

## ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΥΡΑ

### Η θεατρική διάσταση του ερμηνευτή στα τελευταία έργα του Γιάννη Χρήστου

Συνέδριο «Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ου αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες». Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009.

Πρακτικά συνεδρίου<sup>1</sup>. Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα 2009, σελίδες 312-321.

Ο Γιάννης Χρήστου συνθέτει το πρώτο του έργο, τη *Μουσική του Φοίνικα*, το 1948, εποχή κατά την οποία δείχνει ενδιαφέρον για τις τάσεις της εποχής του, αλλά στη συνέχεια ανεξαρτητοποιείται και δημιουργεί μια προσωπική συνθετική γλώσσα. Στα πλαίσια αυτής της ανεξαρτητοποίησης εισάγει στο μουσικό λεξιλόγιο νέους όρους (π.χ. πράξη-μετάπραξη, σύστημα-αντισύστημα, πρωτοεκτέλεση κλπ.) που εκφράζουν τις συνθετικές του ανάγκες, σχεδιάζει παρτιτούρες στις οποίες η εικαστική διάσταση λαμβάνει κυρίαρχη θέση, γράφει μεταξύ άλλων το *Πιστεύω για τη μουσική* όπου με λιτό αλλά και σύνθετο λόγο παραθέτει τις πεποιθήσεις του και συνθέτει έργα που βασίζονται σ' ένα ευρύ φιλοσοφικό υπόβαθρο<sup>2</sup>. Τα τελευταία έργα του αντιπροσωπεύουν το σύνολο των συνθετικών του προθέσεων κι είναι χαρακτηριστικά για την έντονη θεατρικότητά τους. Πιο συγκεκριμένα, τα έργα *Αναπαράστασις III: ο Πιανίστας* (1968), *Μυστήριο* (1966), κι *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* (1967) τα οποία μελετάμε στο παρόν άρθρο αποτελούν έργα-κλειδιά στα οποία ο συνθέτης καλεί τον ερμηνευτή να ξεπεράσει τα όρια της συμβατικής ερμηνείας ικανοποιώντας τις πολύπλευρες απαιτήσεις των έργων του.

Στο έργο *Αναπαράστασις III: Ο Πιανίστας* (1968) ο Χρήστου επιφυλάσσει μια έκπληξη στον ακροατή καθώς επιλέγει να μην αναθέσει τον σολιστικό ρόλο σ' έναν αληθινό πιανίστα, όπως θα περίμενε κανείς κρίνοντας από τον τίτλο του έργου. Ο συνθέτης εμπιστεύεται τον πρωταγωνιστικό ρόλο σ' έναν ηθοποιό, τον εικαστικό καλλιτέχνη Γρηγόρη Σεμιτέκολο, ο οποίος καλείται να δώσει έμφαση στο θεατρικό στοιχείο. Η θεατρική διάσταση της σύνθεσης είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον ορισμό του όρου «αναπαράσταση»: πρόκειται για μια «παράσταση», για την παρουσίαση δηλαδή μέσω της σκηνικής δράσης ενός γεγονότος που συνδυάζει μεταξύ άλλων τη μουσική, την κίνηση και τον λόγο, η οποία επαναλαμβάνεται. Πρόκειται, δηλαδή, για την αναβίωση μιας πράξης που έχει ήδη διαδραματιστεί στο παρελθόν και που επαναλαμβάνεται στο παρόν.

Το ενδιαφέρον του Χρήστου για την έννοια της επανάληψης είναι εμφανές σε διάφορες εκφάνσεις του έργου του. Όπως βλέπουμε στο κείμενό του *Μουσική και πρωτοεκτέλεση*, η κυκλική διαδικασία αποτελεί ένα είδος τελετουργίας στην οποία ο άνθρωπος συμμετέχει από τις αρχές της

<sup>1</sup> [www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf](http://www.mmb.org.gr/files/2010/Πρακτικά%20Συνεδρίου.pdf)

<sup>2</sup> Το παρόν άρθρο βασίζεται σ' ένα μέρος της διδακτορικής μου διατριβής με τίτλο *Esthétique et principes compositionnels dans l'œuvre de Jani Christou* (Πανεπιστήμιο Paris VIII, Δεκ. 2008). Περισσότερες πληροφορίες μπορεί κανείς να αναζητήσει στην ιστοσελίδα [www.varvaragyra.com](http://www.varvaragyra.com).

ιστορίας του. Πιο συγκεκριμένα, αυτή η διαδικασία συμπεριλαμβάνει την αναβίωση ενός βασικού προτύπου και παρατηρείται σε πράξεις που πραγματοποιούνται περιοδικά από ένα μεμονωμένο άτομο ή από ένα σύνολο ανθρώπων, σε γεγονότα τα οποία διάφοροι λαοί αποδίδουν στη βούληση του «πεπρωμένου» (π.χ. φυσικές καταστροφές και αρρώστιες), σε φυσικά φαινόμενα που επαναλαμβάνονται (π.χ. κύκλος της σελήνης, διαδοχή των τεσσάρων εποχών), στην ανανέωση της κοσμογονίας μέσω του εορτασμού κάθε νέου έτους κλπ<sup>3</sup>. Με αυτόν τον τρόπο καλλιεργείται μια επιθυμία αέναης επιστροφής στις ρίζες την οποία ο Γιάννης Χρήστου αναγνωρίζει όταν ονειρεύεται πως έχει ζήσει πολλές ζωές και νιώθει νοσταλγία για μια παλαιότερη ύπαρξη με την οποία έχει ανάγκη να επικοινωνήσει<sup>4</sup> επιβεβαιώνοντας ότι η επανάληψη κι η κυκλική διαδικασία αποτελούν κίνητρα όχι μόνο συνθετικού αλλά και προσωπικού χαρακτήρα.

