

Α.Τ.Ε.Ι. Κρήτης
Τμήμα Μηχανικών Μουσικής Τεχνολογίας & Ακουστικής
Παράρτημα Ρεθύμνου

Πτυχιακή Εργασία

θέμα

Ντοκιμαντέρ

Maria Callas

Η ζωή και το έργο της

Φοιτήτρια: Βασιλική Σταυροπούλου
Α.Μ.: 651

Επιβλέποντες καθηγητές: Δρ. Γεωργία Κονδύλη
Μίνως Φιτσανάκης

Ρέθυμνο, 2014

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όσους βοήθησαν στην πραγματοποίηση αυτής της εργασίας. Αρχικά, τους δύο επιβλέποντες καθηγητές· την κ. Γεωργία Κονδύλη και τον κ. Μίνωα Φιτσανάκη, για την πολύτιμη καθοδήγηση και υποστήριξή τους.

Επίσης, το συλλέκτη έργου Μαρίας Κάλλας, κ. Δημήτρη Πυρομάλλη, που είχε την καλοσύνη να παραχωρήσει σπάνιο αρχαιακό υλικό και σημαντικές πληροφορίες.

Ακόμη, τους συμφοιτητές μου, Νίκο Χαραλαμπίδη και Φώτη Δάβο, για την πολύ σημαντική βοήθειά τους στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου για τη συμπαράστασή τους, όχι μόνο κατά τη διάρκεια της φοιτητικής μου ζωής, αλλά και σε κάθε άλλη έκφασή της.

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία έχει θέμα: «Ντοκιμαντέρ: *Μαρία Κάλλας-Η ζωή και το έργο της*». Στο πρώτο μέρος, παρουσιάζονται τα βιογραφικά στοιχεία και η καλλιτεχνική πορεία της Κάλλας. Ξεκινώντας από την Ελλάδα και συνεχίζοντας στο εξωτερικό, γίνεται αναφορά στο ρόλο που έπαιξε η Κάλλας στην παγκόσμια μουσική σκηνή. Για αυτό το λόγο, μελετήθηκαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φωνής της, οι εκφραστικές της δυνατότητες και το υποκριτικό της ταλέντο, στοιχεία που την καθιέρωσαν ως τη μεγαλύτερη ερμηνεύτρια όπερας. Τέλος, διερευνήθηκαν τα αίτια της πρόωρης αποχώρησής της, λόγω των προβλημάτων στη φωνής της.

Στο δεύτερο μέρος, αναφέρονται στοιχεία για το ντοκιμαντέρ, τα είδη του και τα στάδια δημιουργίας του. Δημιουργήθηκε ένα βίντεο, βασισμένο στην παραπάνω μελέτη, στο οποίο αποτυπώνεται, οπτικοακουστικά, η ζωή και η καλλιτεχνική πορεία της Μαρίας Κάλλας. Το βίντεο αποτελείται από βιντεοσκοπημένα ντοκουμέντα, κονσέρτα, ηχογραφήσεις, συνεντεύξεις της Μαρίας Κάλλας και άλλων, φωτογραφίες, καθώς και οπτικοακουστικό υλικό αρχείου, που παραχωρήθηκε από το Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο της ΕΡΤ και το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (Ε.Λ.Ι.Α.-Μ.Ι.Ε.Τ.). Το υλικό αυτό επεξεργάστηκε με προγράμματα για μοντάζ. Για τις ανάγκες του ντοκιμαντέρ δημιουργήθηκε ηχητικός σχεδιασμός, έγινε συγχρονισμός ηχητικών αποσπασμάτων και ηχογραφήθηκε εκφώνηση/σπικάζ, η οποία, βάσει ενός σεναρίου, περιγράφει τα γεγονότα του ντοκιμαντέρ.

Λέξεις Κλειδιά: Μαρία Κάλλας, όπερα, σοπράνο, Εθνική Λυρική Σκηνή, Επίδαυρος, βίντεο, ντοκιμαντέρ, ηχογράφιση, μοντάζ, μίξη ήχου

Abstract

The present dissertation is entitled: “Documentary: *Maria Callas-Life and Work*”. The first part, presents the biographical data and the artistic history of Maria Callas. Beginning from Greece and continuing abroad, is stated the role that Callas has played in the world music scene. For this reason, were studied her vocal characteristics, her expressive potential and her hypocritical talent, elements that established her as the greatest opera interpreter. Ultimately, were investigated the reasons of her early withdrawal, due to the decline of her voice.

The second part, presents information about the genre of documentary, its types and the stages of the production. According to the above mentioned disquisition, a video has been created, consisting of videotaped documents, concerts, recordings, interviews of Maria Callas and others, photographs and audiovisual archive footage, ceded by the National Audiovisual Archive of Greek Radio and Television and the Greek Literary and Historical Archive of Educational Foundation of the National Bank. This material was processed with video editing software. For the requirements of this documentary, were made sound design, synchronization of sound extracts and recording of pronunciation/narration, which, under a script, describes the facts of the film.

Keywords: Maria Callas, opera, soprano, Greek National Opera, Epidaurus, video, documentary, recording, montage, audio mixing

Η πτυχιακή εργασία «Ντοκιμαντέρ: *Μαρία Κάλλας-Η ζωή και το έργο της*» αποτελείται από δύο μέρη· το θεωρητικό, όπου παρουσιάζεται η καλλιτεχνική πορεία και η ζωή της Μαρίας Κάλλας, καθώς και ο ρόλος που έπαιξε στο Μελόδραμα και το τεχνολογικό, όπου παρουσιάζεται το ντοκιμαντέρ, η δομή του και οι τεχνικές του λεπτομέρειες.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους, αναφέρονται βιογραφικά στοιχεία για τη Μαρία Καλογεροπούλου, περιγράφονται τα πρώτα χρόνια της ζωής της στη Νέα Υόρκη, καθώς και η πρώτη επαφή της με τη μουσική. Ακολουθεί η επιστροφή της στην Ελλάδα, τα στάδια της φοίτησής της στο Εθνικό Ωδείο και το Ωδείο Αθηνών και η σύναψη του πρώτου της επαγγελματικού συμβολαίου με τη νεοσύστατη Λυρική Σκηνή. Παρουσιάζονται οι εμφανίσεις της στις παραστάσεις της Λυρικής, την περίοδο 1941-1945, ως πρωταγωνίστριας και ως χορωδού.

Επίσης, αναφέρονται ιστορικά στοιχεία σχετικά με την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1945, δηλαδή την εποχή που η Μαρία προσπαθούσε να σταδιοδρομήσει στο λυρικό τραγούδι και ο ρόλος που έπαιξαν οι πολιτικές εξελίξεις στη ζωή της, αλλά και στην καλλιτεχνική της πορεία, στην Ελλάδα. Εξηγούνται οι λόγοι και οι συνθήκες που οδήγησαν τη Μαρία Καλογεροπούλου στην απόφαση να εγκαταλείψει την Ελλάδα και να αναζητήσει την καλλιτεχνική της εξέλιξη στο εξωτερικό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, περιγράφονται οι πρώτες προσπάθειες για καριέρα στη Νέα Υόρκη και στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι εμφανίσεις της Κάλλας στα Λυρικά Θέατρα της Ιταλίας και η αναγνώρισή της από τον καλλιτεχνικό κόσμο. Γίνεται αναφορά στις όπερες που την καθιέρωσαν ως τη σημαντικότερη λυρική ερμηνεύτρια του 20^{ου} αι., στις εμφανίσεις της στα μεγαλύτερα Λυρικά Θέατρα του κόσμου, καθώς και με τους σημαντικότερους μαέστρους, σκηνοθέτες και σκηνογράφους της εποχής.

Παρουσιάζονται οι τρεις εμφανίσεις της Κάλλας, στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού (1957) και στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (1960, 1961), ούσα, διάσημη, πλέον, λυρική τραγουδίστρια. Αναφέρονται οι λόγοι που οδήγησαν στην πρόωγη φθορά της φωνής της και τα καλλιτεχνικά της βήματα, μετά την απομάκρυνσή της από τη μουσική σκηνή, όπως η κινηματογραφική απόπειρα στην ταινία *Medea* του Pier Paolo Pasolini, η προσπάθεια διδασκαλίας στη Μουσική Σχολή *Juilliard*, καθώς και η τελευταία παγκόσμια περιοδεία της με τον τενόρο Giuseppe Di Stefano.

Στο τρίτο κεφάλαιο, γίνεται αναφορά στον αιφνίδιο θάνατο της Κάλλας, καθώς και στα γεγονότα που ακολούθησαν μετά το θάνατό της. Εξηγείται η συμβολή της Μαρίας Κάλλας στο Μελόδραμα, καθώς και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φωνής της, που την καθιέρωσαν ως τη σημαντικότερη ερμηνεύτρια του ρεπερτορίου του *bel canto*. Επίσης, δίνονται πληροφορίες σχετικά με την προσωπική της ζωή και γίνεται αναφορά στο ενδεχόμενο της γέννησης ενός παιδιού, που, ίσως, απέκτησε με τον Ωνάση. Τέλος, αναφέρονται στοιχεία για κάποιες από τις πρωτότυπες ηχογραφήσεις της Κάλλας, αλλά και τις επεξεργασμένες επανακυκλοφορίες των δίσκων της.

Το δεύτερο μέρος αφορά τη δημιουργία του *Μαρία Κάλλας-Η Ζωή και το Έργο της*, το οποίο, μπορούμε να πούμε, ότι εμπίπτει σε περισσότερά από ένα είδη ντοκιμαντέρ. Βάσει της κατηγοριοποίησης που αναφέρεται στο Κεφάλαιο 1, πρόκειται για ένα πολυσυλλεκτικό ντοκιμαντέρ, αφού χρησιμοποιείται αρχειακό

υλικό, αποσπάσματα του οποίου επεξεργάστηκαν και ανασυντέθηκαν, προκειμένου να δημιουργηθεί το τελικό βίντεο. Επίσης, είναι βιογραφικό ντοκιμαντέρ, διότι παρουσιάζει την καλλιτεχνική και προσωπική ζωή της Κάλλας, την πορεία της καριέρας της, τις συνθήκες της γέννησης και του θανάτου της. Τέλος, είναι επεξηγηματικού χαρακτήρα, καθώς μέσα από την εκφώνηση, δίνονται πληροφορίες και καθοδηγείται ο θεατής.

Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, παρουσιάζονται γενικά ιστορικά στοιχεία για το ντοκιμαντέρ, αναφορικά με τη γέννηση του είδους και την εξέλιξή του, μέχρι σήμερα. Στη συνέχεια, αναφέρονται τα είδη του ντοκιμαντέρ και τα χαρακτηριστικά του κάθε ενός από αυτά.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζονται τα τρία στάδια δημιουργίας μίας ταινίας: Προ Παραγωγή, Παραγωγή και Μετά Παραγωγή. Για το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, χρησιμοποιήθηκε οπτικοακουστικό υλικό αρχείου, επομένως δεν πραγματοποιήθηκαν γυρίσματα. Βάσει των στοιχείων και των συμπερασμάτων που προέκυψαν από το θεωρητικό μέρος της εργασίας, δημιουργήθηκε το σενάριο/αφήγηση, που περιγράφει τα γεγονότα.

Επίσης, επεξηγείται η διαδικασία του video editing, με την οποία επιλέχθηκαν τα κατάλληλα αποσπάσματα, από το αρχικό υλικό, τα οποία στη συνέχεια ενώθηκαν και απέκτησαν χρονική αλληλουχία, με τη διαδικασία του μοντάζ. Αναφέρονται τα στάδια της ηχογράφησης της αφήγησης, καθώς και τα στάδια της επεξεργασίας και του συγχρονισμού της με το μονταρισμένο βίντεο. Επίσης, παρουσιάζεται η διαδικασία του ηχητικού σχεδιασμού και της μουσικής επένδυσης αυτού του ντοκιμαντέρ.

Τέλος, περιγράφονται τα στάδια του DVD Authoring και Building, με τα οποία δημιουργήθηκε το DVD. Περιέχει menu, με το οποίο ο θεατής μπορεί να αλληλεπιδράσει και περιλαμβάνει επιλογές αναπαραγωγής, μετάβασης σε κεφάλαια, προβολής Photo Album και εξόδου.

Στο τέλος της εργασίας, υπάρχουν βοηθητικά παραρτήματα και αναφέρεται η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	ii
Περίληψη.....	iii
Abstract	iii
Εισαγωγή.....	iv
Περιεχόμενα.....	vii
Ευρετήριο Εικόνων	ix

A` Μέρος

Μαρία Κάλλας - Η Ζωή και το Έργο της

Κεφάλαιο 1

Η γέννηση στην Αμερική και η σταδιοδρομία στην Ελλάδα

1.1 Η γέννηση και η ζωή στην Αμερική.....	2
1.2 Η επιστροφή στην Ελλάδα	3
1.3 Το Εθνικό Ωδείο και η Μαρία Τριβέλλα.....	4
1.4 Το Ωδείο Αθηνών και η Elvira de Hidalgo	7
1.5 Η Κατοχή, η Λυρική Σκηνή και το πρώτο επαγγελματικό συμβόλαιο της Μαρίας Καλογεροπούλου.....	8
1.6 Εμφανίσεις στη Λυρική Σκηνή.....	15
1.7 Η τελευταία εμφάνιση στην ΕΛΣ και η αναχώρηση για τη Νέα Υόρκη.....	20
1.8 Εμφανίσεις σε ρεσιτάλ και παραστάσεις	20

Κεφάλαιο 2

Η παγκόσμια καριέρα

2.1 Η ζωή στη Νέα Υόρκη και οι πρώτες προσπάθειες για καριέρα.....	22
2.2 Η αρχή της σταδιοδρομίας της στα Λυρικά Θέατρα της Ιταλίας.....	23
2.3 Teatro Colón του Μπουένος Άιρες-Palacio de las Bellas Artes του Μεξικού και Λυρικά Θέατρα Νότιας και Λατινικής Αμερικής	26
2.4 Teatro alla Scala του Μιλάνου.....	27
2.5 Royal Opera House (Covent Garden) του Λονδίνου.....	31
2.6 Civic Opera House του Σικάγου.....	32
2.7 Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης.....	32
2.8 Civic Opera του Ντάλας.....	37
2.9 Οι εμφανίσεις της Κάλλας, στην Ελλάδα, μετά την αναχώρησή της.....	38
2.9.1 Ρεσιτάλ στο Φεστιβάλ Αθηνών (1957)	39
2.9.2 Η <i>Norma</i> στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (1960).....	42
2.9.3 Η <i>Μήδεια</i> στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (1961).....	45
2.10 Τα πρώτα σημάδια της φωνητικής φθοράς και οι τελευταίες εμφανίσεις	48
2.11 Η ταινία <i>Medea</i> και η συνεργασία με το σκηνοθέτη Pier Paolo Pasolini	50
2.12 Η Μουσική Σχολή Juilliard και οι τελευταίες καλλιτεχνικές προσπάθειες	51

Κεφάλαιο 3

Το Τέλος

3.1 Ο θάνατος της Μαρίας Κάλλας.....	52
3.2 Τα γεγονότα μετά θάνατον.....	53
3.3 Η συμβολή της Μαρίας Κάλλας στο Μελόδραμα.....	55
3.4 Η φωνή της Μαρίας Κάλλας	57

3.5 Η προσωπική ζωή της Μαρίας Κάλλας και η σχέση της με τη μητέρα της.....	65
3.6 Το παιδί της Μαρίας Κάλλας και του Αριστοτέλη Ωνάση;	68
3.7 Η Μαρία Κάλλας στο studio	70
3.7.1 Οι ηχογραφήσεις της Κάλλας και οι ρόλοι των studio	70
3.7.2 Οι επανεκδόσεις των ηχογραφήσεων της Κάλλας	72

B` Μέρος

Ντοκιμαντέρ Μαρία Κάλλας - Η ζωή και το έργο της

Κεφάλαιο 1

Το Ντοκιμαντέρ

1.1 Ντοκιμαντέρ-Γενικά ιστορικά στοιχεία	77
1.2 Είδη Ντοκιμαντέρ	78
1.3 Τρόποι αναπαράστασης της πραγματικότητας στο ντοκιμαντέρ	81

Κεφάλαιο 2

Τα στάδια παραγωγής του ντοκιμαντέρ

2.1 Pre-production (Προ παραγωγή)	83
2.1.1 Development-συγγραφή σεναρίου	83
2.1.2 Πλάνο εργασίας-storyboard-decoupage-casting-repérage.....	83
2.1.3 Επιλογή εξοπλισμού.....	84
2.2 Production-Παραγωγή	84
2.3 Post-Production-Μετά Παραγωγή.....	85
2.3.1 Σκοπός του montage και τα είδη του	85
2.3.2 Η διαδικασία του μοντάζ στο Adobe Premiere Pro CS5.5	86
2.3.3 Voice over (speakage)-Διαδικασία και εξοπλισμός ηχογράφησης	87
2.3.4 Ηχητικός σχεδιασμός-Ηχητική επένδυση	87
2.4 DVD Authoring.....	88
2.4.1 Import Titles (Εισαγωγή τίτλων)	89
2.4.2 Import Subtitles (Εισαγωγή υπότιτλων).....	89
2.4.3 Δημιουργία Menu και DVD Build.....	91

Συμπεράσματα	93
---------------------------	----

Παραρτήματα

1. Εμφανίσεις σε ρεσιτάλ και παραστάσεις, στην Ελλάδα.....	99
2. Ευρετήριο Όρων	101

Βιβλιογραφία	106
---------------------------	-----

Ευρετήριο Εικόνων

Α` μέρος

Εικόνα 3.1 Φωνητικό εύρος γυναικείων φωνών	57
Εικόνα 3.2 Αναπνευστικό σύστημα	62
Εικόνα 3.3 Μυϊκό Σύστημα	63

Β` μέρος

Εικόνα 2.1 Adobe Premiere Workspace	86
Εικόνα 2.2 Μικρόφωνο Shure Beta S8A.....	87
Εικόνα 2.3 Κάρτα ήχου ZOOMR16	87
Εικόνα 2.4 Nuendo Workspace.....	87
Εικόνα 2.5 Μεταφορά του Premiere project στο Encore, μέσω του Adobe Dynamic Link.....	88
Εικόνα 2.6 Παράδειγμα Script File.txt	89
Εικόνα 2.7 Δημιουργία Subtitle Track και εισαγωγή Script File.txt	90
Εικόνα 2.8 Δημιουργία menu.....	91
Εικόνα 2.9 Ιδιότητες menu.....	91
Εικόνα 2.10 Ιδιότητες buttons.....	91
Εικόνα 2.11 Επιλογές για την εγγραφή DVD	92
Εικόνα 2.12 Εγγραφή DVD	92

Α` Μέρος

Μαρία Κάλλας - Η Ζωή και το Έργο της

Κεφάλαιο 1

Η γέννηση στην Αμερική και η σταδιοδρομία στην Ελλάδα

1.1 Η γέννηση και η ζωή στην Αμερική

Η Μαρία Κάλλας γεννήθηκε στις 2 Δεκεμβρίου 1923, στο Manhattan της Νέας Υόρκης. Ο πατέρας της, Γιώργος Καλογερόπουλος, κατάγεται από το Μελιγαλά Μεσσηνίας, προέρχεται από αγροτική οικογένεια και σπούδασε στη Φαρμακευτική Σχολή Αθηνών. Η μητέρα της, Ευαγγελία (Λίτσα) Δημητριάδη, κατάγεται από τη Στυλίδα και είναι γόνος οικογένειας αξιωματικών, με αγάπη προς τη μουσική.

