**Ορφέας SOS και creepy**

"Here for a dumb music assignment..."

("Είμαι εδώ για μια ηλίθια εργασία στη μουσική...")

"This is going to be in my music history exam tomorrow"

("Αυτό θα πέσει στις εξετάσεις της ιστορίας της μουσικής αύριο")

"dude, I have to watch this for acadec [Academic Decathlon] and it just creeps me out. ugh"

("Ρε φίλε, πρέπει να το δω αυτό για το μαθητικό διαγωνισμό και απλά με κριπάρει")

ROFL [Rolling On Floor Laughing]

Αυτά είναι κάποια από τα δημοφιλέστερα σχόλια κάτω από το βίντεο της άριας "Tu se' morta" του *Ορφέα* (*L'Orfeo*) του Claudio Monteverdi, όπως εμφανίζονται στο YouTube στις αρχές του 2020. O *Ορφέας* είναι "SOS" για την ύλη της ιστορίας της μουσικής σε σχολεία, ωδεία και πανεπιστήμια γιατί αποτελεί έργο ορόσημο: σηματοδοτεί την αρχή της εποχής του Μπαρόκ στην ιστορία της δυτικής μουσικής, εγκαθιδρύοντας ένα νέο μουσικοθεατρικό είδος στις αρχές του 17ου αιώνα, γνωστό σήμερα ως “όπερα”. Είναι επίσης ένα έργο που δείχνει χαρακτηριστικά το πέρασμα από την τροπική, πολυφωνική μουσική της Αναγέννησης στον ιεραρχικό κάθετο τρόπο ηχητικής οργάνωσης της δυτικής νεωτερικότητας. Γιατί όμως, για ποια άτομα και με ποιους τρόπους ο *Ορφέας* μπορεί είναι σήμερα SOS και ταυτόχρονα ανατριχιαστικός, άβολος, γελοίος, “creepy”; Και τι έχει να μας πει μια παράφραση του *Ορφέα* του Monteverdi το 2020 στα ελληνικά;

# Ο σοδομίτης Ορφέας και ο μύθος της μουσικής επιθυμίας

Εκτός από τις υπερφυσικές μουσικές του ικανότητες, ο Ορφέας ως μυθολογική φιγούρα ήταν γνωστός και για κάτι άλλο: έδειξε πρώτος στους Θράκες τους *“έρωτας άρρενας”,* όπως παρατηρεί ο ποιητής Φανοκλής στην ελληνιστική εποχή. Ο Φανοκλής διηγείται τον έρωτα του Ορφέα για τον όμορφο αλλά απρόσιτο φτερωτό γιο του Βορέα, τον Κάλαϊ, στην Αργοναυτική εκστρατεία. Στην εκδοχή του Φανοκλή, ο Ορφέας κομματιάζεται με μανία από τις γυναίκες της Θράκης λόγω της ζήλιας τους, επειδή τους έκλεβε τους άνδρες σαγηνεύοντάς τους με το τραγούδι του. Το κεφάλι του Ορφέα, συνοδευόμενο από τη λύρα του, καταλήγει τραγουδώντας στη Λέσβο, προετοιμάζοντας το έδαφος για τη διασημότερη λεσβία Λεσβία μουσικό σήμερα, τη Σαπφώ.

Ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης είναι ίσως ένας από τους γνωστότερους αρχαιοελληνικούς μύθους παγκοσμίως. Μια από τις βασικότερες πηγές του μύθου είναι οι *Μεταμορφώσεις* του Οβιδίου, στις οποίες βασίστηκε και ο Alessandro Striggio για το λιμπρέτο της όπερας του Monteverdi (1607). Από τις σύγχρονες εξιστορήσεις του μύθου παραλείπεται συνήθως το οβιδιακό τέλος: μετά τον δεύτερο - και οριστικό - θάνατο της Ευρυδίκης, ο Ορφέας απαρνιέται τον έρωτα των γυναικών και στρέφεται στα "άνθη" των αγοριών, διαδίδοντας αυτού του είδους τον έρωτα σε όλους τους Θράκες. Η ολοκληρωτική εγκατάλειψη της ετεροφυλοφιλίας είναι βαρύ πλήγμα για τις θρακικές Μαινάδες, οι οποίες εξαγριώνονται με την περιφρόνηση του Ορφέα και τον δολοφονούν κομματιάζοντάς τον.