Στον *Πιανίστα* ο ερμηνευτής πρωταγωνιστεί σε μια αναπαράσταση που διέπεται από την αρχή «σύστημα-αντίσυστημα». Μέσα στα πλαίσια του «συστήματος» ο σολίστας καλείται να ακολουθήσει συγκεκριμένους κανόνες λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπ' όψιν του ότι ανήκει σ' έναν κόσμο του οποίου η συνοχή είναι ευαίσθητη και ασταθής αφού αυτή απειλείται ανά πάσα στιγμή από εξωτερικούς παράγοντες και γεγονότα<sup>5</sup>. Αντιθέτως, το «αντίσυστημα» στο οποίο ο ίδιος συμμετέχει, τον καλεί να ξεπεράσει τα όρια που του υποδεικνύουν οι προκαθορισμένοι κανόνες. Το όχημα με το οποίο ο ερμηνευτής καταφέρνει να απομακρυνθεί από το «σύστημα» και χάρις στο οποίο κατακτά τον χώρο του «αντισυστήματος» είναι η θεατρική δράση. Οι πράξεις, οι κινήσεις, οι κραυγές κι οι σιωπές που φτάνουν στο αποκορύφωμά τους όταν - στο τέλος του έργου - ο πιανίστας επιχειρεί να επικοινωνήσει με το κοινό μαρτυρούν την προσπάθεια να ξεπεραστούν τα όρια της συνοχής του «συστήματος» και δηλώνουν τη γέννηση του «αντισυστήματος». Έτσι, οι μουσικοί του οργανικού συνόλου προσκαλούνται μέσω του συμβόλου του διασκορπισμού<sup>6</sup> να εγκαταλείψουν την προκαθορισμένη διαδρομή και να ερμηνεύσουν τον ρόλο τους με ανεξαρτησία. Παρ' όλα αυτά, η αυτονομία την οποία υποδεικνύει το σύμβολο του διασκορπισμού παραμένει μια ψευδαίσθηση ανεξαρτησίας, καθώς δεν είναι δυνατόν να υπάρξει απόλυτη ελευθερία<sup>7</sup>.

Ο Χρήστου προσδίδει όχι μόνο θεατρική αλλά και ψυχολογική διάσταση στα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια του *Πιανίστα* και περιγράφει λεπτομερώς τη δράση την οποία καλούνται να ακολουθήσουν τόσο ο μαέστρος όσο κι οι μουσικοί: ο μαέστρος ορίζει κατ' αρχήν κάθε πρότυπο<sup>8</sup> το οποίο αντιστοιχεί σε μια συγκεκριμένη δράση και στη συνέχεια υποδεικνύει στους μουσικούς ποιες ακριβώς κινήσεις θα πρέπει να πραγματοποιήσουν. Εκτός από τον καθορισμό των βασικών χαρακτηριστικών των προτύπων, ο μαέστρος αναλαμβάνει να προσδιορίσει επίσης την

<sup>3</sup> Mircea Eliade. *Le sacré et le profane* (Paris: Gallimard, 1965), σ. 94-95.

<sup>4</sup> Jani Christou. *Dream*. Αθήνα, 25-26 Αυγούστου 1968 (χειρόγραφο).

<sup>5</sup> Jani Christou. *Anaparastasis III: The Pianist* for soloist, conductor, instrumental ensemble and continuum (London: J. & W. Chester, 1971). Composer's Notes, σ. 3.

<sup>6</sup> Στα αγγλικά ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον όρο «scatter».

<sup>7</sup> Jani Christou. *Ο.π.*, σ. 4.

<sup>8</sup> Με τον όρο «πρότυπο» αποδίδουμε στα ελληνικά τον αγγλικό όρο «pattern». Πρβλ. Anna-Martine Lucciano. *Γιάννης Χρήστου: έργο και προσωπικότητα ενός έλληνα συνθέτη της εποχής μας* (Αθήνα: Βιβλιοσυνεργατική, 1987), σ. 104, υποσημείωση (του Γιώργου Λεωτσάκου).

ψυχολογική ιδιότητά τους παρέχοντας την αντίστοιχη απεικόνιση η οποία συμβολίζεται με συνθετική σημειογραφία<sup>9</sup>. Όταν ο Χρήστου ζητάει από τον μαέστρο να μιλήσει, να φωνάξει, να παίξει γκραν-κάσσα ή ταμ-ταμ και να κάνει διάφορες πράξεις που ξεπερνούν τα συμβατικά όρια της διεύθυνσης ενός μουσικού συνόλου, δεν αναζητά μόνο ένα ηχητικό αποτέλεσμα και δεν ενδιαφέρεται μόνο για την ακουστική διάσταση αυτών των πράξεων. Ο συνθέτης δεν προσδοκά από τον μαέστρο να παράγει μόνο ήχο ή μουσική, αλλά του αναθέτει παράλληλα το καθήκον να εμπνεύσει μια συγκεκριμένη θεατρική και ψυχολογική ατμόσφαιρα καθώς οι κινήσεις του, οι γκριμάτσες του και γενικότερα η στάση του έχουν στόχο να ασκήσουν επιρροή στους μουσικούς και να τους βοηθήσουν να διοχετεύσουν τη μέγιστη ενέργειά τους στην ερμηνεία του ρόλου τους.

Κάθε μουσικός διαδραματίζει έναν ρόλο ο οποίος αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο του συνόλου, και καλείται να συμπράξει με τους συναδέλφους του. Ταυτόχρονα, ως στοιχείο ενός συνόλου που αποτελείται από διάφορες μονάδες, ο καθένας καλείται να συμβάλει στο έργο με τη δική του προσωπική ένταση και να αναπτύξει μια προσωπική εκφραστική γλώσσα, αυτόνομη και ανεξάρτητη από εκείνη των υπολοίπων. Οι οδηγίες του συνθέτη προς αυτή την κατεύθυνση είναι σαφείς. Ο Χρήστου εξηγεί στον μουσικό ότι παρ' όλο που αποτελεί μέλος του συνόλου που εκτελεί το ίδιο πρότυπο, είναι μόνος. Του ζητάει να μην επηρεαστεί από τη δράση των υπολοίπων, αλλά απεναντίας, να αφηθεί στον δικό του ρόλο και να δημιουργήσει βασιζόμενος στην προσωπική του εφευρετικότητα παραμένοντας μέσα στα πλαίσια τα οποία καθορίζονται από το πρότυπο<sup>10</sup>.