Αρχικά, η οικογένεια Καλογεροπούλου ζει στο Μελιγαλά, όπου ο Γιώργος διατηρεί φαρμακείο. Το 1917, γεννιέται η πρώτη τους κόρη, η Υακίνθη (Τζάκυ). Ακολουθεί το δεύτερο παιδί, ο Βασίλης, που πέθανε σε ηλικία 3 ετών, πιθανότατα, από μηνιγγίτιδα. Τον Ιούλιο του '23, η οικογένεια μετακομίζει στη Νέα Υόρκη, ενώ η Λίτσα βρίσκεται στην τρίτη εγκυμοσύνη.

Η αρχή της νέας ζωής στη Αμερική δεν είναι καθόλου εύκολη, καθώς κανένας από τους δύο γονείς δεν γνωρίζει τη γλώσσα. Αρχικά, εγκαθίστανται στην Αστόρια, όπου κατοικούν πολλοί Έλληνες μετανάστες. Πρωταρχικό μέλημα του Γιώργου είναι η εξασφάλιση εργασίας. Για ένα διάστημα, διδάσκει Ελληνικά σε ένα σχολείο και αργότερα, θα εργαστεί ως βοηθός φαρμακοποιού σε ελληνικό φαρμακείο. Στις 26 Φεβρουαρίου 1926, έχοντας κλείσει τα 2 της χρόνια, η δεύτερη κόρη του ζευγαριού βαπτίζεται στην Ορθόδοξη Ελληνική Μητρόπολη της Αγίας Τριάδος. Τα ονόματα που της δίνουν οι δύο νονοί της¹ είναι Άννα Μαρία Σοφία Καικιλία.

Το 1929, ο Γιώργος καταφέρνει να αποκτήσει άδεια φαρμακείου και να δημιουργήσει τη δική του επιχείρηση. Από πολύ νωρίς, το φαρμακείο αποδίδει έσοδα στην οικογένεια, αλλά, 5 μήνες μετά, καταρρέει το Χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης. Η επιχείρηση δεν θίγεται αμέσως, αλλά, αργότερα, ο Καλογερόπουλος αναγκάζεται να πουλήσει το φαρμακείο και να εργαστεί ως εξωτερικός πωλητής φαρμακευτικής εταιρίας.

Η Μαρία, τώρα, είναι 6 ετών και φοιτά στο Δημοτικό Σχολείο του Manhattan. Εν τω μεταξύ, η Λίτσα αποφασίζει να διευρύνει τις μουσικές ικανότητες των δύο κοριτσιών. Το 1931, προσλαμβάνει τη signorina Sandrina, για μαθήματα μουσικής,² ενώ στο σχολείο, η Μαρία έχει, ήδη, ξεκινήσει κάποια μαθήματα Ωδικής.

Στα 10 της χρόνια, αρχίζει να συμμετέχει σε σχολικά προγράμματα και συναυλίες. Το 1934, σε ηλικία 11 ετών, παίρνει μέρος σε ένα ραδιοφωνικό διαγωνισμό παιδικών ταλέντων. Αυτή είναι και η πρώτη εμφάνιση της Μαρίας, κατά την οποία αναδεικνύεται πρώτη νικήτρια, με βραβείο ένα ρολόι Bulova (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 56, 96). Ακολουθεί η επιτυχία της, στο σχολείο, στις 28

¹ Νονοί ήταν οι Λατζούνης και Καρούζος. Το όνομα «Σοφία», ήταν επιλογή της μητέρας της, ενώ το «Καικιλία», ήταν επιλογή του πατέρα της. Τα άλλα δύο ονόματα, ίσως, ήταν επιλογή των δύο νονών.

² Η signorina Sandrina ήταν μία Ιταλίδα δασκάλα που προσελήφθη από τη Λίτσα για μαθήματα πιάνου, για τη Τζάκυ, αλλά, αργότερα, ξεκίνησε μαθήματα και η Μαρία. Μαζί της έμαθε τις νότες και ήρθε, για πρώτη φορά, σε επαφή με το σολφέζ. Το μάθημα ήταν μία φορά την εβδομάδα, αλλά λόγω οικονομικών προβλημάτων, διακόπηκε, μετά από λίγους μήνες (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 73-74). Ο Πετσάλης (1998, σ. 80) αναφέρει πως την περίοδο 1932-1933, ζούσε στη διπλανή πολυκατοικία ένας Σουηδός δάσκαλος τραγουδιού. Μία μέρα, όταν άκουσε τη Μαρία να τραγουδά, προσφέρθηκε να της κάνει μαθήματα αφιλοκερδώς. Το όνομά του παραμένει άγνωστο, αλλά ήταν υπαρκτό πρόσωπο, αναφέρεται από την Κάλλας σε συνέντευξη (Callas M., Music Through the Night, 1958).

Ιανουαρίου 1937, όπου τραγουδά στην τελετή απονομής του απολυτήριού της, σε ηλικία 13 ετών.³

Η Λίτσα συμβάλλει στην ανάδειξη του ταλέντου των παιδιών της, αλλά υποβάλλει τη Μαρία σε υπερβολικές πιέσεις, κάτι που της στερεί την παιδική ηλικία.⁴ Ένα γεγονός που διαμορφώνει, ίσως, την προσωπικότητα της Μαρίας, είναι η σαφής προτίμηση που δείχνει η Λίτσα προς τη Τζάκυ, η οποία είναι ένα όμορφο και κομψό κορίτσι, ενώ η Μαρία είναι άχαρη, άκομψη και φορά γυαλιά. Αυτό, ίσως, είναι ένα από τα αίτια που δημιουργείται μία κακή σχέση ανάμεσα στη Μαρία και στη μητέρα της.

Η σχέση των γονιών της δεν ήταν καλή, από την αρχή του γάμου, καθώς αντιμετώπιζον προβλήματα σχετικά με την ταξική τους διαφορά. Ούτε οι ιδιοσυγκρασίες τους ταιριάζουν, αφού ο Γιώργος είναι ήρεμος, συγκρατημένος, χωρίς ιδιαίτερες φιλοδοξίες και δεν έχει καμία καλλιτεχνική έφεση. Αντιθέτως, η Λίτσα είναι μία ονειροπόλα και ματαιόδοξη γυναίκα, που δεν της δόθηκε η ευκαιρία να διοχετεύσει τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντά της (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 42).

Παρά τα μεγάλα οικονομικά προβλήματα, η Λίτσα αναζητά, συνεχώς, τρόπους για να προσφέρει στη Μαρία μουσική εκπαίδευση. Χωρίς να έχει ξεπεράσει τα οικονομικά εμπόδια και σε συνδυασμό με τα συζυγικά της προβλήματα, οδηγείται σε μία άλλη διέξοδο, αυτή της επιστροφής στην Ελλάδα.

Στην Αθήνα, πιστεύει πως θα καταφέρει να βρει τις απαραίτητες διασυνδέσεις για τη μουσική εξέλιξη της Μαρίας. Η Λίτσα και η Μαρία αναχωρούν από το λιμάνι της Νέας Υόρκης, στα τέλη Φεβρουαρίου του 1937. Η Τζάκυ βρίσκεται, ήδη, στην Ελλάδα, από το Δεκέμβριο του 1936, ως προπομπός της Λίτσας και της αδερφής της (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 110).

1.2 Η επιστροφή στην Ελλάδα

Το Μάρτιο του '37, η οικογένεια Δημητριάδη υποδέχεται τη Μαρία και τη μητέρα της και για ένα μήνα φιλοξενούνται στο πατρικό σπίτι της Λίτσας, στα Σεπόλια. Η Μαρία, με την άφιξή της, στην Ελλάδα, αρχίζει να παίρνει βάρος⁵ και να εμφανίζει προβλήματα ακμής. Σύμφωνα με τον Πετσάλη (1998, σ. 120), το περιβάλλον της Μαρίας δεν αργεί να πειστεί για το ταλέντο της, αλλά αντιμετωπίζει τις καλλιτεχνικές της φιλοδοξίες με ιδιαίτερη συγκατάβαση.

Δεν έχει τεθεί ζήτημα για τη συνέχιση της γυμνασιακής μόρφωσης της Μαρίας, στην Ελλάδα, η οποία δεν γνωρίζει ελληνική γραφή, γεγονός που καθιστά δύσκολη τη φοίτησή της σε ελληνικό σχολείο. Ένας από τους λόγους που αποτελεί εμπόδιο στην ολοκλήρωση της γυμνασιακής μόρφωσης της Μαρίας είναι η φιλοδοξία της μητέρας της να αξιοποιήσει, γρήγορα, το φωνητικό της ταλέντο, ώστε να εμφανιστεί σύντομα στη σκηνή και να εξασφαλίσει κάποιο εισόδημα. Έτσι, η Λίτσα αρχίζει να συλλέγει πληροφορίες για τα Ωδεία της Αθήνας και για τους καθηγητές που διδάσκουν.

³ «...Τραγουδούσα κάθε χρόνο στην τελετή απονομής των διπλωμάτων. Ήμουν η μικρή τραγουδίστρια του σχολείου...» (Callas M., Person to Person, 1958).

⁴ «...Μόλις συνειδητοποίησε τα φωνητικά μου προσόντα, αποφάσισε να με κάνει παιδί-θαύμα όσο πιο γρήγορα μπορούσε. Και τα παιδιά-θαύμα δεν έχουν ποτέ μια γνήσια παιδική ηλικία...» (Lowe, 1987, σ. 17).

⁵ Ο Πετσάλης (1998, σ. 120) γράφει ότι στο σπίτι που φιλοξενούνται, η μαγειρική ήταν θέμα επίδειξης ικανοτήτων και έπαιξε σημαντικό ρόλο στο πάχος της Μαρίας.

Το Ωδείο Αθηνών, το οποίο ιδρύθηκε το 1871, είναι το αρχαιότερο και με το μεγαλύτερο κύρος. Το 1934, η Elvira de Hidalgo,⁶ διάσημη σοπράνο, ισπανικής καταγωγής, διορίζεται καθηγήτρια στη Σχολή Μονωδίας και Μελοδραματικής του Ωδείου Αθηνών. Ο τρόπος διδασκαλίας της Hidalgo δεν είναι μία απλή μέθοδος, αλλά ένα σύστημα κανόνων άσκησης της φωνής, μία σχολή που αποτελεί έναν ιδιαίτερο τρόπο ερμηνείας, γνωστό ως *bel canto*.

Η πρόσληψή της αποτελεί έκπληξη, αφού το Ωδείο Αθηνών δεν έχει παράδοση στη διδασκαλία φωνητικής μουσικής και ειδικά ιταλικής, γεγονός που, πιθανότατα, οφείλεται στο Διευθυντή του Ωδείου. Ο Φιλοκτήτης Οικονομίδης ανήκει στη γερμανική σχολή και φαίνεται ότι θεωρεί την ιταλική μουσική κατώτερη.⁷ Το Ωδείο είναι αυστηρό στους κανόνες επιλογής των μαθητών και στη διδασκαλία των μαθημάτων, τόσο του ειδικού μαθήματος επιλογής του μαθητή, όσο και των υποχρεωτικών μαθημάτων (Σολφέζ, Αρμονία και Ιστορία Μουσικής).

Το Εθνικό Ωδείο ιδρύθηκε το 1926, από το Μανώλη Καλομοίρη. Το υψηλό επίπεδο των καθηγητών, ειδικά, στη Σχολή Μονωδίας, όπου διδάσκει η σοπράνο Μαρία Τριβέλλα,⁸ το καθιστούν ιδιαίτερα ενδιαφέρον. Η Μαρία δεν έχει καμία θεωρητική μουσική κατάρτιση, με αποτέλεσμα οι απαιτήσεις του Ωδείου Αθηνών να φαίνονται υπερβολικές, ενώ, στο Εθνικό, θα μπορούσε να προσαρμοστεί πιο εύκολα.

Όμως, η ηλικία της Μαρίας αποτελεί πρόβλημα, καθώς κανένα Ωδείο δεν δέχεται μαθητές κάτω των 16 ετών. Άλλο ένα ζήτημα είναι το οικονομικό βάρος των διδασκτρών, καθώς τα χρήματα που υπολογίζουν ότι θα λαμβάνουν από τον πατέρα της Μαρίας, δεν θα επαρκούν για την κάλυψη των αναγκών τους. Τελικά, κατά τη διάρκεια της φοίτησής της, η Μαρία δεν θα πληρώσει, ποτέ, δίδακτρα, αφού, πάντα, θα παίρνει υποτροφίες.

1.3 Το Εθνικό Ωδείο και η Μαρία Τριβέλλα

Το Σεπτέμβριο του '37, μετά από τη μεσολάβηση του Σταύρου Τριβέλλα,⁹ η Μαρία έρχεται σε επαφή με την καθηγήτρια Μονωδίας του Εθνικού Ωδείου. Κατά την ακρόαση, η Τριβέλλα εντυπωσιάζεται, δέχεται τη Μαρία ως μαθήτριά της και με δική της πρωτοβουλία, αποφασίζει να παραδώσει δωρεάν μαθήματα στη Μαρία. Βάσει των λεγομένων της, η Τριβέλλα διαπίστωσε, από τα πρώτα κιόλας μαθήματα,

⁶ Elvira de Hidalgo (1891-1980): Ισπανίδα coloratura soprano. Έκανε το ντεμπούτο της σε ηλικία 16 ετών, στο Θέατρο *San Carlo* της Νάπολης, με το ρόλο της Rosina, από τον *Κουρέα της Σεβίλλης*. Το 1910, εμφανίστηκε στη *Metropolitan Opera*, ως Rosina. Το 1916, έκανε την πρώτη της εμφάνιση στη Σκάλα του Μιλάνου και ακολούθησαν και άλλα σημαντικά λυρικά θέατρα, όπως: *Teatro Colón* και *Covent Garden*. Το 1919 και το 1930, ήρθε στην Ελλάδα για παραστάσεις του *Κουρέα της Σεβίλλης* και της *Lucia di Lammermoor*. Γνώρισε το θεατρικό επιχειρηματία και συνιδιοκτήτη των *Ολυμπίων*, Παναγή Καραντινό και έζησε μαζί του για μεγάλο διάστημα. Έδωσε αρκετές παραστάσεις στην Ελλάδα και συνεργάστηκε με σημαντικούς μάεστρους της εποχής, όπως το Δημήτρη Μητρόπουλο. Όταν αποφάσισε να αποσυρθεί, επέλεξε να μείνει μόνιμα στην Αθήνα και δίδαξε στο Ωδείο Αθηνών.

⁷ Ο Πετσάλης (1998, σσ. 226, 138) αναφέρει την άποψη της συζύγου του Φ. Οικονομίδη, σύμφωνα με την οποία ο Οικονομίδης δεν εκτιμούσε την ιταλική όπερα. Ο Καλομοίρης, μετά τις σπουδές του στη Βιέννη, εργάστηκε ως καθηγητής στο Ωδείο Αθηνών (1911-1919). Ήρθε σε ρήξη με τον, τότε, Διευθυντή Γεώργιο Νάζο, θεωρώντας ότι το Ωδείο ήταν πολύ συντηρητικό και «γερμανοκρατούμενο». Τότε, αποχώρησε και ίδρυσε το Εθνικό Ωδείο.

⁸ Μαρία Τριβέλλα (1894-1963): Σοπράνο. Κόρη του αρχιτέκτονα Αργυρίου Αδαλή. Παντρεύτηκε τον αξιωματικό Θάνο Τριβέλλα και τον ακολούθησε σε ένα ταξίδι, στο Παρίσι, όπου κάποιος την άκουσε να τραγουδά και την ενθάρρυνε να καλλιεργήσει τη φωνή της. Με την επιστροφή της στην Αθήνα, γράφτηκε κρυφά στο Ελληνικό Ωδείο, στην τάξη του Κίμωνα Τριανταφύλλου και το 1930, πήρε το δίπλωμά της. Η καριέρα της Τριβέλλα στο ελληνικό μελόδραμα ήταν σύντομη. Το 1934, έγινε έκτακτη καθηγήτρια στο Εθνικό Ωδείο, αλλά παρέδιδε και ιδιωτικά μαθήματα.