Η ιστορία του Ορφέα ως “πρώτου σοδομίτη”, όπως τον περιέγραψε ο Albrecht Dürer το 1492 στον *Θάνατο του Ορφέα*, προοιωνίζει την ιστορία της εφεύρεσης της ανδρικής ομοφυλοφιλίας, όπως την αφηγήθηκε ο Φουκώ στην *Ιστορία της Σεξουαλικότητας*. Για τον Φουκώ, ο “σοδομίτης” μετατρέπεται με την παρέμβαση της επιστήμης της σεξολογίας στα τέλη του 19ου αιώνα από αμαρτωλό άτομο σε ψυχοπαθολογική κατηγορία, στον ανθρωπότυπο του “ομοφυλόφιλου”. Ο Ορφέας, ιδρύοντας την μουσική νεωτερικότητα μέσω της όπερας, την στιγμάτισε με την αλλόκοτη ιστορία της ερωτικής του επιθυμίας. Ήταν ταυτόχρονα εφευρέτης της όπερας και της ομοφυλοφιλίας.

Ο μουσικολόγος Philip Brett, πρωτοπόρος της “νέας”, “γκέι και λεσβιακής” (σήμερα “κουήρ”) μουσικολογίας στην δεκαετία του 1990, έγραψε στο μανιφέστο του “Musicality, Essentialism, and the Closet” [“Μουσικότητα, Ουσιοκρατία και η Ντουλάπα”]: “*All* musicians, we must remember, are faggots in the parlance of the male locker room” [“*Όλοι* οι μουσικοί, πρέπει να θυμόμαστε, είναι αδερφές στην διάλεκτο των ανδρικών αποδυτηρίων”]. Η δύναμη και η έλξη που ασκεί η μουσική - μετωνυμία της οποίας αποτελεί συνήθως ο Ορφέας - αναγνωρίζεται από την ετεροπατριαρχία ως κίνδυνος συμβολικού ευνουχισμού που πρέπει κάπως να ελεγχθεί. Η μουσική κλίση συνδέθηκε εξαρχής από τη νέα επιστήμη της σεξολογίας στα τέλη του 19ου αιώνα με τη σεξουαλική απόκλιση. Οι σημαντικότεροι σεξολόγοι της εποχής, παρά τις επιμέρους διαφωνίες τους, συμφωνούσαν ότι η μουσική ικανότητα είναι οργανικό στοιχείο της “σεξουαλικής εσωστρέφειας”. Η ρητορική αυτή δεν περιοριζόταν στην επιστήμη. Ένα από τα σεξουαλικά υπονοούμενα στην αργκό των ομοφυλόφιλων του 20ού αιώνα στην Αγγλία ήταν και το “to be musical”. Κατά κάποιον τρόπο, η επιθυμία για τη μουσική δεν μπορούσε να είναι “κανονική” μετά τον Ορφέα.

# Ο μπαρόκ Ορφέας και ο μύθος της όπερας

Το πρώτο επεισόδιο της σειράς *Pose* (Murphy, Fulchak και Canals 2018), που διαδραματίζεται στην underground ballroom σκηνή της Νέας Υόρκης στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ξεκινά χαρακτηριστικά με τα μέλη του Οίκου της Abundance να κλέβουν περίτεχνα μπαρόκ κοστούμια από ένα μουσείο, για να διαγωνιστούν στην κατηγορία “royalty”. Φυσικά κερδίζουν, και την ώρα που παραλαμβάνουν το βραβείο συλλαμβάνονται από την αστυνομία, κάτω από τους electro-pop χορευτικούς ήχους της δεκαετίας του 1980. Δύσκολα μπορεί να υπάρξει σήμερα *queen*, εντός ή εκτός *drag*, χωρίς την μπαρόκ φαντασίωσή της. Και δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε το μπαρόκ χωρίς την όπερα.