Η δράση του πιανίστα που καλείται να ακολουθήσει τους παραπάνω κανόνες και να παίξει τον ασυνήθιστο ρόλο του εκφράζει τις έντονες θεατρικές αναζητήσεις του συνθέτη. Μια από τις πιο δραματικές σκηνές του έργου είναι εκείνη που ο ίδιος ονομάζει «απόπειρα επικοινωνίας με το πιάνο» και που αποκαλύπτει τις θεατρικές προθέσεις του συνθέτη: ο σολίστας κλείνει με δύναμη το κλαβιέ του πιάνου, γονατίζει και ξεκινάει ένα διάλογο με το όργανο. Μιλάει με το πιάνο, σέρνεται κάτω από το πιάνο, το χαϊδεύει, το φιλάει, το γλείφει, γελάει υστερικά, προσεύχεται και κάνει οτιδήποτε είναι δυνατόν προκειμένου να εκφράσει την τραγική κατάσταση στην οποία βρίσκεται θυμίζοντας φιγούρα αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Το τέλος της δράσης τον βρίσκει μπροστά στο κοινό με το οποίο επιχειρεί μια ύστατη απόπειρα επικοινωνίας που αποδεικνύεται μάταιη και που κάνει το τέλος του συνταρακτικό.

Για τη σύνθεση του *Μυστηρίου* (1966) ο Χρήστου εμπνέεται από την παράδοση της γενέτειράς του<sup>11</sup> και πιο συγκεκριμένα από την *Αιγυπτιακή Βίβλο των Νεκρών*<sup>12</sup>. Ο συνθέτης παρουσιάζει την αναβίωση σε εννιά στάδια ενός μυστηρίου που διεξάγεται στο Tebot-Netou-S, τον όγδοο κύκλο του Κάτω Κόσμου, μέσα από τον οποίο περνάει ο Αφού-Ρα κατά την όγδοη ώρα της νύχτας. Το *Μυστήριο*

<sup>9</sup> Από το 1960 ο Χρήστου χρησιμοποιεί τρία είδη σημειογραφίας: συνθετική, αναλογική και μετρημένη. *Πρβλ. Enantiodromia* (London: J. & W. Chester, 1971). Composer's Notes, σσ. 7-10.

<sup>10</sup> Jani Christou. *Ο.π.*, σ. 2.

<sup>11</sup> Ο συνθέτης γεννήθηκε στην Ηλιούπολη (Κάιρο) το 1926.

<sup>12</sup> *Πρβλ. Livre des morts des anciens Égyptiens* (Paris: Les éditions du Cerf, 1967). Introduction, traduction, commentaires de Paul Barguet.

γράφεται μεταξύ του 1965 και του 1966 αλλά γεννιέται ουσιαστικά το 1962, μέσα σ' ένα όνειρο, όταν ο συνθέτης ονειρεύεται μια κατάσταση και μια σκηνοθεσία που ταυτίζονται με όσα περιγράφονται στην *Αιγυπτιακή Βίβλο των Νεκρών*, της οποίας την ύπαρξη αγνοεί εκείνη την εποχή. Μάλιστα, όταν ξαναδιαβάξει τις προσωπικές του σημειώσεις τον Οκτώβριο του 1965 εκπλήσεται κι ο ίδιος από αυτή την αντιστοιχία<sup>13</sup>.

Η *Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών* δίνει οδηγίες για τη στάση που οφείλει κανείς να κρατήσει στο βασίλειο του Κάτω Κόσμου. Παρέχει επίσης συγκεκριμένες πληροφορίες για τις τελετουργίες οι οποίες πρέπει να πραγματοποιηθούν προκειμένου οι νεκροί να εξασφαλίζουν μια αιώνια ζωή κι οι οποίες θυμίζουν τον τρόπο με τον οποίο η Ίσις χάρισε στον Όσιρι<sup>14</sup> τη ζωή<sup>15</sup>. Σύμφωνα με την αιγυπτιακή παράδοση ο Κάτω Κόσμος συμπεριλαμβάνει δώδεκα κύκλους μέσα από τους οποίους ο Ήλιος περνάει με το πλοίο των εκατομμυρίων ετών τη νύχτα για να αναζωογονήσει τους κατοίκους του. Καθώς εγκαταλείπει τον έναν κύκλο για να βρεθεί στον επόμενο, η πόρτα σφραγίζεται και το φως χάνεται. Οι ψυχές των νεκρών που κραυγάζουν βυθισμένες στο σκοτάδι τρέφουν μια και μοναδική ελπίδα: να μπορέσουν να επιβιβαστούν στο μυθικό πλοίο προκειμένου να περάσουν στον επόμενο κύκλο<sup>16</sup>. Όσες από αυτές θυμηθούν και προφέρουν τις κατάλληλες λέξεις ισχύος επιτυγχάνουν τον στόχο τους, ενώ οι υπόλοιπες παραμένουν εγκαταλελειμμένες στο σκοτάδι. Ο Ήλιος συνεχίζει το ταξίδι του μέσα στη νύχτα και καταφέρνει να σωθεί από διάφορους κινδύνους που θα είχαν αποβεί μοιραίοι αν ο ίδιος δεν γνώριζε τις λέξεις ισχύος. Ολοκληρώνει τη διαδρομή του κατευθυνόμενος προς το φως της ημέρας έως ότου να έρθει η νύχτα. Τότε επανέρχεται στον πρώτο κύκλο του Κάτω Κόσμου για να ξανακάνει την ίδια κυκλική διαδρομή η οποία επαναλαμβάνεται συνεχώς.