⁹ Κουνιάδος της Μαρίας Τριβέλλα και συνεργάτης του Θύμιου Δημητριάδη, θείου της Μαρίας.

πως η Μαρία δεν είναι contralto, όπως της την είχαν παρουσιάσει, αλλά δραματική σοπράνο (Τριβέλλα, 1957). Φαίνεται ότι, αυτή την εποχή, η φωνή της Μαρίας είναι, ακόμη, αποποθέτητη και τραγουδά σε χαμηλότερες περιοχές από αυτές που της ταιριάζουν.

Αναφορικά με το θέμα των διδάκτρων, μπορεί η Τριβέλλα να μην έχει προσωπικές απαιτήσεις, αλλά αφού η Μαρία θέλει να γραφτεί στο Εθνικό Ωδείο, η απόφαση για υποτροφία υπόκειται στο Διευθυντή του Ωδείου, Μανώλη Καλομοίρη. Δεδομένου ότι η απαιτούμενη ηλικία για την εγγραφή σε κάποιο Ωδείο είναι 16 και ότι η Μαρία είναι αρκετά ψηλή και φαίνεται μεγαλύτερη, η μητέρα της αποφασίζει να δηλώσει ψευδώς την ηλικία της κόρης της, κατά την εγγραφή της (Callas E. , 1960, σ. 33).¹⁰

Στο μεταξύ, η Λίτσα στρέφεται και προς τον Γιώργο Καρακαντά,¹¹ ο οποίος έχει αναλάβει, προσφάτως, τη Διεύθυνση της Μελοδραματικής Σχολής του Εθνικού Ωδείου. Ο Καρακαντάς άκουσε τη Μαρία και διαπίστωσε ότι η φωνή της αφενός είναι ενδιαφέρουσα, όμως ακατέργαστη και αφετέρου η εξωτερική της εμφάνιση δεν είναι και τόσο καλή. Τελικά, αν και δεν έχει όλα τα γενικά προσόντα, την εγγράφει στη Σχολή Μελοδραματικής, με τη συγκατάθεση του Καλομοίρη, ως νέο ταλέντο (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 137).

Κατά το σχολικό έτος 1937-1938, η Τριβέλλα ζητά από τον Καλομοίρη υποτροφία για να φοιτήσει η Μαρία στην τάξη της. Μετά την έγκριση της υποτροφίας, η Μαρία αφοσιώνεται στη μελέτη και σύμφωνα με την καθηγήτριά της, έκανε, καθημερινά, μάθημα και είχε σπάνια αντίληψη και μουσικότητα (Τριβέλλα, 1957). Ωστόσο, αν και διαθέτει σπάνια μουσική αίσθηση και έκφραση, δεν μπορεί να εκτιμήσει την ανάγκη θεωρητικής μουσικής κατάρτισης και αφιερώνει ελάχιστο χρόνο για τα υποχρεωτικά μαθήματα. Η κακή της επίδοση είναι ένας από τους λόγους που θα διακόψει τις σπουδές της, το 1943, χωρίς να πάρει το δίπλωμα Μονωδίας.

Παράλληλα με τη φωνητική εξάσκηση, η Μαρία κάνει και ειδικές ασκήσεις για την ενδυνάμωση του διαφράγματος και μαθήματα απαγγελίας, προκειμένου να βελτιωθεί η προφορά των ελληνικών και η άρθρωσή της. Ενθουσιασμένη από τις επιδόσεις της, η Τριβέλλα αποφασίζει να παρουσιάσει την πρωτοετή μαθήτριά της στις ετήσιες επιδείξεις του Ωδείου και της αναθέτει το κλείσιμο της παράστασης. Στις 11 Απριλίου 1938, γίνεται η επίδειξη της τάξης της Τριβέλλα. Σε ηλικία 14 ετών, η Μαρία ερμηνεύει τρεις άριες στην Αίθουσα του Φιλολογικού Συλλόγου *Παρνασσός* (Μαρσάν, 1983, σ. 19).

Η Μαρία αρχίζει να αισθάνεται πως η Τριβέλλα δεν είναι η δασκάλα που της χρειάζεται. Δεν αναφέρονται σαφείς και εξακριβωμένοι λόγοι για την ανεπάρκεια της Τριβέλλα· υπάρχουν διάφορες απόψεις, οι οποίες δίστανται. Άλλοι πιστεύουν πως πρόκειται για μία αξιοθαύμαστη δασκάλα και πως με τα προσόντα που διαθέτει, εξελίσσει τις φωνητικές δεξιότητες των μαθητών της,¹² ενώ άλλοι θεωρούν πως η Τριβέλλα δεν είναι κάτι το ιδιαίτερο, ως καθηγήτρια και ότι το επίπεδο των μαθητών της ήταν πολύ χαμηλό, μέχρι που εμφανίστηκε η Μαρία.¹³

¹⁰ Ο ισχυρισμός της Λίτσας επιβεβαιώνεται και από την Κάλλας (Callas M. , 60 Minutes interview with Mike Wallace, 1974).

¹¹ Η Λίτσα είχε γνωρίσει τη μητέρα του Γιώργου Καρακαντά και ήθελε τη γνώμη του, ως Διευθυντή της Μελοδραματικής Σχολής του Εθνικού Ωδείου.

¹² Ο Πετσάλης (1998, σ. 174) αναφέρει τις εξής δηλώσεις: «...θαυμαστή δασκάλα, μια από τις διαλεχτές της παλιάς διδακτικής φρουράς...», του Γιώργου Βώκου, «...σεμνή δασκάλα [...] αλλά, δεν είχε το διαμέτρημα να διαπαιδαγωγήσει και να εξελίξει...», του Λεωνίδα Ζώρα, «...ήταν για μας κάτι το ιδιαίτερο...», του Ζαννή Καμπάνη.

¹³ Ο Πετσάλης (1998, σ. 174) αναφέρει τις εξής δηλώσεις «...ήταν πολύ κακή δασκάλα και δεν είχε μαθητές με πραγματική αξία...», της Έλλης Νικολαΐδη, «...Στο Εθνικό Ωδείο η Μαρία δεν έμαθε

Με βάση τις διάφορες απόψεις περί απειρίας της Τριβέλλα, η Μαρία αφήνει να εννοηθεί προς τη μητέρα της, πως η φωνητική της εκπαίδευση δεν βρίσκεται στα καλύτερα χέρια. Η Λίτσα αρχίζει να διοργανώνει ακροάσεις, για τη Μαρία, με όποιον κρίνει ότι είναι απαραίτητο. Ένας από αυτούς είναι ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, Διευθυντής του Ελληνικού Ωδείου, ο οποίος εντυπωσιάζεται από την ερμηνεία της. Η Μαρία περνά από διάφορες ακροάσεις, κατά τις οποίες όλοι εκτιμούν τη φωνή της και κάποιοι την παροτρύνουν να αλλάξει δασκάλα.

Οι συστάσεις και οι αναφορές για τις δεξιότητες της Hidalgo, ωθούν τη Λίτσα να ερευνήσει την πιθανότητα εγγραφής της Μαρίας στο Ωδείο Αθηνών. Η Hidalgo, σε συνέντευξή της, περιγράφει την πρώτη της συνάντηση με τη Μαρία, κατά την οποία δεν εντυπωσιάστηκε από τη θέα ενός ψηλού, υπέρβαρου κοριτσιού, με ακμή, χοντρά γυαλιά μυωπίας και κοτσίδες. Όμως, όταν η Μαρία τραγουδά, διαπιστώνει ότι η φωνή της, είναι μεν ακατέργαστη, αλλά διαθέτει εκπληκτικό τίμπρο και τη δέχεται στην τάξη της (Hidalgo, *L'invité du Dimanche*, 1969).

Για αρχή, η Μαρία παρακολουθεί ανεπίσημα τα μαθήματα της Hidalgo, αφού είναι, ήδη, εγγεγραμμένη στο Εθνικό Ωδείο και χρειάζεται ένα χρόνο ακόμη για το δίπλωμά της. Με την Hidalgo, το βάρος της μελέτης πέφτει σε ασκήσεις για την πιο σωστή τοποθέτηση της φωνής. Η Μαρία διαθέτει αναπνοή μεγάλης διάρκειας και μπορεί να τραγουδήσει ολόκληρη μελωδία με μία εκπνοή.

Επίσης, έχει φυσική κλίση προς τους δραματικούς τόνους, τους οποίους εκφράζει ασυγκράτητα, κάτι που η Hidalgo κρίνει πως, για την ώρα, πρέπει να μετριαστεί (Hidalgo, *L'invité du Dimanche*, 1969). Μελλοντικά, θα δούμε πως, στις κριτικές για τις εμφανίσεις της Μαρίας στη Λυρική, η δυσκολία του ελέγχου της δυναμικής της φωνής της εντοπίζεται από την πλειοψηφία των μουσικοκριτικών.

Ο Καλομοίρης δεν κάνει απλές μαθητικές επιδείξεις, αλλά οργανώνει ολοκληρωμένες παραστάσεις, στο Θέατρο *Ολύμπια*. Για το καλλιτεχνικό έτος 1938-1939, αποφασίζει να αναδείξει τους μαθητές του Ωδείου σε δύο παραστάσεις: μία με την *Cavalleria Rousticana* του Pietro Mascagni και τους *Pagliacci* του Ruggero Leoncavallo και μία με τη *Madama Butterfly* του Giacomo Puccini. Για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους επιλέγονται διπλωματούχοι, επομένως, για τη Santuzza της *Cavalleria Rousticana*, επιλέγεται η διπλωματούχος Hilda Woodley.¹⁴ Πιθανόν, τέθηκε θέμα να πάρει το ρόλο η Μαρία και αποφασίστηκε να δοθούν δύο παραστάσεις με την *Cavalleria Rousticana*, για να ακουστεί και το νέο ταλέντο του Ωδείου, η Μαρία (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 886).

Με την Τριβέλλα, η Μαρία εξασκεί και τη σκηνική της παρουσία, της οποίας βασικό μειονέκτημα είναι το βαρύ περπάτημα. Ο ρόλος της Santuzza απαιτεί, εκτός

τίποτα! [...] Άκουγα τις μαθήτριάς της κι όλες φώναζαν φοβερά...!», της Ζωής Βλαχοπούλου. Οι κακές κριτικές σχετικά με την αρτιότητά της, ως καθηγήτριας, ίσως, οφείλονται και στο γεγονός ότι η Τριβέλλα δεν είχε ξανά διδάξει Μονωδία, μέχρι που διορίστηκε στο Εθνικό. Άλλωστε, όπως θα δούμε πιο κάτω, η Λίτσα προσπάθησε, ανεπιτυχώς, να εγγράψει τη Μαρία στο Ωδείο Αθηνών. Είναι πιθανό η Μαρία να μπήκε στο Εθνικό για να προετοιμαστεί και στη συνέχεια, να μεταπηδήσει στο Ωδείο Αθηνών. Η Hidalgo είχε κάνει καριέρα στο εξωτερικό και οι γνωριμίες της θα μπορούσαν να φανούν χρήσιμες στη Μαρία, στο μέλλον.

¹⁴ Ο Πετσάλης (1998, σ. 886) σημειώνει πως τα περί αναγκαστικής προτίμησης της Hilda Woodley υπάρχουν σε ένα άτιτλο δακτυλογραφημένο κείμενο του Καλομοίρη (Αρχείο Καλομοίρη, Εθνικό Ωδείο). Αργότερα, ο Καλομοίρης γράφει πως, λανθασμένα, την ανέφερε ως υποψήφια διπλωματούχο, αφού είχε αποφοιτήσει τον Ιούνιο του '38. Επίσης, το 1959, γράφτηκε πως η Μαρία τραγουδούσε τη Santuzza στην Όπερα των Αθηνών, ο Διευθυντής της οποίας είχε απευθυνθεί στο Ωδείο ζητώντας αντικαταστάτρια, γιατί η πρωταγωνίστρια έσπασε το πόδι της, την παραμονή της πρεμιέρας. Επίσης, έχει γραφτεί πως αυτός που πίεσε για να δοθεί ο ρόλος στη Μαρία ήταν ο Γιώργος Καρακαντάς (Callas J. , 1989, σ. 70).

από φωνητικά προσόντα, έντονη σκηνική παρουσία και ερμηνευτική πείρα, που κανένας δεν θα μπορούσε να απαιτήσει από μία δευτεροετή μαθήτρια.

Στις 2 Απριλίου 1939, η Μαρία εμφανίζεται στην πρώτη της παράσταση και μετά από τις μαθητικές επιδείξεις, σειρά έχουν οι διπλωματικές εξετάσεις της Μελοδραματικής. Σύμφωνα με τον Πετσάλη (1998, σ. 205), η Λίτσα πιέζει την Τριβέλλα ώστε να συμμετέχει και η Μαρία, όμως η Τριβέλλα θεωρεί πως είναι πολύ νωρίς.¹⁵

1.4 Το Ωδείο Αθηνών και η Elvira de Hidalgo

Το Ωδείο Αθηνών έχει αναδείξει πολλούς διεθνώς αναγνωρισμένους μουσικούς. Μετά το 1920, η Αθήνα γίνεται ένα σημαντικό μουσικό κέντρο, το οποίο τιμούν με τις εμφανίσεις τους μεγάλοι μουσικοί, από όλο τον κόσμο. Με δωρεές, συγκροτεί μόνιμη συμφωνική ορχήστρα, την Ορχήστρα Ωδείου Αθηνών. Η Αθήνα έχει αποκτήσει ένα σημαντικό μουσικό γίγνεσθαι, με δεσπίζουσα προσωπικότητα τον καθηγητή Μουσικής Μορφολογίας, Δημήτρη Μητρόπουλο.

Η Μαρία δίνει, κρυφά από την Τριβέλλα, εξετάσεις στο Ωδείο Αθηνών, για να εγγραφεί, τυπικά, και να λάβει την υποτροφία. Παρά τα σπάνια προσόντα της και την επιρροή που ασκεί η Hidalgo, το θέμα δεν είναι απλό. Η συντηρητική πολιτική που επικρατεί, δημιουργεί πρόβλημα στην εισαγωγή της Μαρίας στο Ωδείο Αθηνών, αφού έχει, ήδη, φοιτήσει σε άλλο Ωδείο και επιπλέον, η Μαρία δεν θεωρείται τόσο ιδιαίτερη περίπτωση, όπως την παρουσιάζουν.

Η Hidalgo αποφασίζει να αναλάβει την εκπαίδευση της Μαρίας χωρίς αμοιβή. Μετά από εξετάσεις, καταφέρνει να εγγραφεί στο νέο Ωδείο, στην Ανωτέρα Τάξη, αλλά το κλίμα δυσπιστίας, από την πλευρά των καθηγητών, εξακολουθεί να υπάρχει.¹⁶ Της απονέμεται η «Αβερύφειος Υποτροφία», την οποία θα συνεχίσει να παίρνει κατά τα 4 χρόνια της φοίτησής της (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 234).

Όλοι οι συμμαθητές της Μαρίας τη θαυμάζουν για την αφοσίωσή της στη μελέτη και παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχει κάποια προστριβή μεταξύ τους, η Μαρία φαίνεται απόμακρη. Η μετακόμισή της στην Ελλάδα, ένα μέρος άγνωστο για αυτή, η κακή χρήση της ελληνικής γλώσσας και τα οικονομικά προβλήματα, λειτουργούν ανασταλτικά στον χαρακτήρα της και συμβάλλουν σε μία ηττοπαθή εικόνα. Επίσης, από τον κοινωνικό της περίγυρο, σχολιάζεται, αρνητικά, η σωματική της διάπλαση και η γενικότερη εξωτερική της εμφάνιση.

Η Μαρία γράφεται και στην τάξη της Μελοδραματικής της Hidalgo, στην οποία φοιτούν 17 μαθητές, εκ των οποίων μόνο η Μαρία και άλλοι 3 είναι πρωτοετείς. Η εγγραφή της στην τάξη της Μελοδραματικής προκαλεί κατάπληξη σε μαθητές και καθηγητές, αφού θεωρούν πως ένα τόσο «αδέξιο και άχαρο» κορίτσι δεν θα μπορέσει να ανταποκριθεί (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 270). Γρήγορα, όμως, αρχίζει να διαψεύδει ακόμα και τους πιο δύσπιστους. Η Hidalgo αναθέτει στη

¹⁵ Η Πηνελόπη Αδαλή (ανιψιά της Τριβέλλα) υποστηρίζει ότι η ρήξη με την Τριβέλλα επήλθε μετά από πιέσεις της Λίτσας ώστε να συμμετάσχει η Μαρία στις διπλωματικές εξετάσεις. Η Τριβέλλα αρνήθηκε γιατί θεωρούσε πως η Μαρία μπορεί να αποκτήσει «τέσσερις πέντε νότες παραπάνω» και αν την πιέσει, σε αυτό το στάδιο, θα χαλάσει τη φωνή της. Μέχρι να οριστικοποιηθεί η εισαγωγή της στο Ωδείο Αθηνών, η Μαρία και η μητέρα της συνεχίζουν να έχουν επαφή με την Τριβέλλα, για να μην κινδυνεύσει η θέση της Μαρίας στο Εθνικό (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 212-213).

¹⁶ Πριν την εισαγωγή της Μαρίας στο Εθνικό, η Λίτσα είχε κάνει μία αποτυχημένη προσπάθεια να τη γράψει στη Σχολή Μονωδίας του Ωδείου Αθηνών. «...Αλλά γέλασαν μαζί της. Τι θα έκαναν είπαν μ' ένα δεκατριάχρονο κορίτσι...» (Lowe, 1987, σ. 18). Το 1937, η Μαρία έκανε ακόμη μία προσπάθεια, αλλά ο Οικονομίδης αρνήθηκε. Σύμφωνα με την Υπατία Λούβη, μαθήτρια του Ωδείου Αθηνών, η Μαρία ήθελε να γραφτεί στη Σχολή Μονωδίας, χωρίς να κάνει τα υποχρεωτικά μαθήματα (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 129-130).