Πέρα από τη γκρίνια για το διάβασμα και τις ακροάσεις των “SOS” έργων στο μάθημα της ιστορίας της μουσικής, τα άτομα που φρικάρουν ή κοροϊδεύουν βλέποντας online βίντεο από τον *Ορφέα* του Monteverdi, από τη μια αναγνωρίζουν τους μπαρόκ μουσικο-συναισθηματικούς κώδικες (που επιζούν στη σημερινή ποπ μουσική), ταυτόχρονα όμως νιώθουν άβολα με την *camp* αίσθηση που αποπνέει το Μπαρόκ όπως το έχουμε στο μυαλό μας σήμερα: "ΧΛΙΔΗ" (O.P.U.L.E.N.C.E.), περίεργα κοστούμια, περούκες, έντονα βαψίματα, πούδρες, φρου-φρου και αρώματα, παραμυθένια ατμόσφαιρα, συναισθηματικές εξάρσεις, λαρυγγισμοί και θεατράλε χειρονομίες, σεξουαλικά υπονοούμενα, οπερατικές ντίβες, castrati. Η ερμηνεία του ρόλου της Μουσικής στην πρεμιέρα του *Ορφέα* το 1607 από έναν castrato (τον Giovanni Gualberto Magli) μπορεί να ήταν κάτι εντελώς φυσιολογικό - και εξαιρετικά επιθυμητό - για εκείνη την εποχή, όμως η φωνή και η μπαρόκ εμφάνιση ενός κόντρα-τενόρου φαίνεται να παραμένει αλλόκοτη για μεγάλο μέρος του κοινού σήμερα.

Ο μύθος του Ορφέα και της Ευρυδίκης, ως ιδρυτικός μουσικοθεατρικός μύθος του Μπαρόκ, προσφέρεται για πολλαπλές, “αλλόκοτες” (ας τις πούμε “κουήρ”) αναγνώσεις, παρ’ όλο που παρουσιάζεται συνήθως ως το αρχετυπικό στρέιτ *love story*. Το αρχικό τέλος στο λιμπρέτο του Alessandro Striggio που εκδόθηκε το 1607 ακολουθούσε το οβιδιακό τέλος του Ορφέα. Κυκλοφόρησε μάλιστα λίγο πριν την πρεμιέρα του έργου, ώστε να είναι διαθέσιμο στο εκλεκτό κοινό της αυλής του Δούκα της Μάντοβας και εργοδότη του Monteverdi, Vincenzo Gonzaga του A’. O Monteverdi όμως, για άγνωστους λόγους, άλλαξε το φινάλε στην παρτιτούρα (1609), εμφανίζοντας τον Απόλλωνα ως από μηχανής θεό να απαγάγει τον Ορφέα στους ουρανούς, με τη συμβουλή να ισορροπήσει το υπερβολικό συναίσθημα με τη λογική - να μην είναι δηλαδή “drama queen”.

Η ιστορική μουσικολογία, που άρχισε να συγκροτείται ως επιστήμη στα τέλη του 19ου αιώνα, αποφάσισε να πει την ιστορία της όπερας, αλλά και την ιστορία της δυτικής μουσικής νεωτερικότητας, επιλέγοντας ως ξεκίνημά της τον *Ορφέα* του Monteverdi, ένα σχεδόν ξεχασμένο έργο μέχρι τότε. Ο *Ορφέας* του Monteverdi χαρακτηρίζεται συχνά σήμερα στα εγχειρίδια της ιστορίας της μουσικής ως “η πρώτη ολοκληρωμένη όπερα”, σε σχέση με τις λίγο προγενέστερες *Δάφνη* (των Peri και Caccini, η μουσική της οποίας δεν σώζεται) και *Ευρυδίκη* (των Peri και Rinnuncini). Το σκεπτικό είναι ότι το συγκεκριμένο έργο μπορούσε να θεωρηθεί εκ των υστέρων θεμελιώδες για τις οπερατικές συμβάσεις της άριας και του ρετσιτατίβo, αλλά και για την μετάβαση στην σύγχρονη έννοια της “τονικότητας” στη δυτική μουσική.