Ειδικά στα τελευταία χρόνια της δουλειάς του ο Χρήστου δημιουργεί όχι μόνο συνθέσεις που βασίζονται στη μουσική, αλλά κυρίως έργα που αγκαλιάζουν διάφορες μορφές τέχνης<sup>17</sup>. Δίνει μεγάλη σημασία - μεταξύ άλλων - στα κοστούμια καθώς και στις μάσκες που συμβάλλουν στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μύησης σ' ένα έργο άλλης διάστασης. Για τον σχεδιασμό τους εμπνέεται από ευθείες γραμμές και φαρδιές μορφές που καλύπτουν το σώμα και το πρόσωπο των μουσικών και που καταφέρνουν να αποδώσουν τον μυστικισμό που χαρακτηρίζει ολόκληρο το έργο. Ο Χρήστου επιλέγει τη χρήση της μάσκας καθώς ο ίδιος γνωρίζει καλά τη συμβολική λειτουργία της στους πρωτόγονους πολιτισμούς. Η μάσκα δεν αποτελεί μόνο ένα μέσο μεταμφίεσης που συμβάλλει στο να

<sup>13</sup> Πρβλ. Jani Christou. *Dream*. 28-29 Ιουλίου 1962.

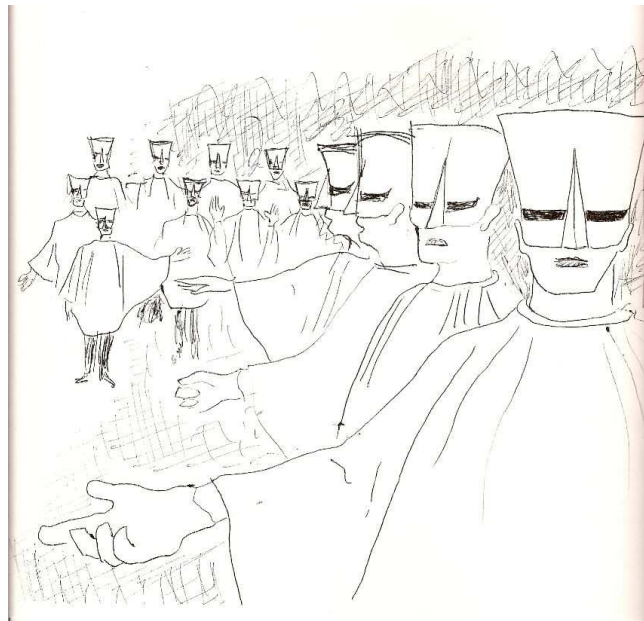
<sup>14</sup> Ο συγκεκριμένος θεός ονομάζεται «Όσιρις» στα ελληνικά. Η αιγυπτιακή ονομασία του είναι «Ousir» ή «Asir» και στις σημειώσεις του - γραμμένες στα αγγλικά - ο Γιάννης Χρήστου τον αναφέρει ως «Ra».

<sup>15</sup> Esther Harding. *Les mystères de la femme: interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves* (Paris: Payot, 1976), σ. 189.

<sup>16</sup> Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε την αντιστοιχία μεταξύ των όσων περιγράφονται στο *Μυστήριο* και στις τελετουργίες των Ελευσινείων Μυστηρίων τα οποία ενέπνευσαν τους Αιγυπτίους για την πραγματοποίηση των μυστηρίων στην Αλεξάνδρεια και τα οποία εθεωρούντο ως ο μοναδικός τόπος όπου η συνάντηση του κόσμου των ζωντανών με τον Κάτω Κόσμο είναι εφικτή. Βλ. Carl Kerényi. "Eleusis, Archetypal Image of Mother and Daughter", in *Archetypal Images in Greek Religion*, vol. 4 (New York: Bollingen Series LXV 4, 1967), σ. 106.

<sup>17</sup> Πρβλ. Jani Christou. *A music of confrontation* (1968). Πηγή: Anna-Martine Lucciano. *Jani Christou, The Works and Temperament of a Greek Composer* (Amsterdam: Harwood Academic Press, 2000), σ. 145-146.

κρυφτεί ή να προστατευτεί κανείς από τα κακά πνεύματα, αλλά είναι επίσης μια βασική τεχνική που συνδυάζεται με την είσοδο στον μαγικό κόσμο των πνευμάτων, όπως τον φαντάζεται κάθε φορά ο αντίστοιχος λαός. Σε διάφορες γωνιές του Κόσμου η μάσκα συμβολίζει τους προγόνους και θεωρείται ότι εκείνος ο οποίος τη φοράει τους ενσαρκώνει<sup>18</sup>. Το να καλύψει λοιπόν κανείς το πρόσωπό του αποτελεί έναν από τους πιο προσιτούς και ταυτόχρονα γλαφυρούς τρόπους για να υποδυθεί τις ψυχές των νεκρών οι οποίες πρωταγωνιστούν στο *Μυστήριο*.



Σχέδιο από το *Μυστήριο*

Ο Χρήστου χρησιμοποιεί την κίνηση ως μέσο που συμβάλλει στην εξέλιξη του έργου και που εντείνει τον δραματικό χαρακτήρα τον οποίο εμπνέουν η μουσική, η σκηνοθεσία και το γενικότερο κλίμα της σύνθεσης δίνοντας συγκεκριμένες οδηγίες στους μουσικούς για τον τρόπο με τον οποίο καλούνται να κινηθούν. Τα τρία χορωδιακά σύνολα του *Μυστηρίου* παραδίδονται σε μια χορευτική ιεροτελεστία κατά τη διάρκεια του έργου και στα περισσότερα αποσπάσματα που περιγράφουν μεγάλη δραματική ένταση ο συνθέτης αναθέτει έναν αυτόνομο ρόλο σε κάθε σύνολο μουσικών το οποίο αποτελεί μέρος ενός μεγαλύτερου συνόλου ερμηνευτών.