Μαρία το ρόλο της *Suor Angelica*, της ομώνυμης όπερας του Puccini, για τις εξετάσεις. Μετά από την εμφάνιση της Μαρίας, στις 16 Ιουνίου 1940, με ράσο, για τις ανάγκες του ρόλου, όλοι μιλούν ακόμη περισσότερο για το «φαινόμενο Καλογεροπούλου», άλλοι με θαυμασμό και άλλοι με φθόνο.

Το Σεπτέμβριο του '40, η Μαρία εγγράφεται στην Ανωτέρα Τάξη της Μονωδίας, της Αρμονίας και του Σολφέζ, μαθήματα του Φιλοκτήτη Οικονομίδα και ανανεώνεται η υποτροφία της. Αν και η Ελλάδα βρίσκεται υπό Ιταλική Κατοχή, οι εξετάσεις, στο τέλος της χρονιάς, πραγματοποιούνται. Για αδιευκρίνιστους λόγους, η Μαρία δεν παίρνει μέρος στην εξέταση της Αρμονίας και του Σολφέζ. Όμως, στις εξετάσεις της Μονωδίας βαθμολογείται με «Άριστα» στην επιμέλεια, την πρόοδο και την ικανότητα (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 347).

Με την έναρξη της σχολικής περιόδου 1941-1942, εγγράφεται στην τάξη της Μελωδραματικής και στα μαθήματα Αρμονίας και Σολφέζ, αυτή τη φορά, στην τάξη του Θεόδωρου Βαβαγιάννη. Μετά τη σύναψη συμβολαίου με τη νεοσύστατη Λυρική Σκηνή, η Μαρία θα συνεχίζει τη μελέτη με την Hidalgo, παραμελώντας τα υποχρεωτικά μαθήματα. Μετά την επιτυχία της στην *Tosca* (1942), θα εγκαταλείψει τις σπουδές και την προσπάθεια απόκτησης του διπλώματος Μονωδίας.

1.5 Η Κατοχή, η Λυρική Σκηνή και το πρώτο επαγγελματικό συμβόλαιο της Μαρίας Καλογεροπούλου

Η πρώτη Κρατική Μελωδραματική Σκηνή ιδρύεται επί δικτατορίας Μεταξά, το 1939 και κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της, αποτελεί παρακλάδι του Βασιλικού Θεάτρου. Ο πρώτος Διευθυντής είναι ο Κωστής Μπαστιάς, ο οποίος είναι και Γενικός Διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου. Στις 5 Μαρτίου 1940, παρουσιάζεται η *Νυχτερίδα* (*Die Fledermaus*) του Johann Strauss, ως εναρκτήριο έργο της πρώτης καλλιτεχνικής περιόδου, παρουσία της Βασιλικής Οικογένειας, του Πρωθυπουργού, των μελών του Υπουργικού Συμβουλίου και του Διπλωματικού Σώματος.

Στις 20 Ιουνίου 1940, η Μαρία υπογράφει το πρώτο της επαγγελματικό συμβόλαιο. Στο Ιδιωτικό Συμφωνητικό (Μαρσάν, 1983, σ. 43),¹⁷ φαίνεται η Μαριάννα Καλογεροπούλου να προσλαμβάνεται ως χορωδός, για ένα χρόνο, από 1 Ιουλίου 1940 έως 30 Ιουνίου 1941, με μισθό 1.500 δρχ.. Βάσει συμβολαίου, υποχρεούται να λαμβάνει μέρος σε όσες παραστάσεις την καλούν. Επίσης, θα λαμβάνει, για κάθε επιπλέον παράσταση, πέραν των 10 ανά εβδομάδα, το ποσό των 50 δρχ., ανά παράσταση. Το συμβόλαιο την υποχρεώνει να δέχεται οποιοδήποτε ρόλο, χωρίς καμία εξαίρεση ή επιφύλαξη.

Μέσα στις υποχρεώσεις της είναι να πηγαίνει στο Θέατρο, καθημερινά, για πρόβες, εκτός Κυριακής και να συμμετέχει σε καλλιτεχνικές περιόδους του θιάσου εκτός Αθηνών, με προσαύξηση μισθού κατά 50%. Απαγορεύεται η συμμετοχή σε άλλο θίασο, αλλά και σε οποιαδήποτε άλλη παράσταση που δεν δίνεται από το Θέατρο. Σε περίπτωση απόλυσης, η Μαρία θα λάβει το ποσό των 25.000 δρχ., ως αποζημίωση, αλλά το ίδιο ποσό θα υποχρεωθεί να καταβάλει και η ίδια, ως πρόστιμο, σε περίπτωση παράβασης ενός ή περισσότερων όρων του συμβολαίου.

Η πρόσληψη της Μαρίας στη Λυρική, παρά το γεγονός ότι είναι, ακόμη, στο 3^ο έτος των σπουδών της, οφείλεται στην Elvira de Hidalgo,¹⁸ η οποία ρωτήθηκε από

¹⁷ Στο βιβλίο του Μαρσάν δημοσιεύθηκαν αποσπάσματα του συμβολαίου της Μαρίας («Αριθμός Συμβολαίου 90, Λυρικής Σκηνης»). Το πλήρες κείμενο παραχωρήθηκε από το Μαρσάν στον Πετσάλη. Σύμφωνα με τον Πετσάλη (1998, σσ. 284, 899), μέχρι το 1982, το συμβόλαιο βρισκόταν στο αρχείο της Λυρικής. Όταν ο ίδιος έκανε έρευνα, το συμβόλαιο είχε χαθεί.

¹⁸ Η Hidalgo προσελήφθη από το Μπαστιά, ως μέλος της επιτροπής επιλογής στελεχών του θιάσου.

το Μπαστιά, αν μπορεί να προτείνει κάποιο δικό της υποψήφιο. Η οικονομική κατάσταση της Μαρίας ωθεί την Hidalgo να την προτείνει και την παρουσιάζει ως ένα εξαιρετικό ταλέντο. Ζητά από τον Μπαστιά να μην τον απασχολήσει καθόλου η εξωτερική της εμφάνιση και του τονίζει ότι η ίδια παραδίδει μαθήματα στη Μαρία, αφιλοκερδώς. Αρχικά, η Μαρία δεν παρουσιάζεται στην ειδική επιτροπή, αλλά στο σπίτι του Μπαστιά, συνοδεία της Hidalgo. Ο Διευθυντής, πεπεισμένος, για την ικανότητά της, αποφασίζει να την προσλάβει «...για να έχει έναν πόρο ζωής και να συνεχίσει να μελετάει...».¹⁹

Η Hidalgo, μετά την εμφάνιση της Μαρίας στην επιτροπή, είτε πως η συγκεκριμένη υποψήφια πρέπει να προσληφθεί, με μισθό χορωδού, χωρίς να είναι υποχρεωμένη να συμμετέχει ενεργά. Κατά τη γνώμη της, πρέπει να συνεχίσει να μελετά, έχοντας έναν εξασφαλισμένο μισθό, διαφορετικά κινδυνεύει να «...χαθεί δεξιά και αριστερά, τραγουδώντας για τους στρατιώτες, για ένα κομμάτι ψωμί...» (Hidalgo, 1969). Επίσης, ο Καλομοίρης έγραψε πως ο Μπαστιάς την προσέλαβε, αλλά δεν την τοποθέτησε «ευτυχώς» στη χορωδία, αλλά την προόριζε για να «εκμανθάνει ρόλους».²⁰

Με βάση τις μαρτυρίες των χορωδών, που παραθέτει ο Πετσάλης (1998, σ. 292), η Μαρία φαίνεται πως αντιδρά στην πρόσληψή της, ως χορωδός, καθώς θεωρεί τον εαυτό της πιο ικανό. Ωστόσο, δέχεται την πρόταση, μετά τη διαβεβαίωση του Μπαστιά, ότι δεν θα είναι ενεργό μέλος της χορωδίας.²¹ Ίσως, η Μαρία δέχτηκε την πρόταση, με τη σκέψη ότι είναι μία ευκαιρία για να μπει στον κύκλο της Λυρικής Σκηνής και μελλοντικά, να καταφέρει να αναδειχθεί.

Ο Πετσάλης (1998, σσ. 902, 293), βασιζόμενος στην καρτέλα μισθοδοτικής κατάστασης,²² υποστηρίζει πως πρόκειται για μία «χαριστική πρόσληψη».²³ Μετά από αυτή την οικονομική και ηθική βοήθεια, το βιοτικό επίπεδο της Μαρίας αναβαθμίζεται και από πλευράς κατοικίας. Για ακόμα μία φορά, μετακομίζει με τη μητέρα της σε ένα διαμέρισμα, στην οδό Πατησίων 61.

Το πολιτικό παρασκήνιο της εποχής παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς η Ιταλία μπαίνει στον πόλεμο, ως σύμμαχος της Γερμανίας, γεγονός που προκαλεί αίσθηση στην Ελλάδα. Ο Μεταξάς διατάζει γενική κινητοποίηση των πολιτών και προετοιμασία για επιστράτευση. Μέχρι τον Ιούλιο του '40, λίγοι είναι αυτοί που έχουν αντιληφθεί τη σοβαρότητα της κατάστασης. Παρά την αυξημένη ένταση, η καλλιτεχνική ζωή του καλοκαιριού, στην Αθήνα, συνεχίζεται. Το Δεκαπενταύγουστο, τα αντιταλικά αισθήματα οξύνονται με τον τορπιλισμό του καταδρομικού Έλλη και

¹⁹ Αυτή η φράση ειπώθηκε από το Γιάννη Κ. Μπαστιά, σε συζήτηση που είχε με τον Πετσάλη (1998, σσ. 291-292).

²⁰ Αχρονολόγητο κείμενο του Καλομοίρη, από το αρχείο του Εθνικού Ωδείου.

²¹ «...στη χορωδία, την οποία διεύθυνα τότε εγώ, η Μαρία δεν πάτησε ποτέ. Συνέχισε απλώς να σπουδάζει με την de Hidalgo...»: δήλωση της Έλλης Νικολαΐδη (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 293). Η Κάλλας (Συνέντευξη Τύπου, 1960) επιβεβαιώνει το γεγονός: «...[ο Μπαστιάς] συμφώνησε με την κυρία de Hidalgo να μου δώσουν ένα ποσό για να καθίσω εις την διάθεσιν της Λυρικής Σκηνής, να μελετώ...». Ο Πετσάλης (1998, σσ. 294-295) αναφέρει πως ο Μπαστιάς είχε, ήδη, προσλάβει τη Μαρία στο γραφείο του, με κάποια αδιευκρίνιστη βοηθητική ιδιότητα, στα τέλη του '39 ή στις αρχές του '40. Και «...επειδή δεν είχε δικαίωμα να την πληρώνει –αφού δεν ήταν στέλεχος της Λυρικής Σκηνής- την είχε στο ιδιαίτερο γραφείο του σαν συνεργάτιδά του...». Δεν υπάρχει καμία καταχώρηση με το όνομα Καλογοροπούλου στα πρακτικά του Δ.Σ. και στις Μισθοδοτικές Καταστάσεις. Ίσως, ο Μπαστιάς, βασιζόμενος στην απόφαση του Συμβουλίου, για «ανάγκη συμπληρώσεως του διοικητικού προσωπικού με εκτάκτους υπαλλήλους υπό τρίμηνον δοκιμασίαν», της πρόσφερε μία εικονική θέση στο γραφείο του (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 295) και ΠΔΣ 171/20-7-1939.

²² Από το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου (ΠΔΣ 198/20-6-1940).

²³ Προσελήφθησαν 18 γυναίκες χορωδοί, 17 από αυτές με μισθό 2.000 δρχ. και 1 με μισθό 1.500 δρχ..

αρχίζει η συζήτηση για επικείμενη ιταλική επίθεση. Ως αποτέλεσμα της γενικότερης ανησυχίας, η οικογένεια Καλογεροπούλου σκέφτεται την πιθανότητα της επιστροφής στην Αμερική, γεγονός που αναστατώνει τη Μαρία.

Η Λυρική Σκηνή προετοιμάζει τη δεύτερη παράσταση με τη *Madama Butterfly* του Giacomo Puccini. Αν και η επιλογή του έργου γίνεται με διπλωματικά κριτήρια,²⁴ ο Μπαστιάς καλεί στην επίσημη πρεμιέρα το γιο του συνθέτη, Antonio Puccini, προκειμένου να διασκεδαστούν οι εντυπώσεις. Παρά τις απροκάλυπτες ιταλικές προκλήσεις, η Ελληνική Ηγεσία συνεχίζει να προσποιείται άγνοια για την ιταλική επιβουλή και στις 28 Οκτωβρίου 1940, η ιταλική επέλαση είναι γεγονός. Στις 6 Απριλίου 1941, η Γερμανία εισβάλλει στην Ελλάδα και η Αθήνα μετατρέπεται σε μία έρημη πόλη, με παρελάσεις γερμανικών στρατευμάτων.

Επί Κατοχής, στις περισσότερες διευθυντικές θέσεις, τοποθετούνται άνθρωποι εμπιστοσύνης των Κατοχικών Αρχών. Για το λόγο αυτό, στις 8 Μαΐου 1941, ο Κωστής Μπαστιάς, αντικαθίσταται από το Νίκο Γιοκαρίνη (Μπαστιάς, 1997, II, σ. 336). Με το Νομοθετικό Διάταγμα αρ. 16, καταγγέλλονται όλες οι συμβάσεις εργασίας και ανακοινώνεται η εκ βάθρων ανασυγκρότηση του Θεάτρου, με σκοπό την «...αποκατάσταση της ελευθερίας της σκέψεως και των στοχασμών...» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 366).

Οι καλλιτέχνες, πλέον, είναι υποχρεωμένοι να τραγουδούν για τις Αρχές Κατοχής, χωρίς κανένα δικαίωμα επιλογής. Τον Ιούνιο του '41, επανεξετάζονται τα συμβόλαια 15 σολίστ και 35 χορωδών, μέσα στους οποίους δεν συμπεριλαμβάνεται η Μαρία (Μαρσάν, 1983, σ. 43) και πιθανότατα, η στέρηση του μισθού να συμβάλλει σημαντικά στη σύναψη ιταλικών φιλιών (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 367).

Κατά την πρώτη περίοδο του πολέμου, σταματά κάθε κοινωνική και καλλιτεχνική δραστηριότητα και ο κόσμος ενημερώνεται για τις εξελίξεις από τον Τύπο και το ραδιόφωνο. Το Υπουργείο Παιδείας διατάζει διακοπή της εκπαιδευτικής διαδικασίας και πραγματοποιούνται αυστηρότατοι έλεγχοι στις μετακινήσεις. Πλέον, οι παραστάσεις δίνονται στο *Παλλάς*, αφού είναι το μοναδικό θέατρο που διαθέτει καταφύγιο.

Οι διεργασίες για την αυτονόμηση της Λυρικής από το Θέατρο δεν έχουν ολοκληρωθεί, αφού δεν έχουν διευθετηθεί όλα τα οικονομικά θέματα. Νέο μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου είναι Μανώλης Καλομοίρης. Οι Γερμανικές Αρχές Κατοχής δημοσιεύουν διαταγή πολιτικής επιστράτευσης των Ελλήνων από 16 έως 45 ετών. Το ΕΑΜ κινητοποιεί τους πολίτες σε διαδηλώσεις και η επιστράτευση αναστέλλεται, προκαλώντας μεγάλο πλήγμα στην Κυβέρνηση του γερμανόφιλου Ράλλη.

²⁴ Για την καλλιτεχνική περίοδο 1940-1941, είχε αποφασιστεί ως εναρκτήριο έργο η *Madama Butterfly* του Giacomo Puccini. Όμως, ο τορπιλισμός του καταδρομικού *Έλλη*, στις 15 Αυγούστου 1940, οδηγεί το Μπαστιά στο γραφείο του Μεταξά, προκειμένου να αποφασίσουν για τη ματαίωση ή μη της πρόσκλησης του γιου του συνθέτη, Antonio Puccini, ο οποίος θα ερχόταν στην Ελλάδα για να παρακολουθήσει την παράσταση. Για διπλωματικούς λόγους, ο Μεταξάς ζήτησε να μη γίνει καμία αλλαγή στο πρόγραμμα της Λυρικής. Αυτή η κίνηση, σε συνδυασμό με τη φημολογία για επικείμενη Ιταλική επίθεση, προκάλεσε τον προβληματισμό της Κοινής Γνώμης για την αναγκαιότητα και το σκοπό αυτής της παράστασης.

Στις 25 Οκτωβρίου 1940, δόθηκε παράσταση παρουσία του Antonio Puccini, του Βασιλιά Γεωργίου Β' και του Μεταξά. Μετά τη δεύτερη παράσταση, στις 26 Οκτωβρίου, ακολούθησε δεξίωση στην Ιταλική Πρεσβεία, από τον Πρεσβευτή της Ιταλίας στην Ελλάδα, Emanuele Grazzi, προς τιμήν των καλεσμένων. Εκεί παρευρέθησαν ο Κωστής Μπαστιάς, ο Υφυπουργός Εξωτερικών Ν. Μαυρουδής, ο Υφυπουργός Τύπου Θ. Νικολούδης, αλλά όχι ο Μεταξάς. Η δεξίωση αυτή ήταν δεν ήταν τίποτα άλλο παρά μία καλοστημένη παράσταση, καθώς εκείνη τη μέρα είχε σταλεί το τηλεγράφημα με το ιταλικό τελεσίγραφο, το οποίο παρέδωσε, τα ξημερώματα της 28^{ης} Οκτωβρίου, ο Ιταλός Πρεσβευτής στο Μεταξά (Κονδύλη, Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή, 2011).

