/11/2018.
- Μανιατής, Γ. (2008, 24 Νοεμβρίου). Ο Μότσαρτ και ο Διαφωτισμός. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε 10/12/2018.
- Παναγόπουλος, Θ. (2018, 20 Αυγούστου). Η ‘στοιχειωμένη’ φύση που μιλά στην γερμανική ψυχή». *Η Αυγή*. Ανακτήθηκε 6/11/2018.

### Άρθρα από περιοδικά

- Ανθόπουλος, Μπ. (1985). Η θεωρία του παρτιζάνου και ο Carl Schmitt. Σημειώσεις για την πολιτική και τον πόλεμο. *Θέσεις*, τχ.10. Ανακτήθηκε στις 5/12/18 από [http://www.theseis.com/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=109](http://www.theseis.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=109)
- Bokina, J. (1991). Opera and Republican Virtue: Beethoven ‘s Fidelio. *International Political Science Review*, Vol.12, No.2, pp.101-116. Ανακτήθηκε στις 20/1/19 από [https://www.jstor.org/stable/1601391?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1601391?seq=1#page_scan_tab_contents).
- Daines, M. (1995). Nixon’s Women: Gender Politics and Cultural Representation in Act 2 of Nixon in China. *The Musical Quarterly*. Vol.79, pp. 6-34. Doi: <https://doi.org/10.1093/mq/79.1.6>.
- Finscher, L. (1983-1984). Weber’s Freischutz: Conceptions and Misconceptions. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 110, σ.σ. 79-90. Ανακτήθηκε στις 6/11/2018 από [https://www.jstor.org/stable/766237?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/766237?seq=1#page_scan_tab_contents).
- Mcloughlin, J. (2017). Ideology & The Comic Aesthetic: John Gay’s *The Beggar’s Opera*. *Sonder Magazine*, Ανακτήθηκε στις 27/10/18 από <https://sondermag.wordpress.com/2016/11/10/ideology-the-comic-aesthetic-john-gays-the-beggars-opera/>.
- Porter, A. & Adams, J.(1988). Nixon in China: John Adams in Conversation. *Tempo*, No. 167, pp.25-30. Doi: <https://doi.org/10.1017/S0040298200024530>.
- Σαμαρά, Ζ. (1991). Ποιητική και μεταφυσική: θέατρο μέσα στο θέατρο. *Σύγκριση*, No. 2-3, σ.σ. 68-87. Doi: <http://dx.doi.org/10.12681/comparison.54>.
- Σιβετίδου, Αφρ. (1989). Το κοινωνικό συμβόλαιο και η Γαλλική Επανάσταση. *Διαβάζω*, τχ 216, σ.σ. 68-71. Ανακτήθηκε στις 2/11/18 από <https://diavazo.gr/periodiko/%CF%84%CE%B5%CF%8D%CF%87%CE%BF%CF%82-216/>.

Smart, M.A. (2013). How political were Verdi's operas? Metaphors of progress in the reception of *I Lombardi alla prima crociata*. *Journal of Modern Italian Studies*. Doi: <https://doi.org/10.1080/1354571X.2012.753009>.

Stamatov, P. (2002). Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s. *American Sociological Review*, Vol.67, No.3, American Sociological Association, σ.σ. 345-366. Ανακτήθηκε από [https://www.jstor.org/stable/3088961?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3088961?seq=1#page_scan_tab_contents).

Walton, B. (2013). Looking for the Revolution in Rossini's *Guillaume Tell*. *Cambridge Opera Journal*, Vol.15, No.2, σ.σ. 127-151. Doi: <https://doi.org/10.1017/S0954586703001666>.

### **Άρθρα από εκπαιδευτική βάση**

Γιαννακόπουλος, Γ.& Χριστόπουλος, Κ. (7 Νοεμβρίου 2007), «Για το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη: Μια συζήτηση με τον Γιάννη Σταυρακάκη και τον Κωστή Σταφυλάκη.» Ανακτήθηκε στις 31/3/19 από <https://www.academia.edu/9180158/>

Williams, E. (27 April 2016). “ Two Women: An Analysis of the Portrayals of Pat Nixon and Chiang Ching in *Nixon in China*”, Ανακτήθηκε στις 15/4/2019 από [https://www.academia.edu/34665486/Two\\_Women\\_An\\_Analysis\\_of\\_the\\_Portrayals\\_of\\_Pat\\_Nixon\\_and\\_Chiang\\_Ching\\_in\\_Nixon\\_in\\_China](https://www.academia.edu/34665486/Two_Women_An_Analysis_of_the_Portrayals_of_Pat_Nixon_and_Chiang_Ching_in_Nixon_in_China).

### **Λεξικά**

*Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής* (2013). Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη]. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

*Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* (2017). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

### **Διδακτορικές μελέτες**

Daines, M. (1995). “Telling the Truth about Nixon: Parody, Cultural Representation and Gender Politics in John Adams's Opera *Nixon in China*”. (PhD Diss.) California: University of California Davis.

Σταμάτης, Β.Ε.(2014). *Η εξέλιξη του Μινιμαλισμού στη μουσική από το 1960 ως σήμερα. Δημιουργία νέου έργου και παιδαγωγικές εφαρμογές για το δημοτικό*. (Διδακτορική Διατριβή) Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος.

## **Διαδίκτυο**

<https://www.britannica.com/biography/Pat-Nixon>

<https://www.earbox.com/>

<https://eirinipax.wordpress.com/>

<http://www.laits.utexas.edu/wagner/home.html>

<https://el.wikipedia.org>

## **Πρόγραμμα Παράστασης**

*John Adams: ο Νίξον στην Κίνα*. Καλλιτεχνική Περίοδος 2006-2007. Αθήνα :Εθνική Λυρική Σκηνή.

