

Η 'Σαλώμη' του Richard Strauss: Ρόλος και Ερμηνεία

Η ιδανική 'Σαλώμη'

Αναμφισβήτητα, η καλύτερη 'Σαλώμη' των τελευταίων 40 χρόνων ήταν αυτή της Birgit Nilsson. Το ηχόχρωμα της φωνής, η σχέση της με την ορχήστρα, καθώς και η τελειότητα της κάθε νότας, είτε στις χαμηλές, είτε στις υψηλότερες περιοχές, παραμένουν μοναδικά. Έχοντας υπόψη την επιλογή του ίδιου του Richard Strauss για την πρώτη ερμηνεύτρια του ρόλου, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι η Σαλώμη της Nilsson ανταποκρίνεται πλήρως στα ιδανικά του συνθέτη. Πράγματι, εν όψει της πρώτης εκτέλεσης του έργου, το Δεκέμβριο 1905 στη Δρέσδη, ο συνθέτης - έμπειρος διευθυντής ορχήστρας ο ίδιος - πίστευε ότι μόνο η Marie Wittich ήταν κατάλληλη για αυτό το ρόλο: "Ο ρόλος απαιτεί μία τραγουδίστρια μεγάλου ύφους, η οποία να έχει συνηθίσει την Isolde και παρόμοιους ρόλους." Εκτός από τη δυσκολία του ρόλου, ο Strauss είχε κατά νου και τον τεράστιο ορχηστρικό όγκο, ο οποίος απειλούσε, σε ορισμένα σημεία τουλάχιστον, να καλύψει την τραγουδίστρια.



25 χρόνια αργότερα, το 1930 ο Strauss δοκίμασε μία άλλη αντίληψη για το ρόλο: από καιρό είχε σκεφθεί να αναθέσει τη 'Σαλώμη' σε λυρική σοπράνο. Κάλεσε λοιπόν την Maria Rajdl. Για τη φωνή της όμως, ελάφρυνε την ενορχήστρωση σε κάποια σημεία του έργου. Η πράξη αυτή άνοιξε το δρόμο σε νέες αποδόσεις του ρόλου: αναδείχθηκαν έτσι η Ljuba Welitsch, η Lisa Della Casa και, πιο πρόσφατα, η Anja Silja.



Πρέπει να σημειωθεί ότι οι δύο προσεγγίσεις του Strauss απαντούν μόνο στο ερώτημα δραματική ή λυρική (ή και λυρικοδραματική) σοπράνο και δεν αφορούν ζητήματα, τα οποία να συσχετίζονται με την ερμηνεία του προσώπου της Σαλώμης. Πραγματικά, η *Salomé* του Strauss ανήκει στις όπερες αυτές, όπου διαφορετικά είδη φωνής μπορούν να είναι εξ ίσου κατάλληλα για το ρόλο, εφ'όσον εγγράφονται στο ύφος της μουσικής. Στους *Αρχιτραγουδιστές* του Wagner, ο 'Walther von Stolzing' είναι πειστικός τόσο με ηρωικό τενόρο (π.χ. Wolfgang Windgassen), όσο και με λυρικό (π.χ. Waldemar Kmentt), σε αντίθεση με το *bel canto*, όπου, π.χ., η 'Norma' απαιτεί λυρική σοπράνο (Joan Sutherland) και όχι δραματική (Maria Callas), αφού τότε αλλοιώνεται το ύφος του έργου. Αυτό δεν έχει σχέση με τις τεχνικές δυνατότητες της εκάστοτε φωνής, αλλά με ζητήματα υφολογικής ορθότητας.