Η εφεύρεση της όπερας παρουσιάζεται συνήθως ως αποτέλεσμα των πειραματισμών της “Φλωρεντινής Καμεράτας”, μιας ομάδας διανοούμενων, ποιητών και μουσικών της Φλωρεντίας που έδρασε υπό την προστασία του κόμη Giovanni de’ Bardi στα τέλη του 16ου αιώνα, προσπαθώντας, ανάμεσα στα άλλα, να αναβιώσει την αρχαία ελληνική τραγωδία. Στην πραγματικότητα, η όπερα ως νέο μουσικοθεατρικό είδος όπου τα λόγια τραγουδιούνται (λιγότερο ή περισσότερο), με ορχηστρικές εισαγωγές (*toccata*, *sinfonia*) και διαλείμματα, προέκυψε από την ανάμειξη ήδη υπαρχόντων μουσικών και θεατρικών ειδών, όπως τα μαδριγάλια, τα ιντερμέδια και τα ποιμενικά δράματα. Το πρώτο ποιμενικό δράμα παρουσιάστηκε στην Φλωρεντία στις αρχές της δεκαετίας του 1470 και ήταν ταυτόχρονα η πρώτη μουσική δραματοποίηση του μύθου του Ορφέα: πρόκειται για το *Favola d’ Orfeo* του Poliziano (ψευδώνυμο του Angelo Ambrogini), το οποίο είχε υπ’ όψη του και ο Striggio γράφοντας το λιμπρέτο για την όπερα του Monteverdi. O Poliziano δεν διατηρεί απλώς την σεξουαλική μεταστροφή του οβιδιακού τέλους του Ορφέα, αλλά επιμένει σε αυτήν, κλείνοντας με την επίκληση στα ερωτικά ζεύγη των Δία-Γανυμήδη και Φοίβου (Απόλλωνα)-Υάκινθου. Ο Poliziano τιμά με αυτόν τον τρόπο την παράδοση του Ορφέα του “πρώτου σοδομίτη”, έχοντας και ο ίδιος αντιμετωπίσει επισήμως κατηγορίες για σοδομισμό από τις φλωρεντινές αρχές. Αυτό δεν ήταν βέβαια κάτι ασυνήθιστο για την Φλωρεντία του 15ου αιώνα, η οποία είχε ειδικό τμήμα ηθών για το συγκεκριμένο “αμάρτημα”, ενώ ήταν ήδη από τον προηγούμενο αιώνα διαβόητη ως “ανώμαλη” πόλη στην υπόλοιπη Ευρώπη, με το “Φλωρεντινός” να χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του “σοδομίτη”.