Το continuum «σιωπής δράσης» που αποτελεί βασικό στοιχείο του τέταρτου μέρους αποτελεί μια ιδέα την οποία ο συνθέτης αναπτύσσει όχι μόνο στο *Μυστήριο*, αλλά και αργότερα, στον *Επίκυκλο* (1968). Το συγκεκριμένο continuum απεικονίζεται μέσω ενός σχεδίου που συμπεριλαμβάνει κύκλους συνδεδεμένους τον ένα με τον άλλον και αποτελείται από διάφορα γεγονότα, όπως για παράδειγμα μια κοινωνική εκδήλωση στην οποία παρευρίσκεται ένα σύνολο τζαζ μουσικής. Εδώ ο ρόλος του continuum είναι να υποδείξει στον κάθε ερμηνευτή μια μείωση. Δεν πρόκειται όμως για μια

<sup>18</sup> Mircea Eliade. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Paris: Payot, 1968), 143. Πρβλ. Joseph Campbell. *The Masks of God vol. IV: Creative Mythology* (London: Secker & Warburg, 1968), σ. 570.

απλή μείωση της έντασης των γεγονότων, αλλά για μια περιοδική μείωση της έντασης των αισθήσεων των ερμηνευτών η οποία εξαρτάται από την εξέλιξη των γεγονότων που διαδραματίζονται και που δεν έχουν ούτε αρχή ούτε τέλος.

Η δράση του ερμηνευτή στο *Μυστήριο* βασίζεται στη χρήση των λέξεων ισχύος<sup>19</sup> που προέρχονται από την *Αιγυπτιακή Βίβλο των Νεκρών*. Οι λέξεις ισχύος είναι δομικά στοιχεία που έχουν παρόμοιες ιδιότητες με μια μουσική νότα ή με ένα μουσικό μοτίβο, αφού κάθε λέξη αντιπροσωπεύει έναν ήχο κι έχει κατά συνέπεια την αντίστοιχη ισχύ και λειτουργία. Πρόκειται, όπως είδαμε παραπάνω, για διάφορες λέξεις τις οποίες οι ψυχές οφείλουν να θυμούνται προκειμένου να περάσουν από τον ένα κύκλο του Κάτω Κόσμου στον άλλο καθώς και για ονομασίες πορτών, πυλών, αντικειμένων και προσώπων που ο καθένας συνάντησε στη ζωή του. Οι μουσικοί καλούνται να προφέρουν για παράδειγμα το όνομα της πόρτας που οδηγεί στον όγδοο κύκλο του Κάτω Κόσμου, τα ονόματα των θεών που εξυμνούνται, τα ονόματα αυτών «που καταστρέφουν», τις ονομασίες των κύκλων, τα ονόματα των μυστικών πυλών και όσων τις προστατεύουν, καθώς και το όνομα της τελευταίας πόρτας.

Το ιδιαίτερο συνθετικό ενδιαφέρον των λέξεων ισχύος έγκειται στο ότι πρόκειται για λέξεις που από τη μια πλευρά ανοίγουν τον δρόμο για τον επόμενο κύκλο του Κάτω Κόσμου και από την άλλη έχουν ψυχοπλαστικές ιδιότητες. Το νόημα μιας λέξης ισχύος που προέρχεται από την *Αιγυπτιακή Βίβλο των Νεκρών* και που χρησιμοποιείται μπροστά σε ένα σύγχρονο κοινό - είτε αυτό είναι γερμανόφωνο, είτε ελληνόφωνο ή άλλης καταγωγής - δεν είναι δυνατόν να έχει αντίκτυπο ούτε στον ακροατή ούτε στον ερμηνευτή, αφού κανείς δεν είναι σε θέση να το συλλάβει. Πρόκειται στην ουσία για μια μαγική «φόρμουλα» σε κάποια άγνωστη γλώσσα. Παρ' όλα αυτά, όπως γράφει κι ο ίδιος ο Χρήστος, δεν είναι απαραίτητο να καταλάβουμε τις λέξεις προκειμένου να μας επηρεάσουν. Δεν χρειάζεται για παράδειγμα να καταλάβουμε τι ακριβώς λέει ένα έξαλλο πλήθος για να επηρεαστούμε ψυχολογικά από τις κραυγές του<sup>20</sup>.

Αξίζει να μελετήσουμε από πού πηγάζει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Γιάννη Χρήστου για τις λέξεις ισχύος. Όπως προκύπτει από τη μελέτη του αρχείου του, ο συνθέτης διαβάζει τον Οκτώβριο του 1966 στους *Sunday Times* το άρθρο του Cyril Connolly "Spare the rod and spoil the couch"<sup>21</sup> όπου ο αρθρογράφος σχολιάζει το βιβλίο *Psychoanalysis Observed*<sup>22</sup> και πιο συγκεκριμένα το κεφάλαιο του Geoffrey Gorer που αναφέρεται στις ιδιότητες των λέξεων ισχύος. Το συγκεκριμένο κείμενο είναι άμεσα συνδεδεμένο με την παρουσία των λέξεων ισχύος στο έργο του Χρήστου καθώς αποσπά την προσοχή του και γίνεται αντικείμενο μελέτης του.

Ο Connolly δείχνει ενδιαφέρον για την κατάχρηση των λέξεων ισχύος την οποία ο συγγραφέας κατακρίνει. Η συγκεκριμένη κατάχρηση ενδιαφέρει τον Connolly επειδή χάρις στις λέξεις ισχύος κάποιος που είναι ακόμη και αρχάριος στην ψυχανάλυση είναι σε θέση να μειώσει τη δύναμη των

<sup>19</sup> Με τον όρο «λέξεις ισχύος» μεταφράζουμε τον όρο «words of power» που χρησιμοποιεί ο συνθέτης.

<sup>20</sup> Jani Christou. *Mysterion*. 1966 (δακτυλογραφημένο κείμενο).

<sup>21</sup> Cyril Connolly. "Spare the rod and spoil the couch", *The Sunday Times*, 9 Οκτωβρίου 1966.

<sup>22</sup> Charles Rycroft κ.ά. *Psychoanalysis Observed* (Aylesbury: Pelican Books, 1968).