Με την αποχώρηση των Ιταλών από την Ελλάδα, λήγει η θητεία του Γιοκαρίνη, το Μάιο του '43 και τον διαδέχεται, προσωρινά, ο μέχρι πρότινος γραμματέας, Άγγελος Τερζάκης (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 484). Στις 3 Οκτωβρίου 1944, ανακοινώνεται ο διαχωρισμός της Λυρικής Σκηνής από το Βασιλικό Θέατρο και πλέον αποτελεί αυτόνομο Νομικό Πρόσωπο Δημοσίου Δικαίου, με την επωνυμία «Εθνική Λυρική Σκηνή», της οποίας την καλλιτεχνική διεύθυνση αναλαμβάνει ο Μανώλης Καλομοίρης.

Μετά την αυτονόμηση, το νέο Διοικητικό Συμβούλιο αρχίζει την προετοιμασία του νέου προγράμματος. Την 1^η Απριλίου 1944, παρουσιάζεται η *Ρέα* του Σαμαρά, ως πρώτη καλλιτεχνική δραστηριότητα της ΕΛΣ. Με τη μεγάλη κατάρρευση της οικονομίας, τον Απρίλιο του '44, οι μισθοί μετατρέπονται από χιλιάδες σε εκατομμύρια για τους 11 σολίστ Α` κατηγορίας²⁵ και για τους 9 σολίστ Β` κατηγορίας,²⁶ στην οποία έχει υποβιβαστεί η Μαρία.

Το δεύτερο έργο που παρουσιάζει η Λυρική Σκηνή, μετά την ανεξαρτητοποίησή της, είναι ο *Tiefland (Ο Κάμπος)* του Eugen d' Albert (Απρίλιος του '44). Μετά την πρεμιέρα του *Κάμπου*, ο Διευθυντής, αναζητά καταλληλότερη στελέχωση του θιάσου. Η Μαρία αναβαθμίζεται σε σολίστ Α` κατηγορίας και ακολουθεί και μισθολογική αύξηση.²⁷

Μετά την πτώση του Ναζισμού, στις 12 Οκτωβρίου 1944, η Μαρία γίνεται στόχος κάποιων συναδέλφων της, εξαιτίας της συμμετοχής της σε εκδηλώσεις που διοργάνωναν οι Αρχές Κατοχής και των φιλικών σχέσεων που διατηρούσε η οικογένειά της με Ιταλούς και Γερμανούς Αξιωματούχους. Σύμφωνα με την Ελβίρα Ματαράγκα, η Μαρία αναγκάστηκε να φύγει από τη Λυρική και δεν συμμετείχε στην πορεία.²⁸

Μετά τα γεγονότα της 12^{ης} Οκτωβρίου, η Μαρία ζητά «τρεις μήνες διακοπών» από τη Λυρική και αμέσως, η Λίτσα²⁹ της βρίσκει δουλεία στο Αγγλικό Αρχηγείο, όπου τοποθετείται στο γραφείο διανομής της μυστικής αλληλογραφίας. Αυτή η «άδεια», δεν είναι γνωστό αν της δόθηκε μετά τις παραστάσεις του *Fidelio* ή αν ήταν μία έντεχνη απομάκρυνση της Μαρίας από τη Λυρική, με αφορμή την επίθεση που δέχτηκε από τους συναδέλφους της.

Πρόκειται για άδεια άνευ αποδοχών και εργάστηκε στο Αγγλικό Αρχηγείο για βιοποριστικούς λόγους. Η Μαρία προσλήφθηκε στο British Information Service, για μεταφραστική ή ερμηνευτική εργασία, αλλά και για την ταξινόμηση των απορρήτων εγγράφων. Το BIS εξέδιδε ενημερωτικά δελτία για την πρόοδο του πολέμου στον υπόλοιπο κόσμο και ενημέρωνε τους κατοίκους της Αθήνας για την ελληνική πολιτική και στρατιωτική κατάσταση.

Στις 3 Νοεμβρίου 1944, ενώ ανακοινώνεται η κυβερνητική απόφαση για διακοπή λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου και της Λυρικής, η Διεύθυνσή της

²⁵ Γλυνός, Δελένδας, Επιτροπάκης, Κορώνης, Μαγκλιβέρας, Μουλά, Βλαχοπούλου, Γαλανού, Δαμασιώτη, Νικήτα, Φλερύ.

²⁶ Ζαγγαρόλα, Αναστασιάδου, Ζωγράφου, Παπαδοπούλου, Ρεμούνδου, Δουμάνη, Κοτομάτα, Στεφανίδη, Καλογεροπούλου.

²⁷ Η πληροφορία παρατίθεται από τον Πετσάλη (1998, σ. 549) και προκύπτει από το προσωπικό αρχείο του Συναδινού.

²⁸ Δήλωση Ελβίρας Ματαράγκα, στον Πετσάλη (1998, σ. 651).

²⁹ Τα οικονομικά προβλήματα, σε συνδυασμό με τον κοινωνικό διωγμό που αντιμετώπιζε η Μαρία και η μητέρα της, για τη στάση τους κατά τη διάρκεια της Κατοχής, οδήγησαν τη Λίτσα στη σκέψη μιας εργασίας που θα αποδυνάμωνε τις κατηγορίες εναντίον τους. Είναι άγνωστο για πόσο χρονικό διάστημα εργάστηκε στο Αγγλικό Αρχηγείο (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 657, 675).

οργανώνει μία παράσταση, τη «Γιορτή της Λευτεριάς»,³⁰ με τη σημαντική απουσία της Μαρίας. Φαίνεται ότι δεν προσκλήθηκε να λάβει μέρος στην εκδήλωση, αλλά δεν αποκλείεται, κάποιος από το περιβάλλον της να τη συμβούλεψε να μην εκτεθεί σε μία ενδεχόμενη δημόσια αποδοκιμασία.

Η σχέση της Μαρίας με τις Αρχές Κατοχής έχει συζητηθεί πολύ και έχει διαστρεβλωθεί. Πολλοί αριστεροί και όχι μόνο, διατύπωσαν κατηγορίες περί συνεργασίας και δοσιλογισμού και επικράτησε η άποψη ότι η Μαρία υπήρξε αδιάστακτη στην εκμετάλλευση κάθε ευκαιρίας προκειμένου να προωθήσει το συμφέρον της, μέσω των Αρχών Κατοχής.

Παρότι φιλικές σχέσεις και υποστήριξη από Ιταλούς και Γερμανούς, αναμφίβολα υπήρξαν, θα πρέπει να τονιστεί ότι οι μουσικοί δεν σταμάτησαν, ποτέ, να ασκούν το επάγγελμά τους, ακόμα και όταν επρόκειτο να ψυχαγωγήσουν τις Αρχές Κατοχής, μετά από αίτηση που ισοδυναμούσε με διαταγή και σε περίπτωση άρνησης, υπήρχαν σοβαρές κυρώσεις. Δεδομένου αυτού, η κατηγορία για συμμετοχή σε εκδηλώσεις Ιταλών και Γερμανών Αξιωματούχων μπορεί να θεωρηθεί άδικη. Πιθανότατα, η Μαρία μπήκε στο στόχαστρο των συναδέλφων της λόγω των προσωπικών σχέσεων που διατηρούσε η οικογένειά της με Ιταλούς και Γερμανούς.

Όπως προαναφέρθηκε, η Μαρία κατηγορήθηκε ως δοσίλογος και συνεργάτης των Κατοχικών Αρχών. Παρόλα αυτά, οι φιλικές της σχέσεις φαίνεται πως βοήθησαν και τους καλλιτέχνες της Λυρικής. Συγκεκριμένα, το 1942, μετά τη συναυλία, στη Θεσσαλονίκη, η Μαρία κατάφερε να πείσει τους Ιταλούς να δώσουν τρόφιμα στη χορωδία των Σιδηροδρομικών, που διηύθυνε ο Σώτος Βασιλειάδης.³¹

Ο Νίκος Ζαχαρίου³² θυμάται ότι το 1943, κάθε πρωί, η Μαρία πήγαινε στη Λυρική «πάνω σε ένα κάρο, περιτριγυρισμένη από καρβέλια ψωμί» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 509-510). Αυτή την εποχή, οι Ιταλοί προσφέρουν στους εργαζόμενους της Λυρικής από μία μερίδα ψωμί και η Μαρία λειτουργεί ως εκπρόσωπος των εργαζομένων της Λυρικής, διότι γνωρίζει ιταλικά.

Ο Αντώνης Κалаϊτζάκης³³ αναφέρει ότι έφταναν στη Λυρική ποσότητες σταφίδας για τους εργαζόμενους. Όταν οι χορωδοί έκαναν «απεργία», ζητώντας δύο αντί μίας μερίδας, στις πρόβες, η Μαρία τους βοήθησε. Σύμφωνα με τον Κалаϊτζάκη, η Μαρία, όχι μόνο πήγε στις Ιταλικές Αρχές, ως επικεφαλής της ομάδας μουσικών και χορωδών, αφού μιλούσε τη γλώσσα, αλλά «άρπαξε και ένα σακί αλεύρι» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 510). Η μεσόφωνος Λέλα Κολάση-Στάμος, η πρώτη υπότροφος «Μαρία Κάλλας», όταν μπήκε στη Λυρική, στις αρχές της δεκαετίας του '60, βρήκε πολλούς καλλιτέχνες και τεχνικούς να θυμούνται πως η Μαρία «είχε σώσει κόσμο» σε στιγμές πείνας.

Ο Στέφανος Χιωτάκης,³⁴ διηγείται πως η Μαρία, με δική της πρωτοβουλία, πήγε στον Hermann Neubacher, Πληρεξούσιο του Reich για τα οικονομικά ζητήματα της Ελλάδας και των Βαλκανίων και κατάφερε την έκδοση διατακτικής τροφίμων για τους τραγουδιστές της Λυρικής.³⁵

³⁰ Εκτός από τη Μαρία, απόντες ήταν ο Λεωνίδας Ζώρας και η σύζυγός του, Τατιάνα Βαρούτη. Ο Ζώρας, έχοντας σπουδάσει στη Γερμανία, διαβάλλονταν από τους συναδέλφους του ότι «εκμεταλλευόταν τα καλά γερμανικά του». Κατηγορήθηκαν για αντιεπαγγελματική και αντισυναδελφική στάση, με υπόμνημα προς τη Λυρική, που υπέγραψαν 122 μέλη, εκτός της Μαρίας.

³¹ Δήλωση της συζύγου του Σώτου Βασιλειάδη (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 509).

³² Νίκος Ζαχαρίου: βαθύφωνος, χορωδός-κομπριμάριος της ΕΛΣ.

³³ Αντώνης Κалаϊτζάκης: τενόρος, χορωδός-κομπριμάριος της ΕΛΣ.

³⁴ Στέφανος Χιωτάκης: τενόρος, χορωδός-κομπριμάριος της ΕΛΣ.

³⁵ Η Μαρία δεν είχε προσωπική σχέση με τον Hermann Neubacher, αλλά με τον αντιναζιστή λοχαγό Paul Kemp, μέσω του φίλου της Τάκη Σιγάρα (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 510-511).

Ο Χιωτάκης αναφέρει ακόμη ένα περιστατικό σύμφωνα με το οποίο η Μαρία, μαζί με κάποιους άλλους, πήγε στη γερμανική αποθήκη τροφίμων, στον Πειραιά και «...φόρτωσαν σ' ένα τρίκυκλο καρότσι λάδι, ζάχαρη, τυριά, φακές, φασόλια και ποιος ξέρει τι άλλο...» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 511). Το μετέφεραν μόνοι τους στην Αθήνα και διένειμαν τα τρόφιμα στο επιτελείο της Λυρικής.

Ένα άλλο γεγονός που αποσιωπήθηκε είναι η συνεργασία της Κάλλας με το ΕΑΜ. Αν και η Μαρία απέφευγε, πάντα, να τοποθετηθεί πολιτικά, φαίνεται πως προσέφερε υπηρεσίες σε κάποια ομάδα επισιτισμού της αντιστασιακής οργάνωσης. Σύμφωνα με μία ανώνυμη μαρτυρία, που δημοσιεύθηκε στην *Ελευθεροτυπία*, στις 19 Μαΐου 1983, η Μαρία έδινε τρόφιμα στις οικογένειες των φυλακισμένων του θεάτρου. Είναι πιθανό η Μαρία να είχε κάποια αντιστασιακή δράση, υποκινούμενη από πατριωτικά και ανθρωπιστικά αισθήματα και όχι από πολιτικές πεποιθήσεις.

Ο Πετσάλης (1998, σ. 512) αναφέρει πως η ηθοποιός Ασπασία Παπαθανασίου έγραψε στα απομνημονεύματά της ότι ο Πρόεδρος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, Σπύρος Πατρίκιος, τοποθέτησε τη Μαρία ως φρουρά στα συσσίτια του ΕΑΜ, λόγω της «επιβλητικής σωματικής της διάπλασης». Επίσης, ο Ηλίας Παπατέστας³⁶ έχει πει ότι η Μαρία εργάστηκε στο ΒΙΣ, γεγονός που προϋπέθετε ως όρο αντιστασιακή δράση, κατά τη διάρκεια της Κατοχής (Τσούτης, 1963).

Λόγω πολεμικών συγκρούσεων (Δεκεμβριανά), η ΕΛΣ και το Εθνικό Θέατρο αναστέλλουν, προσωρινά, τις δραστηριότητές τους, αφού τα κτήρια τους είναι σχεδόν κατεστραμμένα από τους βομβαρδισμούς. Επί Κυβέρνησης Πλαστήρα, η Λυρική περνά στη δικαιοδοσία του Υπουργείου Παιδείας.³⁷ Ως νέος Διευθυντής της Λυρικής διορίζεται ο Θεόδωρος Συναδινός, θεατρικός συγγραφέας και κειμενογράφος.

Ο Συναδινός είχε διατελέσει μέλος του Δ.Σ. του Εθνικού Θεάτρου και εποφθαλμιούσε, από καιρό, τη θέση του Διευθυντή της Λυρικής, υποσκάπτοντας τον Καλομοίρη. Στο περιβάλλον του, έδινε την εντύπωση του κομμουνιστή, αλλά ήταν ομορτοουνιστής. Ανήκει, πολιτικά, στην Ένωση Λαϊκής Δημοκρατίας (ΕΛΔ), αλλά έχει και στενή προσωπική σχέση με τον Πλαστήρα και χάρη σε αυτή τη σχέση διορίζεται Διευθυντής.

Κατά τη διάρκεια της χειμερινής περιόδου 1944-1945 και με Διευθυντή το Συναδινό, ανεβαίνουν παλαιότερες παραστάσεις, ελλείπει χρημάτων. Οι οικονομικές δυσχέρειες της Λυρικής οφείλονται στην τραγική κατάσταση της οικονομίας της χώρας, καθώς και στην αντίληψη του Υπουργού Οικονομικών για τη χρησιμότητα και τη σημασία της Τέχνης. Παρουσιάζεται ο κίνδυνος της διακοπής κάθε κρατικής χορηγίας, άρα και η αναστολή λειτουργίας της Λυρικής. Ο Συναδινός καταφέρνει να εξασφαλίσει δάνειο για την αποκατάσταση της λειτουργίας της ΕΛΣ και αποφασίζεται η αποσυμφόρηση του θιάσου και του προσωπικού.

Όμως, το Υπουργείο Οικονομικών αρνείται τη χρηματοδότηση και φέρνει σε δύσκολη θέση το Συναδινό, που, τώρα, δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις υποσχέσεις του. Στις 30 Μαρτίου 1945, οι σολίστ³⁸ αποφασίζουν να δηλώσουν στο Διευθυντή πως θα διακόψουν τη συμμετοχή τους στις παραστάσεις, αν δεν υπάρξει βελτίωση της μισθολογικής τους κατάστασης. Ο Συναδινός, αν και θεωρεί δίκαιο το αίτημά τους, τους διευκρινίζει πως μπορεί να εκληφθεί ως εκβιασμός προς το κράτος. Σε αυτή την

³⁶ Ηλίας Παπατέστας: γιατρός, στενός φίλος της Μαρίας.

³⁷ Με το νόμο 113, στις 3 Φεβρουαρίου 1945.

³⁸ Σολίστ με κεντροδεξιές πολιτικές αποκλίσεις: Βλαχοπούλου, Καλογεροπούλου, Παπαναστασίου, Φλερύ, Ανδρουλής, Βασιλάκης, Γλυνός, Δελένδας, Κορώνης, Μαγκλιβέρας, Μουλάς, Τσουμπής, Νικήτα, Ρεμούνδου και αριστεροί: Αθηναίος, Ευστρατίου.

περίπτωση, η ευθύνη για το κλείσιμο της Λυρικής θα βαρύνει τους σολίστ και τους ζητά να περιμένουν την κυβερνητική απόφαση της 31^{ης} Μαρτίου.

Η απεργία είναι αποτέλεσμα των νέων μέτρων που θέλει να επιβάλλει ο Συναδινός και αφορούν την αποσυμφόρηση του θιάσου και την επιβολή 4 πρόσθετων παραστάσεων, χωρίς αύξηση μισθού, παρά την εξαγγελία αύξησης του εισιτηρίου από 200 σε 300 δρχ. (Κονδύλη, Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή, 2011). Η στάση του Συναδινού απέναντι στην επικείμενη απεργιακή κινητοποίηση των σολίστ, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί παραπλανητική, αφού ο Διευθυντής φαίνεται να δείχνει κατανόηση στο αίτημα των καλλιτεχνών, θεωρώντας το δίκαιο, αλλά οι αλλαγές που εισηγείται, δεν είναι ούτε προς όφελος της Λυρικής, ούτε των καλλιτεχνών.