O *Ορφέας* του Poliziano (που αποτέλεσε βασική πηγή για τον Striggio) δεν αναφέρεται συνήθως στις γενεαλογίες της όπερας, ίσως γιατί εγκαινιάζει μια “άβολη” μουσικο-σεξουαλική πολιτική της αναπαράστασης της ίδιας της μουσικότητας που αναλαμβάνει η όπερα στη νεωτερικότητα. Αλλά και ο *Ορφέας* του Monteverdi έχει κάτι να μας πει για αυτήν την πολιτική της αναπαράστασης. Η μουσικολόγος Susan McClary, στο βιβλίο της *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, ισχυρίζεται ότι ο *Ορφέας*, πέρα από το μύθο, έχει κάτι “περίεργο” στην ίδια τη μουσική του: μέσω της μουσικής επιτέλεσης του θρήνου του κεντρικού χαρακτήρα, παράγει μια έμφυλη και σεξουαλική αμφισημία που στοιχειώνει έκτοτε την πρόσληψή του αλλά και την διαμόρφωση της ίδιας της όπερας ως είδους. Η ανοιχτή έκφραση της ευαλωτότητας από έναν ανδρικό χαρακτήρα είναι ένα "λάθος" το οποίο δεν επανέλαβε ο Monteverdi στις επόμενές όπερές του, ενώ αποφεύχθηκε και στην μετέπειτα ιστορία της όπερας. Ο θρήνος του Ορφέα, η ανοιχτή εκδήλωση της επιθυμίας για το χαμένο ή απαγορευμένο Άλλο, η απώλεια της λογικής που συνοδεύεται από μουσικο-συναισθηματικές εξάρσεις, εξακολουθεί να εκλαμβάνεται σήμερα ως “creepy”, ως μια υστερική “drama queen” περφόρμανς που αποδόθηκε στην ιστορία της όπερας επανειλημμένα σε “τρελές”: σε γυναικείους, θηλυκοποιημένους ή/και μη λευκούς χαρακτήρες (χαρακτηριστικό παράδειγμα για την McClary είναι επίσης η *Κάρμεν* του Μπιζέ). Ξεκινώντας από το Μπαρόκ, η ρυθμική, μελωδική και αρμονική περιγραφή των συναισθημάτων αυτών των χαρακτήρων με συγκεκριμένους τρόπους διαμόρφωσε σημαντικές συνιστώσες της ίδιας της μουσικής γλώσσας της δυτικής νεωτερικότητας.

# O *ORFEAS 2020* και οι μύθοι της ελληνικής μεταφυσικής ιστορίας

Αν η όπερα είναι μια από τις βασικές μουσικες τεχνολογίες παραγωγής και αναπαράστασης της δυτικοευρωπαϊκής νεωτερικότητας, σε αυτό το πλαίσιο παρουσιάζεται ξανά και ξανά μια φαντασιακή “αρχαιοελληνική τέχνη” πάνω και κάτω από τη σκηνή. Με τον *Ορφέα* του Monteverdi, η αρχαία ελλάδα εμφανίζεται για άλλη μια φορά να δίνει τα φώτα της στη Δύση - αυτή τη φορά διαμορφώνοντας το ξεκίνημα της μουσικής που ο πολύς κόσμος ονομάζει σήμερα “κλασική”. Η αφήγηση αυτή, σύμφωνα με την οποία η όπερα προέκυψε ως απόπειρα αναβίωσης του κλασικού αρχαιοελληνικού δράματος, είναι στην πραγματικότητα άλλο ένα επεισόδιο στην νεωτερική κατασκευή της “αρχαίας” ελλάδας ως λίκνου του δυτικού πολιτισμού. Ίσως για το λόγο αυτό ο Ορφέας, αν και μυθολογικό πρόσωπο, είναι σημαντικός για την ελληνική εθνική ιστορική αφήγηση. Έχει όμως κάποια “προβλήματα”: εκτός από “πρώτος σοδομίτης”, εμφανίζεται συνήθως και ως Θραξ, δηλαδή όχι “καθαρός” έλληνας. Στην κυρίαρχη εθνική αφήγηση, ο Ορφέας πρέπει να είναι στρέιτ έλληνας, και μάλιστα “Μακεδόνας”, όπως τονίζουν οι συντάκτες του τρέχοντος σχετικού λήμματος στην ελληνική Wikipedia. Σύμφωνα με αυτήν την αφήγηση, οι Μαινάδες τον σκότωσαν επειδή δεν τιμούσε τον Διόνυσο, οι Μούσες επειδή τον ζήλευαν για τη μουσική του, ενώ η αναφορά στην εκδοχή του Οβιδίου αρκείται στο ότι οι Μαινάδες ένιωσαν “περιφρονημένες”.