αντιπάλων του και να μετριάσει τη σημασία μεγάλων ανδρών ή μεγάλων καλλιτεχνών, να ασκήσει, δηλαδή, μια σημαντική επιρροή στον δέκτη. Σύμφωνα με τον συγγραφέα οι λέξεις ισχύος αποτελούν σημαντικά στοιχεία για διάφορες σχολές μαγείας κι εσωτερισμού κι ένα μέρος του λεξιλογίου της ψυχανάλυσης και της γενικής ψυχιατρικής της εποχής του κληρονόμησε κάποια από τα χαρακτηριστικά τους<sup>23</sup>. Οι σύγχρονοί του ψυχαναλυτές μαρτυρούν άλλωστε πως όταν χρησιμοποιούν έναν όρο αντίστοιχο των λέξεων ισχύος σε μια συνεδρία, αποκτούν τον έλεγχο του ανθρώπου που βρίσκεται απέναντί τους και είναι σε θέση να τον οδηγήσουν, καθώς εξηγούν, σε μια εις βάθος κατανόηση της προσωπικότητάς του και σε μια αίσθηση προσωπικής ασφάλειας<sup>24</sup>.

Πάνω στο ίδιο θέμα ο Freud εξηγεί ότι οι λέξεις έχουν πολλαπλές ιδιότητες: μπορούν μεταξύ άλλων να χρησιμοποιηθούν άλλοτε ως έπαινοι και άλλοτε ως κατάρες, να εκφράσουν από τη μια πλευρά επίκληση κι από την άλλη να εξορκίσουν<sup>25</sup>. Ο Freud έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις λέξεις ισχύος όταν διάβασε τυχαία μια από τις μελέτες<sup>26</sup> του ερευνητή στη γλωσσολογία Carl Abel ο οποίος αναφέρει ότι στην αιγυπτιακή γλώσσα υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός λέξεων με δύο έννοιες, η μία εκ των οποίων σημαίνει ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι η άλλη. Θα μπορούσε κανείς παραδείγματος χάριν να αναφερθεί στην περίπτωση κατά την οποία η λέξη «ισχυρός» σημαίνει ταυτόχρονα «ανίσχυρος», ή στο παράδειγμα της λέξης «φως» που θα μπορούσε να σημαίνει επίσης «σκοτάδι»<sup>27</sup>. Η Rivkah Schärf-Kluger, ψυχαναλύτρια του Ινστιτούτου Jung ειδικευμένη στην *Παλαιά Διαθήκη* και στον ασσυροβαβυλωνιακό πολιτισμό, υπογραμμίζει ότι στην *Παλαιά Διαθήκη* υπάρχουν λέξεις και φράσεις οι οποίες έχουν ιδιότητες παρόμοιες μ' εκείνες των λέξεων ισχύος. Στην προκειμένη περίπτωση τα ονόματα δεν αποτελούν μόνο ήχους, αλλά έχουν μια ειδική λειτουργία καθώς είναι αληθινά, άρα και όμοια με τη φύση αυτών τα οποία προσδιορίζουν, όπως παραδείγματος χάριν τα στοιχεία που αποκτούν ένα όνομα στη *Γένεση* και πρωταγωνιστούν με αυτόν τον τρόπο σε μια τελετουργία δημιουργίας<sup>28</sup>.

Η ίδια τελετουργία απασχολεί τον Γιάννη Χρήστου όχι μόνο στα πλαίσια της μελέτης των λέξεων ισχύος, αλλά και στο έργο του *Η Κυρία με τη Στρυχνίνη* (1967). Ο συνθέτης καταπιάνεται με τον κύκλο της δημιουργίας κι ενδιαφέρεται κυρίως για το στάδιο της αποσύνθεσης. Το ενδιαφέρον του Χρήστου για την κυκλική διαδικασία τόσο στη σύνθεση όσο και στις υπαρξιακές του αναζητήσεις είναι εμφανές ήδη από την πρώτη του σύνθεση, *Μουσική του Φοίνικα* (1948), στην οποία προσδίδει μια δομή που αντιστοιχεί στον κύκλο «γέννηση - εξέλιξη - θάνατος - αναγέννηση»<sup>29</sup>. Ο τίτλος του πρώτου του έργου είναι εμπνευσμένος από τον αιγυπτιακό μύθο του φοίνικα, του μυθικού πουλιού

<sup>23</sup> Anthony Storr. "The Concept of Cure", The Sunday Times, 9 Οκτωβρίου 1966.

<sup>24</sup> Geoffrey Gorer. "Psychoanalysis in the world" in *Psychoanalysis Observed* (Aylesbury: Pelican Books, 1968), σσ. 29-32.

<sup>25</sup> Sigmund Freud. *Gesammelte Werke*. Achter Band: Werke aus den Jahren 1909-1913 (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1990), σσ. 165-176. Πρβλ. Geoffrey Gorer. *Ο.π.*, σ. 32.

<sup>26</sup> Carl Abel. *Über den Gegensinn der Urworte* (Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1884).

<sup>27</sup> Sigmund Freud. *Ο.π.*, σ. 170. Carl Abel. *Ο.π.*, σ. 4.

<sup>28</sup> Rivkah Schärf-Kluger. *Satan in the Old Testament* (Evanston: Northwestern University Press, 1967), σ. 25.

<sup>29</sup> Πρβλ. Piero Guarino. "Compositeurs d'Égypte: Jani Christou", *Rythme - Revue du Conservatoire d'Alexandrie*, Οκτώβριος 1954, σ. 5.

που ζούσε στις ερήμους της Αραβίας, πετούσε προς την Αίγυπτο και πέθαινε φτάνοντας στον προορισμό του για να ξαναγεννηθεί από τις στάχτες του. Ο στόχος του ταξιδιού ήταν η αναγέννησή του, η οποία αποτελεί ένα από τα στάδια του κύκλου της ζωής σύμφωνα με την αιγυπτιακή παράδοση.