Το γεγονός αυτό επιτρέπει στο σκηνοθέτη να διαλέξει τραγουδιστές, των οποίων η φωνή τους να συμβάλλει στην πραγματοποίηση της ερμηνείας των ρόλων. Με την Birgit Nilsson, π.χ., η πριγκίπισσα είναι μία ψυχρή παρθένα, της οποίας το ξαφνικό της πάθος για τον Jochanaan (Ιωάννη τον Βαπτιστή) εμφανίζεται ως φονικό καπρίτσιο μίας εφήβου, η οποία δεν ανέχεται να της αρνηθεί κανείς τίποτε. Αντίθετα, η Teresa Stratas ενσάρκωνε μία Σαλώμη - υπόδειγμα της μοιραίας γυναίκας, της αποπλάνησης, με ιδιαίτερη ερωτική δύναμη και χωρίς ίχνος εφηβείας. Η Christl Goltz, με τη φωνή της, την έκανε πρόσωπο ακραίας σεξουαλικότητας, όπως τη ζωγράφισε ο Audrey Beardsley,¹ με εκείνο το στίγμα νοσηρότητας, το οποίο η κοινωνία ήθελε να συνδέσει με την ελεύθερη σεξουαλική πράξη. Ανάμεσα στις ακραίες αυτές τοποθετήσεις, η Ljuba Welitsch ή η Walburga Wegner έχουν προτείνει ερμηνείες, οι οποίες συνδυάζουν τις διάφορες αυτές απόψεις ως συμπληρωματικές.

Το έργο και η εποχή του

Στο ερώτημα για τη σωστή ερμηνεία η απάντηση δίνεται μόνο από το ίδιο το έργο του Strauss, κείμενο και μουσική. Σίγουρα, το έργο εγγράφεται στο γενικότερο αισθητικό και ηθικό πλαίσιο της εποχής. Η μορφή της Σαλώμης έλκυσε τους καλλιτέχνες, διότι μπορούσε να εκφράσει μία κοινωνική

κριτική. Όπως τα έργα *Το Πορτραίτο του Dorian Gray* του Oscar Wilde, *Το Ξύπνημα της Άνοιξης*, *Το Κουτί της Πανδώρας* ή *Γήινο Πνεύμα* του Frank Wedekind (τα δύο τελευταία αποτέλεσαν το υλικό, από το οποίο ο Alban Berg έγραψε το λιμπρέττο της όπερας *Lulu*), έτσι και η *Σαλώμη* καταγγέλλει την ηθική υποκρισία της εποχής, παρουσιάζοντας ό,τι η κοινωνία θα προτιμούσε να παραμείνει κρυφό. Ο Aubrey Beardsley εξέφρασε αυτό το πνεύμα με ιδιαίτερη οξύτητα στα σχέδια του για το έργο του Wilde. Στην *Τουαλέττα της Σαλώμης 2*, π.χ., ένας κομμωτής με μάσκα κτενίζει τη Σαλώμη, γυμνή σε μία αόρατη πολυθρόνα, με το χέρι στην ήβη της. Τρία άλλα πρόσωπα είναι παρόντα, χωρίς ωστόσο να παρακολουθούν τη σκηνή αυτή. Σχηματίζουν ένα είδος τριγώνου: ένας νέος, ο οποίος κάθεται γυμνός σε ένα σκαμνί και αυνανίζεται κοιτάζοντας λάγνα έναν ερμαφρόδιτο υπηρέτη, επίσης γυμνό, ο οποίος έχει το βλέμμα του στραμμένο στη σκιά, ντυμένη, η οποία παίζει ένα είδος τεραστίου κοντραμπάσσο (με δύο μόνο χορδές), με τα μάτια κατεβασμένα προς τον αυνανιζόμενο. Σε ένα ράφι του τραπεζιού με τα καλλυντικά, μερικά βιβλία παραπέμπουν στη μόρφωση και την κοινωνική τάξη της Σαλώμης. Για τρία απ'αυτά αναφέρεται ο τίτλος ή ο συγγραφέας: *Fleurs du Mal* (του Ch. Baudelaire), κάποιο έργο του Ibsen και το *La Terre* του Zola. Είναι σημαντικό ότι τα βιβλία και οι τίτλοι τους αποτελούν τα μοναδικά "πρόχειρα" ζωγραφισμένα στοιχεία του σχεδίου, ενώ όλες οι άλλες λεπτομέρειες διακρίνονται από μια ακραία ακρίβεια. Με αυτό τον τρόπο, τα βιβλία φαίνονται να έχουν διαβασθεί πολλές φορές. Αλλά η προχειρότητα στη γραφή των τίτλων; Μήπως πρόκειται για χειρόγραφα; Όλα αυτά τα στοιχεία επισημαίνουν το πολύπλοκο δίκτυο των επιθυμιών και αναγκών του ανθρώπου ως ενιαίο σύνολο, με συστατικά τόσο διαφορετικά όπως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η τειροποικία απόλαυση, η μουσική, η λογοτεχνία, η ομορφιά, το σεξ και ο έρωτας.