Φαίνεται ότι ο Ορφέας προκαλεί άβολες καταστάσεις αν σκαλίσουμε λίγο παραπάνω τους μύθους και τις ιστορίες που τον συνοδεύουν. Όπου “άβολο”, enter ΦΥΤΑ. Τα ΦΥΤΑ ειδικεύονται στις αποφυσικοποιήσεις, τις απομυθοποιήσεις, την camp περφόρμανς που σκαλίζει προσωπικά και συλλογικά τραύματα της ελληνικής ετεροπατριαρχίας. Ξεκινώντας ως ντούο «εννοιολογικού τραγουδιού» το 2012, με τον δίσκο *Άνθη*, συστήνονται ως Φ78 και Φ89 και κατονομάζουν τις επιρροές τους: Dada, Fluxus, Λίτσα Πατέρα, ποτήρια, casio, λογοτεχνία· αυτά στο πλαίσιο μιας post-punk «χαοαισθητικής» (*messthetics*), ενός όρου που θα ορίσει αργότερα έναν από τους πέντε πυλώνες της DIY δισκογραφικής εταιρείας Φυτίνης (<http://fytini.com>): *messthetics*, *queer*, *free*, *tsoli*, *non-profit*. Η Φυτίνη ιδρύθηκε το 2014 από τα ΦΥΤΑ και την εντερική ποιήτρια Λουίζα Δολόξα ως πρότζεκτ «κουηρέματος» [“queerification”] της ελληνόφωνης εναλλακτικής μουσικής σκηνής, με στόχο την ανάδειξη περιθωριοποιημένων καλλιτεχνικών υποκειμενικοτήτων και με βάση το σκεπτικό ότι η πολιτισμική παραγωγή δεν βρίσκεται εκτός του πεδίου των κοινωνικών ανταγωνισμών.

Η Αντριάνα Μίνου και ο Αλέξανδρος Δρόσος, που επεξεργάστηκαν μαζί με τα ΦΥΤΑ το λιμπρέτο και τη μουσική στο *ORFEAS 2020*, συμμετείχαν επίσης στη Φυτίνη από το ξεκίνημά της, σφραγίζοντας λεκτικά και ηχητικά τον Fluxus, νέο-ντανταϊστικό, performative και εννοιολογικό-καλλιτεχνικό της χαρακτήρα, με ειδικότητα στην "ασόβαρη σοβαρή μουσική". Στο πνεύμα αυτό, πειράζοντας το λιμπρέτο και τη μουσική του *Ορφέα* του Monteverdi με «φυτινικό» τρόπο, στο στόχαστρο μπαίνει τελικά η ίδια η έννοια της όπερας και οι ιδρυτικοί της μύθοι. Ο *ORFEAS 2020* μπορεί να εκληφθεί ως απάντηση για το πώς θα είχε εξελιχθεί ο μύθος της όπερας αν δεν είχε εξαλειφθεί από το ξεκίνημά του ο Ορφέας “ο πρώτος σοδομίτης”. Σε αυτό το πλαίσιο, το ελληνόγλωσσο λιμπρέτο (Αντριάνα Μίνου, Φοίβος Δούσος) προσαρμόζεται στις σύγχρονες δυνητικές (δυσ)τοπικές ελληνικές ιδιαιτερότητες: ο Ορφέας του *ORFEAS 2020* είναι ο “out and proud” γκέι πρωθυπουργός μιας προοδευτικής και ανοιχτόμυαλης ελλάδας, ο οποίος ετοιμάζεται να παντρευτεί το αγαπημένο του Γιούρι (όπως λέμε “Γιουρίντισι”). Τα πράγματα όμως δεν εξελίσσονται όπως θα έπρεπε και ο Ορφέας αποφασίζει να μεταβεί στα άδυτα του Μουσείου της Μεταφυσικής Ιστορίας, όπου φυλάσσονται οι εθνικοί μύθοι, προκειμένου να διορθώσει την κατάσταση. H Λογική, με ψηφιακή μορφή (το ολόγραμμα της Έλενας Ακρίτα), είναι σύμβουλος και οδηγός του Ορφέα σε μια post-internet, post-truth εποχή. Απαγορεύεται όμως η είσοδός της στο Μουσείο, ίσως γιατί δεν μπορεί να εξηγήσει επαρκώς τις τόσο βαθιά ριζωμένες ανάγκες για διαφορετικές μυθολογίες, ιστορίες, επιθυμίες και ταυτότητες που διαμορφώνονται η μία ενάντια και δίπλα στην άλλη. Υπάρχει άραγε δυνατότητα συμβιβασμού ανάμεσα στις πολλαπλά αντικρουόμενες εκδοχές του μύθων, των εξουσιών και των επιθυμιών μας; Ποια σώματα ανθρώπων και γνώσεων κρύβονται στο υπόγειο του Μουσείου της Μεταφυσικής μας Ιστορίας και με ποιους όρους μπορούν να εκτεθούν; Τι διακυβεύεται στην παράφραση του *Ορφέα* του Monteverdi το 2020 και πώς ερμηνεύονται οι τοπικές και διεθνείς πολιτισμικές αναπαραστάσεις της σύγχρονης πολιτικής ταυτοτήτων, κοιτάζοντας και ακούγοντας προς τα πίσω, υπό την απειλή της μελλοντικής απώλειας;