Μέχρι και την 1^η Απριλίου, οι σολίστ, μη έχοντας λάβει ενημέρωση για τις εξελίξεις, αποφασίζουν να απεργήσουν και ο Συναδινός τους απειλεί πως θα γίνει παύση μισθοδοσίας και πιθανή άρση άδειας άσκησης επαγγέλματος. Τις επόμενες μέρες, καταγγέλλονται οι συμβάσεις όλων των εργαζομένων. Η στάση της Μαρίας, στο διάστημα της απεργιακής δράσης των σολίστ, φαίνεται πως δεν πέρασε απαρατήρητη από το Συναδινό, ο οποίος δεν συμπαθεί τις ιδιότυπες αντιδράσεις και τους τρόπους της, καθώς και τη στενή της σχέση, τόσο με τον υποκινητή της απεργίας, Βαγγέλη Μαγκλιβέρα, όσο και με την Elvira de Hidalgo.

Οι απεργοί επανέρχονται στα καθήκοντά τους, στις 16 Απριλίου, περιμένοντας τα νέα συμβόλαια, ύστερα από την παρέμβαση του Υπουργού Παιδείας, ο οποίος αποφάσισε τη σύσταση ειδικής επιτροπής για την αντιμετώπιση του αιτήματος των καλλιτεχνών. Επίσης, προκειμένου να καλυφθούν οι οικονομικές ανάγκες της λειτουργίας της Λυρικής, αποφασίζεται περεταίρω αύξηση του εισιτηρίου σε 400 δρχ.!

Για την εκκαθάριση του προσωπικού, ο Συναδινός ζητά, από κάθε μέλος της επιτροπής αξιολόγησης, μία εισήγηση για τη νέα σύσταση του θιάσου, που θα περιλαμβάνει τα ονόματα των προς πρόσληψη σολίστ και την κατάταξή τους σε κατηγορίες. Παράλληλα, ζητά και από το Λυσίμαχο Ανδρουτσόπουλο, μαέστρο της Λυρικής, να προτείνει μία μελέτη σύνθεσης της ΕΛΣ. Ο Ανδρουτσόπουλος εισηγείται την επαναπρόσληψη 145 καλλιτεχνών, καθώς και τη μεγαλύτερη μείωση του τεχνικού προσωπικού. Ως προς τους σολίστ, εισηγείται πρόσληψη 21 πρωταγωνιστών και 7 δευτεραγωνιστών και κρίνει πως οι σοπράνο: Βλαχοπούλου, Γαλανού, Καλογεροπούλου, Νικήτα, Παπαναστασίου, Ρεμούνδου και Φλερύ, είναι όλες απαραίτητες.

Κατά τη διάρκεια του Συμβουλίου, ο Συναδινός, με αυθαίρετο τρόπο, υποβιβάζει τη Μαρία στη δεύτερη κατηγορία, με αποτέλεσμα και τη μισθολογική της υποβάθμιση!³⁹ Το ερώτημα που τίθεται είναι γιατί η Μαρία υποβιβάζεται, αφού έχει καλή αξιολόγηση από την επιτροπή;

Στο βιβλίο *Callas As They Saw Her* (1987), αναφέρεται η άποψη της Κάλλας, για το συγκεκριμένο θέμα, σύμφωνα με την οποία, το 1945, οι συνάδελφοι της Μαρίας πήγαν να διαμαρτυρηθούν στον Πρόεδρο της Κυβέρνησης, Κωνσταντίνο Ράλλη και μάλιστα, τον απείλησαν ότι θα απεργήσουν σε περίπτωση που η Μαρία επαναπροσληφθεί στην ΕΛΣ, αφού θεωρούσαν ότι δεν ήταν σωστό ένα κορίτσι 21 ετών να συγκρίνεται με πεπειραμένους καλλιτέχνες. Ο Διευθυντής της Λυρικής βρέθηκε σε πολύ δύσκολη θέση όταν κάλεσε τη Μαρία για να της ανακοινώσει ότι

³⁹ Ο συνθέτης Πέτρος Πετρίδης ήταν ο μόνος που, έστω και έμμεσα, αναφέρθηκε στην αδικία εις βάρος της Μαρίας: «...Φρονώ ότι ο κύριος Πέρσης πρέπει να ευρίσκεται μισθολογικώς εις κατωτέραν κλίμακα από τη δεσποινίδα Καλογεροπούλου...» (Από τα πρακτικά του Δ.Σ. της Ε.Λ.Σ.). Ο Συναδινός, για να εξομαλύνει τον υποβιβασμό, ονόμασε την πρώτη κατηγορία ΑΑ', με μισθό 40.000 δρχ., τη δεύτερη Α', με μισθό 35.000 δρχ. και την τρίτη Β', με μισθό 25.000 δρχ..

δεν θα προσληφθεί ξανά ως σολίστ. «...Τον άφησα να ψελλίσει ένα σωρό δικαιολογίες και τότε του ανήγγειλα ότι έφευγα για την Αμερική, προσθέτοντας: Ας ελπίσουμε ότι δεν θα το μετανιώσετε μια μέρα...!» (Lowe, 1987, σσ. 22-23).

Δεν υπάρχει κάποια άλλη πηγή που να εξακριβώνει τα λεγόμενα της Μαρίας. Επίσης, ο τότε Πρωθυπουργός ήταν ο Πλαστήρας και όχι ο Ράλλης. Αλλά, αν, όντως, είχε παρουσιαστεί η ομάδα των καλλιτεχνών στον Πρωθυπουργό, θα υπήρχε, ίσως, κάποια αναφορά. Επίσης, οι σολίστ δεν είναι σε θέση να απειλήσουν τον Πρόεδρο της Κυβέρνησης, επομένως, είναι πιο πιθανό να διαμαρτυρήθηκαν στο Συναδινό και να του υπέδειξαν, κατά κάποιο τρόπο, ποια θα πρέπει να είναι η θέση της Μαρίας στη Λυρική, συγκριτικά με αυτή των παλιότερων και πιο έμπειρων τραγουδιστών. Η σκηνή της αποχώρησης της Μαρίας από τη Λυρική δεν ήταν τόσο κόσμια όπως περιγράφεται πιο πάνω. Υπάρχουν μαρτυρίες που επιβεβαιώνουν το αντίθετο. (Βλέπε 1.7 Η τελευταία εμφάνιση στην ΕΛΣ και η αναχώρηση για τη Νέα Υόρκη)

Όπως είναι φυσικό, ο υποβιβασμός στενοχωρεί και θυμώνει τη Μαρία, η οποία αρνείται τη σύναψη νέου συμβολαίου που της προσφέρεται τον Απρίλιο του '45.⁴⁰ Οι αλλαγές που εισηγήθηκε ο Συναδινός, σχετικά με τον περιορισμό του αριθμού των σολίστ, δεν εφαρμόστηκαν, αφού προσελήφθησαν και άλλοι 4. Η μοναδική που αποχώρησε από τη Λυρική, αν και της προτάθηκε νέο συμβόλαιο, ήταν η Μαρία, διότι δεν πήρε το μισθό της κατηγορίας ΑΑ`.

Ο Συναδινός, από την πρώτη μέρα της θητείας του, προσέλαβε το γιό του, Νίκο Συναδινό, ως Γενικό Γραμματέα, ο οποίος, αργότερα, προήχθη στη θέση του Προσωπάρχη, με μισθό Διευθυντή Α`. Και όλα αυτά, σε μία οικονομικά δύσκολη περίοδο για τη Λυρική, που απειλεί τη λειτουργία της και μετά την απόφασή του για περιορισμό του προσωπικού. Το περιβάλλον της Λυρικής γίνεται πολύ δυσάρεστο για όλους, εξαιτίας του Διευθυντή, ο οποίος δεν είναι μουσικός και δεν δείχνει το απαραίτητο ενδιαφέρον.

Οι σκέψεις της Μαρίας, για καριέρα στο εξωτερικό,⁴¹ γίνονται εντονότερες, αλλά ο ακριβής χρόνος της αναχώρησής της, φαίνεται πως εξαρτάται από την έκβαση της πίεσης προς το Συναδινό, για ένα καλύτερο συμβόλαιο, που ποτέ δεν θα καταφέρει να εξασφαλίσει.

1.6 Εμφανίσεις στη Λυρική Σκηνή

Ο *Boccaccio* του Franz von Suppé είναι το τρίτο έργο της Λυρικής. Επειδή θα παιχτεί για μεγάλο διάστημα, για τους περισσότερους πρωταγωνιστικούς ρόλους, ορίζονται αντικαταστάτες (*doublures*). Η Μαρία θα τραγουδήσει το ρόλο της Βεατρίκης, ως *doublure* της Ναυσικάς Γαλανού και η επιλογή της οφείλεται στη Hidalgo. Αυτός ο ρόλος θα εξασφαλίσει στη Μαρία μία πρώτη καθαρά επαγγελματική παρουσία, επί σκηνής και ίσως, κάποιο επίδομα για τη συμμετοχή της σε πρόβες και παραστάσεις, ως σολίστ (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 313).

Ο ρόλος της Βεατρίκης είναι ο 4^{ος} γυναικείος ρόλος αυτής της οπερέτας. Εμφανίζεται πρώτη στη σκηνή με μία σύντομη άρια, που δεν έχει κάποιο μουσικό ενδιαφέρον, αλλά παρουσιάζει τεχνικές δυσκολίες. Οι εμφανίσεις της Μαρίας, ως Βεατρίκης, είναι ελάχιστες και λέγεται πως υπεύθυνη για αυτό είναι η Γαλανού, η

⁴⁰ Ο Συναδινός ανακοίνωσε στο Δ.Σ. ότι η Καλογεροπούλου δεν ανανέωσε τη σύμβασή της διότι επρόκειτο να αναχωρήσει για τις Η.Π.Α. (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 721).

⁴¹ Η σκέψη της ενισχύεται και από την Hidalgo, η οποία την παροτρύνει να στρέψει την προσοχή της στην Ιταλία, τη χώρα του *bel canto*. Φαίνεται πως η Μαρία προτιμά την επιστροφή στη Νέα Υόρκη, αφενός γιατί εκεί ζει και ο πατέρας της και υπολογίζει στη βοήθειά του και αφετέρου στην Ιταλία δεν έχει διασυνδέσεις και οικονομικό απόθεμα για να καλύψει τα έξοδά της, μέχρι να βρει δουλειά.

οποία δεν θέλει να προβληθεί η δεκαεπτάχρονη αντικαταστάτριά της. Η πρεμιέρα της παράστασης δίνεται στις 21 Ιανουαρίου 1941, και θα επαναληφθεί 71 φορές.

Ο Πετσάλης (1998, σ. 321) αναφέρει ότι η Άννα (Ζωζώ) Ρεμούνδου στράφηκε, επίσης, κατά της Μαρίας, συμπεριφερόμενη ανταγωνιστικά. Σύμφωνα με τη μαρτυρία της Γαλάτειας Αμαξοπούλου, συμμαθήτριάς της Μαρίας, που παραθέτει ο Πετσάλης (1998, σ. 322), οι αντιδράσεις για τη συμμετοχή της Μαρίας στο *Boccaccio* ξεκίνησαν από τις πρόβες. Με πρόφαση την καταγωγή της, «παλιοαμερικάνα» και την εμφάνισή της, «χοντρή» ή «αλόγα», προσπαθούσαν να την υπονομεύσουν και να την υποβαθμίσουν. Παράλληλα με τα επαγγελματικά της καθήκοντα, η Μαρία συνεχίζει τα μαθήματα με την Hidalgo και ανταποκρίνεται, στοιχειωδώς, στα υποχρεωτικά μαθήματα του Ωδείου.

Στο μεταξύ, η Μαρία ενημερώνεται από την Hidalgo⁴² για την πιθανή έγκριση της *Tosca* του Giacomo Puccini, για την θερινή περίοδο της Λυρικής Σκηνής⁴³ και η Μαρία ξεκινά τη μελέτη για το ρόλο που, πιθανόν, θα της αναθέσουν.⁴⁴ Αυτή την περίοδο, γίνεται ανανέωση συμβολαίων στη Λυρική με σκοπό τη στελέχωσή της, για το καλοκαιρινό πρόγραμμα. Ο Οδυσσέας Λάππας, με εντολή του Γιοκαρίνη, αναλαμβάνει την κατάρτιση του θιάσου και προτείνει τα νέα στελέχη, μεταξύ αυτών και τη Μαρία (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 415).

Επειδή δεν διαθέτει πείρα, δημιουργείται η αντίληψη ότι δεν θα μπορέσει να ανταποκριθεί. Με τη διαβεβαίωση της Hidalgo, για την κατάρτιση και τις μουσικές ικανότητές της, το Συμβούλιο αποφασίζει να της αναθέσει το ρόλο,⁴⁵ ενώ παράλληλα,

⁴² Η Μαρία, εκτός από τη φωνητική καθοδήγηση της Hidalgo, έχει και τη στήριξη του Οδυσσέα Λάππα, δραματικού τενόρου, με διεθνή φήμη και παρακολουθεί την εξέλιξή της (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 424).

⁴³ Ο Λάππας ήταν αυτός που πρότεινε την *Tosca* για τη χειμερινή περίοδο της Λυρικής.

⁴⁴ Η Μαρία ξεκίνησε να μελετά την *Tosca* σε δύο γλώσσες. Το έργο ανέβηκε στα ελληνικά, σε μετάφραση Α. Τερζάκη. Η παράσταση επαναλήφθηκε στα ιταλικά, το Σεπτέμβριο του '42, με διαφορετική διανομή.

⁴⁵ Σύμφωνα με τη Λουίζα Τερζάκη, σύζυγο του Α. Τερζάκη, η Μαρία μπήκε στο γραφείο του και τον ρώτησε: «...Τι θα γίνει με μένα, δεν θα μου δώσετε κανένα ρόλο;... Κάτι πιθανόν θα του είχε πει γι' αυτήν και ο Λάππας, και τέθηκε θέμα η Καλογεροπούλου να τραγουδήσει την *Tosca*...». Ο Τερζάκης ρώτησε την Hidalgo αν θα μπορέσει η Μαρία να ανταποκριθεί στο ρόλο και μετά από τη διαβεβαίωσή της, «...η υπόθεση προχώρησε στο Συμβούλιο κι αποφασίστηκε να της δοθεί ο ρόλος...». Δήλωση της Λ. Τερζάκη (10 Φεβρουαρίου 1995), στον Πετσάλη (1998, σσ. 415-416).

Διαφορετικά παρουσιάζονται τα γεγονότα από την πλευρά του Δημήτρη Α. Τερζάκη (2004): «...Ο πατέρας μου, με την πείρα που είχε, πρότεινε να τραγουδήσει τον ρόλο μια νεαρή, πολύ παχιά και με μωπικά γυαλιά τραγουδίστρια. Ο Οδυσσέας Λάππας, ο διάσημος τότε τενόρος, που ήταν στην καλλιτεχνική επιτροπή αντιδρούσε. Έλεγε ότι ο ρόλος είναι πολύ δύσκολος και κινδύνευε να σπάσει η φωνή της κοπέλας. Ο πατέρας μου όμως είχε μιλήσει με τη δασκάλα της, την Ισπανίδα Ελβίρα Ντιντάλγκο, και εκείνη τον ενθάρρυνε. Έγινε αγώνας. Ο πατέρας μου επεκράτησε. Η παχιά κοπέλα τραγούδησε *Τόσκα*...».

Έχει αναφερθεί ότι οι Τερζάκης και Λάππας ήρθαν σε αντιπαράθεση για την επιλογή της Μαρίας, ως πρωταγωνίστριας της *Tosca*. Υπάρχουν δύο αντικρουόμενες απόψεις για την ανάθεση του πρωταγωνιστικού ρόλου: στην πρώτη εκδοχή, φαίνεται ο Λάππας να είναι αυτός που προτείνει την Καλογεροπούλου, ο οποίος συναντά τη δυσπιστία του Τερζάκη, αλλά μετά το Δ.Σ., η Μαρία οριστικοποιείται ως πρωταγωνίστρια. Στη δεύτερη εκδοχή, φαίνεται ο Τερζάκης να είναι αυτός που προτείνει την Καλογεροπούλου, αλλά ο Λάππας αντιδρά, λόγω της απειρίας της Μαρίας.

Ίσως, η πιο λογική εκδοχή να είναι η πρώτη, καθώς ο Λάππας είχε προσπαθήσει και παλαιότερα (πριν την *Tosca*), να βοηθήσει τη Μαρία ώστε να επαναπροσληφθεί στη Λυρική, αφού είχε τα μέσα, τόσο με τις Αρχές Κατοχής, όσο και με τη Διοίκηση της Λυρικής και του Θεάτρου. Επίσης, ο Πετσάλης (1998, σ. 424) παραθέτει τη δήλωση της Έλλης Νικολαΐδη, σύμφωνα με την οποία ο Λάππας «...Έκανε τρέλες για την Καλογεροπούλου, μιλώντας για αυτή σε όλο τον κόσμο...». Το 1960, στην εφημερίδα *Τα Νέα*, η Μαρία, ευχαριστεί, δημόσια, το Λάππα λέγοντας: «...Είναι ο πρώτος άνθρωπος που στα πρώτα μου βήματα μου μάθαινε πώς να κρατώ το μαστούλι στην *Τόσκα*...» (Λιναρδάτος, 1960).

εγκρίνεται οριστικά η *Tosca*. Όμως, η ανάθεση του ρόλου στη Μαρία, προκαλεί τις αντιδράσεις των μεγαλύτερων και τακτικών πρωταγωνιστριών.⁴⁶

Πολλοί είναι αυτοί που περιμένουν το ανέβασμα της *Tosca* και την εμφάνιση της νέας και άγνωστης πρωταγωνίστριας, που έχει προκαλέσει ενδιαφέρον, αλλά και περιέργεια. Σε ηλικία 18 ετών, η Μαρία κάνει μία εμφάνιση, που θα της δώσει τη δυνατότητα να αποδείξει το ταλέντο της, με ένα σημαντικό και γνωστό ρόλο. Στις 27 Αυγούστου 1942, πραγματοποιείται η πρεμιέρα της παράστασης, κατά την οποία οι πρωταγωνιστές καλούνται στη σκηνή 7 φορές.