Για την όπερά του, ο Strauss βασίστηκε σε μία γερμανική μετάφραση του γαλλικού πρωτότυπου του Wilde. Αξίζει να σημειωθεί ότι και στις δύο γλώσσες χρησιμοποιείται ο πεζός λόγος. Ο Strauss έχει επέμβει στο κείμενο με διάφορους τρόπους. Σε πολλά σημεία έδωσε μία πιο συμπεκνωμένη μορφή στη γερμανική μετάφραση της Hedwig Lachmann, με αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη υπογράμμιση ορισμένων εκφράσεων και την πιο αποτελεσματική μελοποίησή τους, ιδιαίτερα από άποψη ρυθμού (συντακτική αναδιοργάνωση, ρητορικές επαναλήψεις). Η επίμονη επανάληψη μίας φράσης του ακολούθου της Ηρώδιαδος ("Es wird Schreckliches geschehen!", ["Θα συμβεί κάτι τρομακτικό!"]) ή, σε άλλα σημεία του έργου, του Ηρώδη, λειτουργεί δομικά (συμμετρία), αλλά και εκφραστικά.

Ο Strauss αφαίρεσε σχεδόν το ήμισυ του κειμένου του Wilde, κυρίως δευτερεύοντα στοιχεία ή επαναλήψεις, ακόμη και ρόλους. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι επεμβάσεις δεν αλλοιώνουν το νόημα του κειμένου. Στο τελευταίο μονόλογο της Σαλώμης όμως, έκοψε το μοναδικό σημείο όπου η Σαλώμη αναφέρεται ρητά στην παρθενία της, την οποία θεωρεί ότι της αφαίρεσε ο Jochanaan: "Ήμουν μία πριγκίπισσα και με περιφρόνησες. Ήμουν μία παρθένα και μου πήρες την αγνότητά μου. Ήμουν σεμνή και έχυσε φωτιά στις φλέβες μου." Ούτως ή άλλως, η Σαλώμη δεν είναι τόσο αγνή όσο δηλώνει: ξέρει να εκμεταλλεύεται τη θηλυκότητά της, αλλά και την εξουσία, την οποία ασκεί στους άνδρες για να πετύχει το στόχο της. Επιπλέον, όταν ζητά από τον Narraboth να βγάλει τον Jochanaan από τη στέρνα, χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα με τον Ηρώδη (υπόσχεση δώρου), όταν ο τελευταίος της ζητά να χορέψει. Μόνο σε μία περίπτωση αποτυγχάνει: ερωτευμένη, χάνει τον έλεγχο, αλλά και την εξουσία της. Στον έρωτά της, είναι εξ ίσου απόλυτη με τον προφήτη. Το να ζητά το κεφάλι του δεν αποτελεί καπρίτσιο, ούτε εκδίκηση. Ο έρωτας της Σαλώμης απαιτεί την ολοκλήρωση, έστω και στο θάνατο. Η Σαλώμη είναι μία άλλη Ιζόλδη, αλλά υπό εντελώς διαφορετικές συνθήκες: η Ιζόλδη βρήκε αμέσως ανταπόκριση και μόνο όταν την πρόδωσε ο Τριστάνος, θέλησε να τον σκοτώσει και στην συνέχεια να σκοτωθεί.