Η απώλεια που συνοδεύει αυτό το «κοίταγμα προς τα πίσω» εκφράζεται ηχητικά από την συνθετική ομάδα του *ORFEAS 2020* (Αντριάνα Μίνου, Αλέξανδρος Δρόσος, Φιλ Ιερόπουλος) κατασκευάζοντας πολυεπίπεδες συναισθηματικές χρονικότητες. Ενώ ακολουθείται σε γενικές γραμμές η μουσική του Monteverdi, πάνω στην οποία προσαρμόζεται το ελληνόφωνο λιμπρέτο, η διάκριση ανάμεσα σε μπαρόκ φυσικά όργανα και ηλεκτρονικό ήχο στο *ORFEAS 2020* μεταφέρει την χωρική-ηχητική διάσταση του πάνω και του κάτω κόσμου του πρωτότυπου έργου στο επίπεδο του χρόνου. Τα σκοτεινά ηλεκτρονικά ηχοχρώματα ντύνουν ηχητικά τις μορφές του παρελθόντος στο Μουσείο Μεταφυσικής Ιστορίας, οδηγώντας σε θραυσματικές απώλειες της ίδιας της μουσικής του Monteverdi, με ποπ, νέο-παραδοσιακές και μοντερνιστικές παρεμβολές, προσαρμόζοντας σε μια ρετρο-φουτουριστική ηχητική παλέτα την ηχοχρωματική διάκριση που κάνει ο ίδιος ο Monteverdi στο πρωτότυπο έργο ανάμεσα στον πάνω και τον κάτω κόσμο. Οι διαφορετικές χρονικότητες στο *ORFEAS 2020* διαμεσολαβούνται από τα φωνητικά φίλτρα που παραμορφώνουν τη φωνή της Λογικής. Η Λογική, ως ολόγραμμα με τη μορφή της Έλενας Ακρίτα, αναλαμβάνει οπτικά και ηχητικά τον πιο ανοίκειο χαρακτήρα του έργου, ίσως επειδή προσπαθεί να σταθεί εκτός τόπου και χρόνου.

Με ποιους όρους θα μπορούσε μια τέτοια καλλιτεχνική προσέγγιση ενός «ιερού» έργου για την ιστορία της δυτικής μουσικής και την ελληνική μυθολογία να έχει χώρο στην εθνική αφήγηση και την ελληνική όπερα; Οι ενορχηστρωτικές, μουσικές, κειμενικές και σκηνοθετικές ελευθερίες σε σύγχρονες διασκευές «κλασικών» οπερατικών έργων δεν είναι κάτι σπάνιο σήμερα, ούτε θεωρούνται πλέον "ιεροσυλία". Ας θυμηθούμε όμως τις αντιδράσεις που προκάλεσε στους μουσικούς της Εθνικής Λυρικής Σκηνής το ανέβασμα της *Ρουσάλκα* του Ντβόρζακ από την Marion Wasserman το 2009. Το σωματείο των μουσικών της ορχήστρας έστειλε τότε επίσημη επιστολή στο διοικητικό συμβούλιο και τον καλλιτεχνικό διευθυντή της Λυρικής, απαιτώντας να αφαιρεθεί μια σκηνή φιλιού μεταξύ ανδρών που «ερωτοτροπούσαν ομοφυλοφιλικά επί σκηνής». Η επιστολή έκανε λόγο για «ακρότητες» που έφταναν «στα όρια του αίσχους και της ανωμαλίας», αλλοιώνοντας το λιμπρέτο και προσβάλλοντας την αισθητική ενός «χώρου τέχνης». Η στάση των μουσικών προκάλεσε τότε τις έντονες αντιδράσεις ΛΟΑΤΚΙ οργανώσεων και συλλογικοτήτων, οι οποίες διοργάνωσαν διαμαρτυρία φιλιού (kiss-in) έξω από τη Λυρική, με το σύνθημα «Φιλί, φιλί, φιλί στη Λυρική».