Η σολίστ της *Κυρίας με τη Στρυχνίνη* πρωταγωνιστεί στην κυκλική διαδικασία: αποξενώνεται από τους υπόλοιπους μουσικούς, μένει ανεπηρέαστη από καταστάσεις που θα μπορούσαν να επηρεάσουν την ψυχολογία και τη στάση της, επικεντρώνεται στον εαυτό της και πρωταγωνιστεί σε μια διαδικασία αυτοκαταστροφής. Στην *Κυρία με τη Στρυχνίνη* διάφορα σύμβολα που προέρχονται από τα όνειρα του συνθέτη και που συνδέονται με τις προσωπικές του ανησυχίες συσχετίζονται με γεγονότα που δείχνουν να μην έχουν καμμία σχέση μεταξύ τους και δημιουργούν ένα έργο το οποίο ο Χρήστου παρομοιάζει με ιεροτελεστία. Η σύνθεση συμπεριλαμβάνει μεταξύ άλλων θεατρικές πράξεις των ερμηνευτών, την απαγγελία ενός αλχημικού κειμένου από ηθοποιούς που καπνίζουν, μουρμουρητά που μετατρέπονται σε κραυγές, και την αγγελία μιας γυναίκας που υπόσχεται στρυχνίνη και ασυνήθιστες εμπειρίες.

Ο Χρήστου σημειώνει πως η λογική του έργου ταυτίζεται με τη λογική των ονείρων όπου διάφορες καταστάσεις μπερδεύονται μεταξύ τους χωρίς να υπάρχει κανένας εμφανής λόγος κι επισημαίνει πως οι μουσικοί καλούνται να συμμετάσχουν σ' ένα έργο μη περιγραφικό το οποίο έχει κοινά στοιχεία με τη «mortificatio»<sup>30</sup>. Πρόκειται για μια έμμεση αναφορά σε μια από τις πηγές που τον ενέπνευσαν για τη σύνθεση της *Κυρίας με τη Στρυχνίνη*: ένα απόσπασμα από την *Ψυχολογία και αλχημεία* του Jung που αναφέρεται στην ιστορία του Gabricus όπως αυτή περιγράφεται στο αλχημικό κείμενο *Rosarium Philosophorum*<sup>31</sup>. Σύμφωνα με το συγκεκριμένο απόσπασμα η Beya αγκαλιάζει τον Gabricus τόσο σφιχτά και με τόσο μεγάλη αγάπη που τον απορροφά στο σώμα της και τον μεταμορφώνει σε πολλά αόρατα κομμάτια. Ενώ λοιπόν στην αρχή οι δυο τους αποτελούν δυο ξεχωριστά πρόσωπα, ύστερα από αυτή τη διαδικασία ενσωματώνονται.

Η σύνθεση αποτελείται από μουσικά και εξω-μουσικά γεγονότα τα οποία δεν συμπίπτουν, αφού το καθένα από αυτά μπορεί να πραγματοποιηθεί ανεξάρτητα από το άλλο. Στην ουσία δεν υπάρχει καμμία επικοινωνία μεταξύ τους, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση των ερμηνευτών που συμμετέχουν σε κάθε γεγονός. Ο καθένας τους μοιάζει με έναν άγνωστο μέσα στο πλήθος, παίζει με το πλήθος αλλά δεν επικοινωνεί κι ούτε επιδιώκει να επικοινωνήσει με τους υπολοίπους. Ο μοναδικός δεσμός που τους συνδέει είναι τα κοινά σημάδια στα οποία όλοι ανταποκρίνονται<sup>32</sup>.

Στην *Κυρία με τη Στρυχνίνη* η μουσικοθεατρική δράση λαμβάνει τη μορφή ενός happening. Κάποιοι από τους ηθοποιούς ερμηνεύουν τον ρόλο τους καθισμένοι ανάμεσα στο κοινό και

---

<sup>30</sup> Απόσπασμα επιστολής του Γιάννη Χρήστου προς την Rhoda Lee Rhea, 10 Φεβρουαρίου 1967. Πηγή: Anna-Martine Lucciano. *Γιάννης Χρήστου: έργο και προσωπικότητα ενός έλληνα συνθέτη της εποχής μας* (Αθήνα: Βιβλιοσυνεργατική, 1987), σ. 175.

<sup>31</sup> *Rosarium Philosophorum*. Secunda pars alchimiae de lapide philosophico vero modo preparando, continens exactam eius scientiae progressionem. Cum figuris rei perfectionem ostendentibus, Francofurti (Frankfurt) 1550. Πηγή: Carl Gustav Jung. *Psychologie und Alchemie* (Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1972), σ. 432.

<sup>32</sup> Jani Christou. *Thoughts*. Μάρτιος 1967 (χειρόγραφο).



παρεμβαίνουν χωρίς το κοινό να συνειδητοποιεί αρχικά ότι οι ίδιοι αποτελούν μέρος του έργου. Η γυναίκα που φωνάζει «διαμαρτύρομαι!» μόλις ένας από τους ηθοποιούς ανακοινώνει τις υποτιθέμενες αλλαγές στο πρόγραμμα της συναυλίας προκαλεί αναστάτωση στο κοινό, το οποίο αγνοεί πως η κατάσταση στην οποία το ίδιο πρωταγωνιστεί αποτελεί ακριβώς μέρος του έργου, δηλαδή μέρος του happening. Σαν απόηχος αυτής της φαινομενικά εξωτερικής παρέμβασης η γυναικεία φωνή από το κοινό η οποία δηλώνει ότι «ο Γιαννάκης παίζει άριστα το βιολί του, αλήθεια ξεχωρίζει!» ακούγεται στα μέσα της σύνθεσης, όταν ο ακροατής έχει πια εξοικειωθεί με τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του έργου.

Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι την εποχή που το κίνημα των hippies ανθεί, ο δημοσιογράφος John Davies αναφέρεται στον Γιάννη Χρήστου συνδυάζοντας το έργο του με τα happenings: «Φαίνεται πως οι hippies δεν είναι οι μόνοι που κάνουν happenings αν θεωρήσουμε ότι εξ' ορισμού το happening προϋποθέτει την αυθόρμητη έκφραση»<sup>33</sup>. Δεν πρόκειται βεβαίως για τη μοναδική φορά που ο τύπος αντιμετωπίζει τον συνθέτη ως μια προσωπικότητα που ξεφεύγει από το συμβατικό περιβάλλον της «σοβαρής μουσικής». Ύστερα από την παρουσίαση το 1971 στο English Bach Festival της *Tocatta* για πιάνο και ορχήστρα που γράφτηκε το 1962, ένας από τους δημοσιογράφους των Times σημειώνει ότι όσον αφορά στα κρουστά η γραφή του συνθέτη προσεγγίζει το προοδευτικό οργανικό ροκ και τη μουσική των Santana<sup>34</sup>.