Στο σημείο αυτό έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εξετάσουμε την τεχνική σύνθεσης του Strauss, με την οποία κάποια τονικότητα συνδέεται με πρόσωπα, γεγονότα ή καταστάσεις. Με τη σελήνη, η οποία παίζει ένα τόσο σημαντικό ρόλο στη *Σαλώμη*, σχετίζεται η Ρε ύφεση. Η τονικότητα αυτή όμως ισοδυναμεί εναρμονικά με τη Ντο δίεση, η οποία σχετίζεται με τη Σαλώμη. Λίγο μετά την είσοδό της στη σκηνή, η Σαλώμη σχολιάζει τη σελήνη και παρατηρεί: "Τί ωραίο να κοιτάζει κανείς τη σελήνη!" Πάνω στο ρήμα sehn [κοιτάζει], τραγουδά ένα ψηλό Λα ύφεση, το οποίο υποστηρίζεται από μία συγχορδία Ρε ύφεση: κάτι αρκετά παράξενο για την τονικότητα της Ντο δίεση, και μάλιστα εντός ενός ευρύτερου περιβάλλοντος Λα Μείζονος. Στη συνέχεια, η Σαλώμη συγκρίνει τη σελήνη με τον εαυτό της. "Ναι, σαν την ομορφιά μίας παρθένας που έμεινε αγνή." Στο σημείο αυτό, οι υφέσεις δίνουν τη

θέση τους στις διέσεις, με μία δεσπόζουσα μεθ'εβδόμης της Ντο δίεση ελάσσονος, της τονικότητας της Σαλώμης, στη λέξη "παρθένα". Όταν αργότερα, η Σαλώμη λέει για τον Jochanaan: "Σίγουρα είναι αγνός σαν τη σελήνη.", η μουσική παραπέμπει ρητά στο προηγούμενό της σχόλιο: "Τί ωραίο να κοιτάζει κανείς τη σελήνη!", με το ίδιο υψηλό Λα ύφεση, τώρα όμως στη λέξη "σελήνη", και με τη συγχορδία Ρε ύφεση. Με τον τρόπο αυτό, ο Strauss εγκαθιστά ένα δίκτυο συσχετισμών μεταξύ της Σαλώμης, της σελήνης και του Jochanaan, ο οποίος, χάρη στην αγνότητά του, ταυτίζεται τόσο με την πριγκήπισσα, όσο και με τη σελήνη. Ο συνθέτης φαίνεται έτσι να υποδηλώνει ότι η Σαλώμη βρίσκει ελκυστική την αγνότητα του προφήτη και, όταν βλέπει σε αυτόν τη σελήνη, δεν βλέπει παρά τον εαυτό της. Η Σαλώμη ενδιαφέρεται για την αγνότητα, τη δική της και αυτή του Jochanaan. Αυτό όμως δεν σημαίνει διόλου ότι η ίδια ή ο προφήτης *είναι* αγνοί.

Ποιά είναι η πραγματική Σαλώμη;

Από τα προηγούμενα προκύπτει εν τέλει ότι η Σαλώμη δεν είναι ούτε η ψυχρή παρθένα ούτε η ακόλαστη, αλλά ούτε και κάτι ενδιαμέσο: είναι ένας άνθρωπος - με όλη τη σημασία της λέξης - ο οποίος δεν κατάσσεται σε απλοϊκές κατηγορίες, ούτε αναλύεται με κοινωνικο-ηθικές προκαταλήψεις. Αυτό καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη την επιλογή της κατάλληλης τραγουδίστριας, η οποία πρέπει να είναι σε θέση, ανά πάσα στιγμή, όχι απλά να παρουσιάσει τα λεγόμενα, αλλά να αποκαλύψει τί κρύβεται πίσω από αυτά. Συνεπώς, ίσως η καλύτερη Σαλώμη υπήρξε η Anja Silja, υπό την καθοδήγηση του Wieland Wagner, εγγονού του R. Wagner και βασικού ανανεωτή της οπερατικής σκηνοθεσίας και αντίληψης.²



Michel Bichsel

¹ Όλες οι εικόνες με τα σχέδια του Beardsley προέρχονται από την έκδοση: *Salome: A Tragedy in One Act: Translated From the French of Oscar Wilde by Lord Alfred Douglas: Pictured by Aubrey Beardsley*, φωτ. ανατ. έκδ. 1894 (New York: Dover, 1967).

² Κυκλοφορεί ένας δίσκος της με τη τελική σκηνή της όπερας, 1973, υπό τη διεύθυνση του Christoph von Dohnanyi, Decca SXL 6657 και London OS 26937.