Έντεκα χρόνια μετά, τα πράγματα φαίνεται να έχουν αλλάξει για έναν σύγχρονο Ορφέα που πιστεύει στην Πρόοδο και έχει ως σύμβουλο την Λογική. Η Λυρική Σκηνή - η “Εναλλακτική” έστω - φιλοξενεί μια περήφανα “ανώμαλη” διασκευή ενός από τα σημαντικότερα έργα στην ιστορία της όπερας, με ολοκληρωτικά "αλλοιωμένο" λιμπρέτο. Έχουν όμως όντως αλλάξει τόσο τα πράγματα; Μπορεί ένας σύγχρονος *Ορφέας* να είναι ταυτόχρονα και “SOS” και "creepy" για τις κυρίαρχες μυθολογίες της ελληνικότητας, τους θεσμούς και τις παραστάσεις που την επικυρώνουν; Μπορεί αυτός ο Ορφέας να έχει μια θέση στο Μουσείο της Μεταφυσικής Ιστορίας; Με ποιο τίμημα; Ποια είναι τα άτομα που πληρώνουν ακριβά, κάποιες φορές με την ίδια τους τη ζωή, τους συμβιβασμούς, τις συναινέσεις, τις επιθυμίες αλλά και τις επαναστάσεις στο όνομα της προόδου; Και τι γίνεται με τα άτομα που δεν θέλουν να σωθούν από κανένα Ορφέα, που δεν χωράνε στις κυρίαρχες ή εναλλακτικές κανονικότητες του παρελθόντος και του παρόντος; Μπορούν να ελπίζουν στο μέλλον;

Αυτά είναι κάποια από τα βασικά ερωτήματα που θέτει ο *ORFEAS 2020*. Οι απαντήσεις φυσικά δεν είναι εύκολες. Κάποιες από αυτές μένουν θαμμένες στο υπόγειο του Μουσείου της Μεταφυσικής Ιστορίας. Ο Ορφέας μπορεί να μας οδηγήσει εκεί αλλά η Λογική πρέπει να μείνει απ’ έξω, μονολογώντας μέσα από τα παραμορφωτικά της φίλτρα για τα διλήμματα παλαιών και νέων εποχών.

# Πηγές

Γιάννου, Δημήτρης. 2000. «Ο Ορφέας στην μουσική και στην μουσικοθεωρητική σκέψη των νεότερων χρόνων (15ος-17ος αιώνας)». *Σύγκριση* 11: 22.

Brett, Philip. 2006 [1994]. ‘Musicality, Essentialism, and the Closet’. Στο *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, επιμ. Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas, 2η έκδ. New York: Routledge.

Buller, Jeffrey L. 1995. ‘Looking Backwards: Baroque Opera and the Ending of the Orpheus Myth’. *International Journal of the Classical Tradition* 1 (3): 57–79.

Foucault, Michel. 1979. *The History of Sexuality I*. London: Allen Lane.

McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Peraino, Judith Ann. 2006. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press.

Rocke, Michael. 1997. *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. New York: Oxford University Press.

Wistreich, Richard, επιμ. 2011. *Monteverdi*. Farnham, Surrey: Ashgate.