Το έργο του Γιάννη Χρήστου απομακρύνεται ομολογουμένως από τα συμβατικά όρια της μουσικής ερμηνείας και - ιδιαίτερα οι τελευταίες του συνθέσεις - αγγίζουν διάφορες μορφές τέχνης προκειμένου να υπηρετήσουν τις πολύπλευρες προθέσεις του. Όπως είδαμε στο *Μυστήριο*, την *Αναπαράσταση III: Ο Πιανίστας* και στην *Κυρία με τη Στρυχνίνη* οι αναγνώσεις, οι προσωπικές αναζητήσεις, οι ανησυχίες και τα όνειρα του συνθέτη αποτελούν πηγές και ταυτόχρονα αφορμές δημιουργίας και αυτοσχεδιασμού, και συνδυάζονται με κραυγές και σιωπές δημιουργώντας θεατρικές εντάσεις και τελετουργικές ατμόσφαιρες. Η καλλιτεχνική δημιουργία του Χρήστου εμπνέεται από το παρελθόν, καθώς συνδέεται με την παράδοση πρωτόγονων πολιτισμών και την αιγυπτιακή και ελληνική πολιτισμική κληρονομιά, αλλά συντάσσεται ταυτόχρονα με τις τάσεις της εποχής του και συμπεριλαμβάνει σύγχρονες του μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης που φτάνουν το απόγειό τους μέσω του happening. Ο συνθέτης βασίζει το έργο του στις φιλοσοφικές του αναζητήσεις οι οποίες γεννούν μουσικο-φιλοσοφικές έννοιες και του προσφέρουν τη δυνατότητα να προσεγγίσει την τέχνη του μ' ένα διαφορετικό και προσωπικό τρόπο. Οι λέξεις ισχύος αποτελούν στοιχεία που προσδίδουν πολλαπλές ιδιότητες στο μουσικό έργο κι η ψυχολογία, η ιστορία κι η μυθολογία συμβάλλουν σ' αυτή την κατεύθυνση διευρύνοντας τον χώρο στον οποίο ο συνθέτης κινείται κι ανοίγοντας ενδιαφέρουσες προοπτικές για την περαιτέρω μελέτη του έργου του Γιάννη Χρήστου σήμερα<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> John Davies. "Setting for a happening", Star (Johannesburg), 20 Ιανουαρίου 1969 (δική μου μετάφραση).

<sup>34</sup> William Mann. "English Bach Festival, Oxford Town Hall", The Times, 24 Απριλίου 1971, σ. 17.

<sup>35</sup> Το παρόν άρθρο καθώς και η διδακτορική μου διατριβή πραγματοποιήθηκαν χάρις στη βοήθεια που μου προσέφεραν οι: Κα Σάντρα Χρήστου, Chester Music, Novello & Co Ltd, Première Music Group, Κα Anne Brossier, Κοσ Ιορδάνης Αρζόγλου, Κα Μαρίνα Γύρα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abel, Carl. *Über den Gegensinn der Urworte*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1884.
- Campbell, Joseph. *The Masks of God vol. IV: Creative Mythology*. London: Secker & Warburg, 1968.
- Christou, Jani. *Anaparastasis III: The Pianist* for soloist, conductor, instrumental ensemble and continuum. London: J. & W. Chester, 1971.
- \_, *Dream*. 28-29 Ιουλίου 1962 (δακτυλογραφημένο κείμενο).
- \_, *Dream*. Αθήνα, 25-26 Αυγούστου 1968 (χειρόγραφο).
- \_, *Enantiodromia*. London: J. & W. Chester, 1971.
- \_, *Mysterion*. 1966 (δακτυλογραφημένο κείμενο).
- \_, *Thoughts*. Μάρτιος 1967 (χειρόγραφο).
- Connolly, Cyril. "Spare the rod and spoil the couch", *The Sunday Times*, 9 Οκτωβρίου 1966.
- Davies, John. "Setting for a happening", *Star (Johannesburg)*, 20 Ιανουαρίου 1969.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- \_, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1968.
- Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke*. Achter Band: Werke aus den Jahren 1909-1913. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1990.
- Guarino, Piero. "Compositeurs d'Égypte: Jani Christou", *Rythme - Revue du Conservatoire d'Alexandrie*, Οκτώβριος 1954.
- Harding, Esther. *Les mystères de la femme: interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*. Paris: Payot, 1976.
- Jung, Carl Gustav. *Psychologie und Alchemie*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1972.
- Kerenyi, Carl. "Eleusis, Archetypal Image of Mother and Daughter" in *Archetypal Images in Greek Religion*, vol. 4. New York: Bollingen Series LXV 4, 1967.
- Livre des morts des anciens Égyptiens*. Paris: Les éditions du Cerf, 1967. Introduction, traduction, commentaires de Paul Barget.
- Lucciano, Anna-Martine. *Γιάννης Χρήστου: έργο και προσωπικότητα ενός έλληνα συνθέτη της εποχής μας*. Αθήνα: Βιβλιοσυνεργατική, 1987.
- \_, *Jani Christou, The Works and Temperament of a Greek Composer*. Amsterdam: Harwood Academic Press, 2000.
- Mann, William. "English Bach Festival, Oxford Town Hall", *The Times*, 24 Απριλίου 1971.
- Rycroft Charles, Gorer Geoffrey, Storr Anthony, Wren-Lewis John, Lomas Peter. *Psychoanalysis Observed*. Aylesbury: Pelican Books, 1968.
- Schärf-Kluger, Rivkah. *Satan in the Old Testament*. Evanston: Northwestern University Press, 1967.
- Storr, Anthony. "The Concept of Cure". *The Sunday Times*, 9 Οκτωβρίου 1966.