Αυτή η *Tosca* αποτελεί σημαντικό γεγονός, τόσο για τη Λυρική, καθώς αποκτά ένα νέο ταλέντο, όσο και για τη Μαρία, αφού πρόκειται για τον πρώτο της πρωταγωνιστικό ρόλο. Για την *Tosca* δημοσιεύτηκαν κριτικές με διχασμένες και συγκρατημένες απόψεις. Η Αλεξάνδρα Λαλαούνη (1942), από τη *Βραδυνή* πλέκει το εγκώμιο της Μαρίας λέγοντας πως ένα κορίτσι, μόλις 18 ετών, κατάφερε όχι μόνο να αποδώσει φωνητικά σωστά το ρόλο, αλλά να τον ερμηνεύσει και με το κατάλληλο ύφος. Η μουσικοκριτικός βρίσκει την έκταση της Μαρίας πλούσια, ομοιογενή, τονικά σωστή και με καλό χειρισμό του αναπνευστικού συστήματος.

Η Σοφία Σπανούδη (1942), στα *Αθηναϊκά Νέα*, γράφει πως η Μαρία κατάφερε μεν να ανταποκριθεί στο ρόλο, αλλά μελλοντικά, μπορεί κανείς να περιμένει καλύτερα αποτελέσματα. Αναφορικά με τη φωνή της Μαρίας, η Σπανούδη θεωρεί πως δεν έχει σταθεροποιηθεί, ακόμη, σε αυτή της δραματικής σοπράνο. Ο Δημήτρης Χαμουδόπουλος (1942) χαρακτηρίζει τη φωνή της ομοιογενή σε όλη την έκτασή της, παρόλα αυτά, όμως, εντοπίζει μία σκληρότητα στη φωνή, που με τον καιρό, θα εξαλειφθεί.

Αρνητικά σχόλια γράφτηκαν στον *Πρωινό Τύπο* (Τεχνοκρίτης, 1942) που αφορούν τόσο στη φωνή, η οποία χαρακτηρίστηκε τονικά ασταθής, ειδικά, στις υψηλές νότες, όσο και στην υποκριτική της Μαρίας, που είχε κάποιες υπερβολές. Για τον κριτικό του *Πρωινού Τύπου*, η Μαρία απέχει, ακόμη, από το ύφος της δραματικής σοπράνο. Ο Ιωάννης Ψαρούδας (1942), του *Ελεύθερου Βήματος*, πιστεύει πως η Μαρία βιάστηκε να κάνει την πρώτη της εμφάνιση σε ένα έργο με μεγάλες φωνητικές και σκηνικές απαιτήσεις. Η φωνητική ανεπάρκειά της έγινε αισθητή στη β` πράξη, αλλά πιστεύει πως, με τον καιρό, θα υπάρξει βελτίωση. Αν και χαρακτηρίζει τη φωνή της σκληρή, τη θεωρεί μία ωραία υπόσχεση για το μέλλον.

Το 1943, παρουσιάζεται ο *Πρωτομάστορας* του Μανώλη Καλομοίρη. Πρόκειται για μία μουσική τραγωδία σε δύο μέρη και ένα ιντερμέδιο και το θέμα της είναι βασισμένο στην τραγωδία του Νίκου Καζαντζάκη. Η Μαρία συμμετέχει στο έργο, όχι ως σολίστ, αλλά ως χορωδός. Ο Καλομοίρης, προκειμένου να ενισχύσει τη χορωδία και να τη βοηθήσει στο τεχνικά δύσκολο ιντερμέδιο, προσθέτει 7 σολίστ.⁴⁷ Η πρεμιέρα δίνεται στις 19 Φεβρουαρίου 1943 και χαρακτηρίστηκε ως καλλιτεχνικό γεγονός πρώτης τάξης, ενώ για το μέρος που συμμετείχε η Μαρία γράφτηκε πως είχε κερδίσει σε ηχητική έκφραση από τη συμμετοχή των ωραίων φωνών (Herzog, 1943).

Ο *Tiefland*⁴⁸ (*Ο Κάμπος*) είναι το δεύτερο έργο της Λυρικής Σκηνής, μετά την αυτονόμησή της. Στην πρεμιέρα της 22^{ας} Απριλίου 1944, παρίσταται ο

Από τα τελευταία στοιχεία, φαίνεται πως ο Λάμπας είχε εμπιστοσύνη στις ικανότητές της. Και η Μαρία, από πλευράς της, δεν ξέχασε τη βοήθεια που της προσέφερε. Αν, όντως, ο Λάμπας είχε εκδηλώσει αντίθετη θέση για τη συμμετοχή της στην *Tosca*, το πιο πιθανό θα ήταν η Μαρία να μην τον ανέφερε στη συνέντευξη, ή ακόμα και να έκανε κάποιο αιχμηρό σχόλιο.

⁴⁶ Η πρόσληψη της Μαρίας ήταν έκτακτη, μόνο για τις ανάγκες του καλοκαιρινού προγράμματος.

⁴⁷ Καλογεροπούλου, Νικήτα, Δαμασιώτη, Ζωγράφου, Κοκκόρη, Κολάση, Κουραχάνη.

⁴⁸ Ο *Tiefland* δεν υπήρχε στο δραματολόγιο της Λυρικής που εγκρίθηκε τον Ιούλιο του '43. Ο Τερζάκης εισηγήθηκε να συμπεριληφθεί εμβόλιμα αυτό το έργο, που είναι, μάλιστα, η αγαπημένη όπερα του Χίτλερ. Η αλλαγή δεν αποκλείεται να έγινε μετά από παρέμβαση των Γερμανών, με τη

Πρωθυπουργός και ανώτεροι εκπρόσωποι των Αρχών Κατοχής. Οι κριτικές των εφημερίδων δίνουν στη Μαρία μία πρώτη γεύση της δημοσιότητας, που θα την ακολουθεί στην υπόλοιπη ζωή της. Για τη Λαλαούνη (1944), η πρεμιέρα ήταν η αρτιότερη μελοδραματική παράσταση που ανέβηκε ποτέ στην Αθήνα και χαρακτηρίζει τη Μαρία «*θεϊκό ταλέντο*». Η αναγνώριση της Μαρίας στον *Tiefland* έχει διάφορες συνέπειες· αφενός της δίνει μεγάλη ικανοποίηση και αυτοπεποίθηση και αφετέρου λειτουργεί ως κόκκινο πανί για τους ανταγωνιστές της, στη Λυρική. Πλέον, η σκέψη να φύγει στο εξωτερικό γίνεται πιο επιτακτική.

Μετά την επιλογή της Μαρίας ως πρωταγωνίστριας του *Tiefland*, ο Καλομοίρης, θέλοντας να κρατήσει τις ισορροπίες, υποστηρίζει τη Ρεμούνδου,⁴⁹ ως πρωταγωνίστρια της *Cavalleria Rousticana* του Pietro Mascagni. Ο μάεστρος της Λυρικής, Τότης Καραλίβανος, προτείνει τη Μαρία, η οποία οριστικοποιείται ως πρωταγωνίστρια. Φαίνεται πως ο Καλομοίρης δεν είναι φιλικά διακείμενος προς τη Μαρία, πιθανότατα, γιατί εγκατέλειψε το Εθνικό Ωδείο.⁵⁰ Το ρόλο της Santuzza ερμήνευσαν οι σολίστ: Λυσιμάχη Αναστασιάδου, Ανθή Μαυρίδου, Ζωζώ Ρεμούνδου και Μαρία Καλογεροπούλου. Το πιο πιθανό είναι η Μαρία να εμφανίστηκε μόνο στην πρεμιέρα (Μαρσάν, 1983, σ. 124).

Αυτή η παράσταση δεν στέκεται στο ύψος των προσδοκιών που δημιούργησε ο *Tiefland*, διότι η χροιά και το ύφος της φωνής της Μαρίας δεν ταιριάζουν στο ρόλο της Santuzza, ο οποίος απαιτεί μεγάλη πείρα και εξελιγμένη τεχνική και επομένως, παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες για μία τόσο νεαρή καλλιτέχνη.

Οι κριτικές που ακολούθησαν, αναγνώρισαν το ταλέντο της Μαρίας, αλλά στάθηκαν και στα ερμηνευτικά της λάθη. Συγκεκριμένα, η Σπανούδη (1944) θεωρεί πως αν και η Μαρία διαθέτει πλούσια δραματική φωνή και αξιοπρόσεκτο σκηνικό ταλέντο, δεν κατάφερε να ελέγξει τη δυναμική της φωνής της και επίσης, παρατήρησε ανομοιογένεια στο ηχόχρωμά της. Παρόλα αυτά, πιστεύει πως τα χαρίσματά της είναι πολλά και με αρκετή μελέτη, θα έχει λαμπρό μέλλον.

Η Λαλαούνη (1944) βρήκε τόσο τη Μαρία όσο και τη Ρεμούνδου υπερβολικές ως προς την ερμηνεία τους, με τη διαφορά ότι η Ρεμούνδου είχε ομοιογένεια σε όλο το φάσμα της, ενώ η Καλογεροπούλου «*φόρτσαρε*» τη φωνή της και έχασε το ομοιογενές χρώμα της. Επίσης, παρατήρησε πρόβλημα στην άρθρωση της Μαρίας, κάτι που δεν εντόπισε στη Ρεμούνδου.

Ο Χαμουδόπουλος (1944) θεωρεί πως η Μαρία ξεπέρασε τα όρια του μέτρου της δραματικότητας, με αποτέλεσμα η φωνή της δραματικής σοπράνο-Μαρίας να υστερεί σε ποιότητα και χρώμα. Για τον Ψαρούδα (1944), η Μαρία είναι μία λαμπρή καλλιτέχνη, αλλά θεωρεί πως παρασύρεται από τον όγκο της φωνής της και ως εκ τούτου δημιουργείται σκληρότητα στο ηχόχρωμά της. Κατά τη γνώμη του, αυτό το λάθος οφείλεται στην θερμή μουσική ιδιοσυγκρασία της Μαρίας, την οποία θα πρέπει να χαλιναγωγήσει.

δικαιολογία ότι παρουσιάζεται μόνο ιταλικό ρεπερτόριο. Δεν υπάρχουν επαρκείς πληροφορίες για το γεγονός, αλλά είναι πιθανόν να συνέβη, δεδομένης της κατάστασης που επικρατούσε στη χώρα.

⁴⁹ Πιθανώς, ο Καλομοίρης υποστήριζε τη Ρεμούνδου γιατί πρόκειται για τακτική σολίστ της Λυρικής, ενώ η Μαρία είχε προσληφθεί ως χορωδός, αλλά ερμήνευσε και πρωταγωνιστικούς ρόλους.

⁵⁰ Σύμφωνα με το Φίλιππο Τσαλαχούρη, μελετητή και Διευθυντή του Αρχείου του Εθνικού Ωδείου, ο Καλομοίρης έβλεπε αρνητικά όσους καθηγητές και μαθητές είχαν μεταπηδήσει από το Εθνικό στο Ωδείο Αθηνών. Για αυτόν ήταν μία πολύ σοβαρή αντιπαράθεση που ίσχυε και για την Καλογεροπούλου, η οποία έφυγε μετά από ιδιαίτερα ευμενή μεταχείριση εκ μέρους του (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 589).

Για τη θερινή περίοδο 1944-1945, προτείνεται η όπερα *Fidelio* του Ludwig van Beethoven⁵¹ και πρόκειται να παρουσιαστεί στο Ηρώδειο.⁵² Για τη Διεύθυνση του έργου επιστρατεύεται ο Hans Höerner, αν και αντιχιτλερικός και τη σκηνοθεσία αναλαμβάνει ο Oskar Walleck (Ράπτης, 1989, σ. 259).

Η επιλογή της Μαρίας, ως πρωταγωνίστριας, έχει ένα πολύπλοκο ιστορικό. Σύμφωνα με την αφήγηση του Τάκη Σιγάρα,⁵³ που παρατίθεται από τον Πετσάλη (1998, σσ. 613-614), η Μαρία του είχε εκφράσει την επιθυμία να τραγουδήσει στο Ηρώδειο και του ζήτησε να μεσολαβήσει για να της το παραχωρήσουν, αφού είχε γνωριμίες στην Kommandantur.

Ο Σιγάρας, όντως, συζήτησε το θέμα με το Διοικητή και αποφασίστηκε να δοθεί άδεια για ένα γερμανικό έργο και επιλέχθηκε ο *Fidelio*. Πιθανότατα, έγινε αναφορά στο *Fidelio* γιατί, αυτή την περίοδο, συζητείται στους κύκλους της Λυρικής και της Γερμανικής Πρεσβείας η επιλογή του συγκεκριμένου έργου, για τη θερινή περίοδο.

Δεν αποκλείεται η επιλογή του *Fidelio* να έγινε έχοντας υπ' όψιν τη Μαρία παρότι, αρχικά, το ρόλο της Leonore επρόκειτο να τραγουδήσει η Μιρέιγ Φλερύ. Από την πλευρά της Λυρικής δεν υπάρχει καμία επίσημη αναφορά στο όνομα της Μαρίας, σε πρώτη φάση. Οι Γερμανοί είχαν, ήδη, πληροφορηθεί για τη μεγάλη επιτυχία της στον *Tiefeland* και μεταβίβασαν στον Καλομοίρη την επιθυμία τους να παίξει η Μαρία τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Οι Γερμανοί μπορεί να εξασφάλισαν το ρόλο στη Μαρία, αλλά φαίνεται πως δικαιολογημένα τον πήρε αφού η φωνή της ήταν καταλληλότερη από αυτή της Φλερύ και η σκηνική της παρουσία ταίριαζε περισσότερο στο έργο.⁵⁴

Στις 3 Ιουνίου 1944, ανακοινώνονται οι δύο διανομές του *Fidelio*. Η πρώτη περιλαμβάνει τους: Καλογεροπούλου, Βλαχοπούλου, Δελένδα, Μαγκλιβέρα, Μουλά και Επιτροπάκη και η δεύτερη τους: Ρεμούνδου, Αμαξοπούλου, Κορώνη, Ευστρατίου ή Ξηρέλλη, Πέρση και Καλαϊτζάκη ή Κοκκολιό.

Στις 14 Αυγούστου 1944, δίνεται η πρεμιέρα, στα ελληνικά. Το πνεύμα ελευθερίας, που διαπνέει το έργο, αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την κατακερματισμένη ατμόσφαιρα της Αθήνας. Ο *Fidelio* αποτελεί έναν ύμνο στην ελευθερία, μία αξία που το κοινό αντιλαμβάνεται, αφού είναι και το ζητούμενο των καιρών. Οι θεατές βρίσκουν την ευκαιρία να διαδηλώσουν κατά των κατακτητών και η παράσταση λειτουργεί ως υποκατάστατο αντιστασιακής ενέργειας. Ακολουθούν θυελλώδη χειροκροτήματα και μετά την τελευταία σκηνή της απελευθέρωσης, μετατρέπονται σε αποθέωση.

Ο Νίκος Ζαχαρίου, χορωδός του έργου, διηγείται πως η παράσταση του *Fidelio* λειτούργησε σαν πατριωτική επανάσταση και κανένας από τους παρευρισκόμενους εκπροσώπους των Αρχών Κατοχής δεν διέκοψε τον πανηγυρισμό τους: «...όλο το Ηρώδειο φώναζε, Λευτεριά! Και οι Γερμαναράδες άκουγαν χωρίς να μπορούν να κάνουν κάτι...» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 639). Ο *Fidelio* εγκρίθηκε από την Επιτροπή Ελέγχου, λόγω της γερμανικής προέλευσής του. Παρά το γεγονός ότι το έργο κρίθηκε ακατάλληλο για ανηλίκους κάτω των 14 ετών, η Επιτροπή δεν μπόρεσε να προβλέψει ότι θα έχει τέτοια επιτυχία,

⁵¹ Ο *Fidelio*, η μοναδική όπερα του Beethoven, θεωρείται ένας ύμνος αφιερωμένος στη συζυγική αγάπη, αλλά, κυρίως, είναι μία όπερα πολιτική και προοδευτική. Ο ρόλος της Leonore (η έκτασή της καλύπτει 2 οκτάβες) αντιστοιχεί περισσότερο σε soprano lirico spinto, παρά σε δραματική υψίφωνο, ενώ κάποια κομμάτια του ρόλου, τη φέρνουν κοντά στην έκταση της μεσοφώνου.

⁵² Ο *Fidelio* προτάθηκε και από τον Καλομοίρη, αλλά, κυρίως, είναι γερμανική επιλογή.

⁵³ Τάκης Σιγάρας: Βιομήχανος, φίλος της Μαρίας.

⁵⁴ Σύμφωνα με τη Μαρία Χαιρογιώργου, κυκλοφορούσε η αντίληψη ότι η Μαρία πήρε το ρόλο χάρη στους Γερμανούς, αλλά, στην πραγματικότητα, τον πήρε χάρη στη φωνή της και το παίξιμό της (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 616).

εξαιτίας της θεματολογίας του (Κονδύλη, Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή, 2011).

Οι κριτικοί γράφουν θερμά σχόλια για την παράσταση, χαρακτηρίζοντάς τη μνημειώδη. Η Σπανούδη (1944) περιγράφει τη Μαρία ως «...έξοχα πειθαρχημένη στο ανώτερο μπετοβενικό στυλ...». Αντίθετη γνώμη έχει η Αύρα Θεοδοροπούλου (Το Φιντέλιο στο Θέατρο του Ηρώδη του Αττικού, 1944), η οποία θεωρεί πως ο ρόλος της Leonore δεν ταιριάζει στη Μαρία και πιστεύει πως δεν τον απέδωσε με το απαραίτητο ύφος. Κατά τη γνώμη της, οι κορώνες της α' πράξης θύμιζαν «ιταλιάνικο μπελ κάντο», που δεν ταιριάζουν στην ατμόσφαιρα του έργου.

1.7 Η τελευταία εμφάνιση στην ΕΛΣ και η αναχώρηση για τη Νέα Υόρκη

Πλησιάζει η έναρξη της θερινής περιόδου 1944-1945 της Λυρικής και φαίνεται πως επέρχεται συμβιβασμός⁵⁵ μεταξύ Καλογεροπούλου και Συναδινού. Της ανατίθεται ο ρόλος της Laura, από την οπερέττα *Ζητιάνος Φοιτητής* (*Der Bettelstudent*) του Carl Joseph Millöcker, με τη σύμφωνη γνώμη του Αντίοχου Ευαγγελάτου, μαέστρου της Λυρικής, καθώς δεν υπάρχει άλλη σοπράνο ικανή να τον αναλάβει. Ο ρόλος δεν της ταιριάζει ιδιαίτερα, αλλά είναι ένας τρόπος για να αποδείξει την αξία της με ένα δύσκολο έργο.

Πριν το *Ζητιάνο Φοιτητή*, δίνει ένα αποχαιρετιστήριο ρεσιτάλ, στις 3 Αυγούστου 1945, στο Θέατρο Ρεξ, για το οποίο γράφονται δύο κριτικές: μία εκθειαστική και μία πιο συγκαταβατική. Η Σπανούδη (1945) γράφει υπέρ της δυναμικής και το πλήθος των εξαιρετικών χαρισμάτων και προβλέπει πως η Μαρία, στην Αμερική, θα καταφέρει να φτάσει στην κορυφή. Συγκρατημένος φαίνεται ο Ψαρούδας (1945), ο οποίος δεν υπαινίσσεται κάτι αρνητικό για το φωνητικό της ταλέντο, αλλά βασιζόμενος στον υποβιβασμό της στη Λυρική, εκφράζει το φόβο πως η Μαρία, πιθανώς, βγήκε από το δρόμο που την έχει βάλει η Hidalgo.

Η πρεμιέρα του *Ζητιάνου Φοιτητή* δίνεται στις 5 Σεπτεμβρίου 1945 και οι κριτικές είναι ομόφωνα εκθειαστικές. Ο συντάκτης του *Έθνους* χαρακτήρισε τη Μαρία καλλιτέχνη «μεγάλης ολκής» (Ο Θεατής, 1945) και ο Ψαρούδας (1945) έγραψε πως η απέδωσε θαυμάσια την άρια και χαρακτήρισε τη συμμετοχή της «άθλο», που οφείλεται στην τεχνική που διδάχθηκε από την Hidalgo.

Ο Πετσάλης (1998, σ. 749) παραθέτει τη σκηνή της αποχώρησης της Μαρίας από τη Λυρική, δια στόματος Σπύρου Σαλίγκαρου:⁵⁶ «...[η Μαρία] έκανε κυριολεκτικά κουρέλι το Συναδινό [...] και στο τέλος έσκισε μπροστά του το συμβόλαιο [...] Όταν βγήκε από το γραφείο του, ο Συναδινός ήταν ένα πτώμα...». Η Μαρία φεύγει στις 14 Σεπτεμβρίου 1945, από το λιμάνι του Πειραιά, σε ηλικία 22 ετών, με προορισμό τη Νέα Υόρκη.

1.8 Εμφάνσεις σε ρεσιτάλ και παραστάσεις

Την περίοδο της Κατοχής, το Εθνικό Θέατρο και η Λυρική Σκηνή βρίσκονται υπό τον πλήρη έλεγχο των Γερμανών και των Ιταλών, ασκώντας προπαγάνδα και υποχρεώνοντας τους καλλιτέχνες να συμμετέχουν στις εκδηλώσεις τους. Έτσι και η

⁵⁵ Ένας από τους λόγους που έλαβε μέρος στο *Ζητιάνο Φοιτητή* ήταν η αμοιβή, που θα της εξασφάλιζε τα έξοδα του ταξιδιού. Για τον ίδιο λόγο, πραγματοποίησε και το ρεσιτάλ, στο Ρεξ. Στις χειρόγραφες σημειώσεις του Συναδινού, βρέθηκε το όνομα της Μαρίας για *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Gluck, που θα ανέβαζε η ΕΛΣ, μετά το *Ζητιάνο Φοιτητή* (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 724-725).

⁵⁶ Σπύρος Σαλίγκαρος: συμμαθητής της Μαρίας, από το Ωδείο Αθηνών.

Ο ισχυρισμός του Σαλίγκαρου ενισχύεται και από τα λεγόμενα της σοπράνο Μαρίας Παπαδοπούλου (Νταούλης, 2011).

Μαρία τραγουδά συχνά στην *Casa d' Italia* και σε εκπομπές του Γερμανικού Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών.

Σε διάφορες βιογραφίες της Κάλλας, οι φιλικές της σχέσεις με τα στρατεύματα Κατοχής και η επιμονή της μητέρας της να συμμετάσχει η Μαρία σε εκδηλώσεις των Ιταλών, με ανταμοιβή τρόφιμα, παρουσιάζονται ως κινητήριοι δυνάμεις για τη σταδιοδρομία της Μαρίας, στην Ελλάδα. Σύμφωνα με τον Πολύβιο Μαρσάν (1983, σ. 141), αυτός, ίσως, είναι και ένας από τους βασικούς λόγους που δεν ανανεώθηκε το συμβόλαιό της στην Λυρική, μετά τον πόλεμο. Στο [παράρτημα 1](#), αναφέρονται, επιγραμματικά και με χρονολογική σειρά, οι συμμετοχές της Μαρίας σε διάφορες εκδηλώσεις και συναυλίες.

Κεφάλαιο 2

Η παγκόσμια καριέρα

2.1 Η ζωή στη Νέα Υόρκη και οι πρώτες προσπάθειες για καριέρα

Στη Νέα Υόρκη, η Μαρία βρίσκεται στέγη στο διαμέρισμα του πατέρα της, ο οποίος δεν έχει καταφέρει να φτιάξει δική του επιχείρηση και εργάζεται, ακόμη, ως υπάλληλος φαρμακείου. Υιοθετεί την αμερικανική εκδοχή του ονόματός της και το «Καλογεροπούλου» μετατρέπεται σε «Κάλλας». Αποφασίζει να έρθει σε επαφή με το Νίκο Μοσχονά,⁵⁷ Έλληνα τραγουδιστή, που γνώρισε στην Αθήνα και μέσω αυτού, ελπίζει να γνωρίσει το Διευθυντή Ορχήστρας, Arturo Toscanini. Ο Μοσχονάς δεν είναι, τώρα, πια, τόσο πρόθυμος να τη βοηθήσει, καθώς δεν θέλει να δυσαρεστήσει τον Toscanini, συστήνοντάς του μία άγνωστη και άπειρη τραγουδίστρια.

Δηλώνει συμμετοχή σε διάφορες ακροάσεις, που αποβαίνουν άκαρπες⁵⁸. Το 1945, ο Edward Johnson, Διευθυντής της *Metropolitan Opera*, της προτείνει δύο ρόλους,⁵⁹ τη *Madama Butterfly* του Giacomo Puccini και το *Fidelio* του Ludwig van Beethoven, αλλά η Μαρία απορρίπτει και τα δύο έργα.⁶⁰

Στο διάστημα της παραμονής της στη Νέα Υόρκη, η Μαρία γνωρίζει τη Louise Caselotti, σοπράνο, χωρίς ιδιαίτερη καριέρα⁶¹ και το σύζυγό της, Richard Bagarozzy,⁶² δικηγόρο και θερμό φίλο της όπερας. Ο Bagarozzy αποφασίζει να

⁵⁷ Νίκος Μοσχονάς: Βαθύφωνος. Απόφοιτος του Εθνικού Ωδείου, είχε ακούσει τη Μαρία το 1938.

⁵⁸ Είχε ιδιωτικές ακροάσεις με τον Giovanni Martinelli και τον Romano Romani. Υπήρξε και μία οντισιόν με τον ιμπρεσάριο της Όπερας του San Francisco, Gaetano Merola, ο οποίος τη συμβούλευσε να κάνει μαθήματα τραγουδιού. Την περίοδο 1945-1946 έκανε κάποια μαθήματα στο *Louise Taylor Voice Studio*, και είναι πιθανό εκεί να συνάντησε τη Louise Caselotti.

⁵⁹ «...Αρνήθηκα χωρίς δισταγμό. Ήμουν πεπεισμένη πως ήμουν παχιά. Στην πραγματικότητα ζύγιζα 80 κιλά, αλλά 80 κιλά δεν είναι πολλά για μια γυναίκα ψηλή σαν εμένα 1,73...» (Lowe, 1987, σσ. 26-27). Ο Edward Johnson, σε συνέντευξή του, (*New York Post*, 1958) είπε πως το βάρος της Μαρίας δεν έπαιξε κανένα ρόλο. Της πρόσφερε συμβόλαιο, αλλά δεν της άρεσαν οι όροι και όχι οι ρόλοι. «Είχε δίκιο να το απορρίψει [...] ήταν συμβόλαιο για έναν αρχάριο. Αλλά δεν είχε ακόμα πείρα, ούτε ρεπερτόριο...» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 779).

Επίσης, ο Ντίνος Γιαννόπουλος, όταν πήγε στη *Met*, τα Χριστούγεννα '45, ερωτήθηκε από το Διευθυντή αν γνωρίζει κάποια «Κάλλας». Ο Γιαννόπουλος του είπε πως την ξέρει και αυτός αναρωτήθηκε αν ήταν τρελή. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Γιαννόπουλου, η *Met* πρόσφερε στην Κάλλας τριετές συμβόλαιο. Επειδή δεν είχε ρεπερτόριο, της πρότειναν να ξεκινήσει με μικρούς ρόλους και τον τρίτο χρόνο, θα της εξασφάλιζαν πρεμιέρα με πρωταγωνιστικό ρόλο. Η Κάλλας απάντησε: «...είμαι η μεγαλύτερη τραγουδίστρια του κόσμου και μια μέρα θα με παρακαλάτε να τραγουδήσω, αλλά εγώ θα σας πω όχι...» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 777-778).

⁶⁰ Με βάση την πιο διαδεδομένη άποψη για την απόρριψη της προσφοράς της *Met*, η Μαρία αρνήθηκε γιατί θεωρεί πως η σωματική της διάπλαση δεν ταιριάζει με τη *Madama Butterfly* και επίσης, δεν της άρεσει η ιδέα να τραγουδήσει το *Fidelio* στα αγγλικά. Τώρα, φαίνεται ότι είναι πιο επιλεκτική, αν και στο παρελθόν, είχε ερμηνεύσει το *Fidelio* στα ελληνικά. Αυτό, ίσως, δικαιολογείται στην τελευταία της συνέντευξη, όπου δήλωσε: «...Όταν ήμουν νέα και προσπαθούσα να φτιάξω την καριέρα μου, έπρεπε να παίρνω ό, τι μου προσέφεραν, αργότερα είχα τη δυνατότητα να αρνηθώ τις μέτριες προσφορές...» (Dragadze, 1987).

Βέβαια, αυτή την περίοδο, η Κάλλας είναι ακόμη μία άσημη λυρική τραγουδίστρια, που βρίσκεται στο στάδιο δημιουργίας της καριέρας της και μπορεί να φαίνεται αλαζονική η στάση της. Ίσως, αυτό να είναι ένα δείγμα της σιγουριάς που είχε για τις ικανότητές της. Η ίδια θεωρεί πως αν ήταν πρόθυμη να δεχτεί να παίξει σε όπερα δεύτερης ποιότητας, δεν θα κατάφερνε να φτιάξει την καριέρα της.

⁶¹ Για ένα διάστημα, η Μαρία μελετούσε μαζί της το ρόλο της *Turandot*.

⁶² Έχει γραφτεί πως η Μαρία είχε σχέση με τον Bagarozzy, αν και ήταν παντρεμένος. Πριν αναχωρήσει για την Ιταλία, την έβαλε να υπογράψει συμβόλαιο, με το οποίο τον καθιστούσε μανάτζερ και του παραχωρούσε ποσοστό αμοιβής από τις μελλοντικές της παραστάσεις. Δεν είναι σίγουρο αν η Μαρία

δημιουργήσει ένα θίασο για την Όπερα του Σικάγου, με την *Turandot* του Giacomo Puccini. Η Μαρία παίρνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά η παράσταση ματαιώνεται, για οικονομικούς λόγους.

Η αποτυχημένη προσπάθεια του Σικάγου φαίνεται ότι έχει και μία θετική συνέπεια. Κατά τη διάρκεια των προβών, η Μαρία γνώρισε τον Nicola Rossi Lemeni, νέο ταλέντο και γαμπρό του Tullio Serafin, ο οποίος είναι Διευθυντής Ορχήστρας, στο Μιλάνο. Ο Lemeni πρόκειται να συμμετάσχει στην όπερα *La Gioconda* του Amilcare Ponchielli, στα πλαίσια του Φεστιβάλ της Βερόνας. Ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής, Giovanni Zenetello, που, αυτή την εποχή, ψάχνει για πρωταγωνίστρια, ακούει τη Μαρία και της δίνει το ρόλο.

2.2 Η αρχή της σταδιοδρομίας της στα Λυρικά Θέατρα της Ιταλίας

Τον Ιούνιο '47, η Μαρία φτάνει στη Βερόνα, όπου συναντά τον Tullio Serafin και το επιτελείο της *Gioconda*. Στις 6 Αυγούστου 1947, σε ηλικία 24 ετών, δίνει την πρώτη της παράσταση, σε ευρωπαϊκό κοινό, η οποία δεν έχει το αποτέλεσμα που περιμένει, λόγω του άγχους της πρώτης εμφάνισης.

Ο ρόλος της *Gioconda* είναι από τους δυσκολότερους του ρεπερτορίου, καθώς απαιτεί εξαιρετικές φωνητικές ικανότητες από μία δραματική *coloratura soprano*. Η ερμηνεύτρια παραμένει στη σκηνή για αρκετή ώρα και φτάνει στο αποκορύφωμα, στην τελευταία πράξη, με μία έντονα δραματική άρια («Suicidio!»).

Το έργο θα το ερμηνεύσει, ξανά, το 1952, στην *Arena di Verona*, αλλά και στη Σκάλα, μετά το *Macbeth*. Η ερμηνεία της θα αποκτήσει ένταση και ευαισθησία και θα καταφέρει να αποδώσει τις εναλλαγές του θυελλώδους χαρακτήρα της ηρωίδας.

Από το Θέατρο *Le Fenice* της Βενετίας, έρχεται μία πρόταση για την όπερα *Τριστάνος και Ιζόλδη (Tristan Und Isolde)* του Richard Wagner, με την οποία η Μαρία κάνει τη δεύτερη εμφάνισή της, στις 30 Δεκεμβρίου 1947. Ο ρόλος της Isolde είναι γραμμένος για δραματική σοπράνο, αλλά δεν εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητές της. Αυτός είναι και ο λόγος που αρκετές λυρικές τραγουδίστριες, που ερμήνευσαν αυτό το ρόλο, είσπευσαν τη φθορά της φωνής τους, γιατί δεν διέθεταν την απαραίτητη ένταση για να επιβληθούν στην ορχήστρα (Barrío, 2007).

Ο Wagner δεν είναι ιδιαίτερα αγαπητός στους Ιταλούς. Συνήθως, οι παραστάσεις έργων του γερμανού συνθέτη, στην Ιταλία, γίνονται από Γερμανούς ή μη Ιταλούς. Η ανάθεση της Isolde στην Κάλλας, αμέσως μετά την *Gioconda*, πιθανόν, σημαίνει ότι το κοινό δεν εξοικειώθηκε, ακόμη, με τη φωνή της. Η έλλειψη βαγκερικών φωνών, αυτή την εποχή, είναι ακόμη ένας λόγος που οδήγησε στην επιλογή της Κάλλας, για το συγκεκριμένο ρόλο.

Το 1948, παρουσιάζει την *Turandot* του Giacomo Puccini, στο Θέατρο *Fenice*. Πρόκειται για το τελευταίο έργο του συνθέτη, που δεν κατάφερε να ολοκληρώσει και συμπληρώθηκε από το μαθητή του, Franco Alfano. Ο ρόλος της Πριγκίπισσας *Turandot* απαιτεί μεγάλη φωνητική δύναμη, ειδικά, στην αρχή του έργου και για αυτό, πολλές φορές, έχει ερμηνευθεί από δραματικές σοπράνο, όπως η Rosa Raisa και η Dame Eva Turner.

Ακολουθεί η *Δύναμη του Πεπρωμένου (La Forza del Destino)* του Giuseppe Verdi, στην Τεργέστη. Για αυτή την παράσταση δεν υπάρχει καμία πληροφορία, πιθανόν, γιατί η Κάλλας δεν ήταν στην πρώτη διανομή της παράστασης, ούτε το 1948, ούτε το 1954, που το έργο θα επαναληφθεί στη Ραβέννα.

γνώριζε, ακριβώς, το περιεχόμενο του συμβολαίου και πιθανότατα, ο Bagarozzy να την παγίδευσε. Αυτό το συμβόλαιο, στο μέλλον, θα γίνει αφορμή για να ξεσπάσει σκάνδαλο εναντίον της, στο Σικάγο.

Την ίδια χρονιά, παρουσιάζει και την *Aida* του Giuseppe Verdi, στο Τορίνο. Ο ρόλος της Αιθοπίδας Βασιλίσσας είναι γραμμένος για soprano lirico spinto, δηλαδή για μία φωνή που μπορεί να εκφράσει έντονα συναισθήματα, αλλά και να τραγουδήσει μελωδίες σε ριάνο ένταση. Η τραγουδίστρια θα πρέπει να διαθέτει πλούσιο ήχο και δυνατή απαγγελία, ώστε να ξεπερνά την ορχήστρα. Μία από τις δυσκολίες του ρόλου είναι οι ανιούσες και κατιούσες χρωματικές κλίμακες, που εκτελούνται με *mezza voce*, δηλαδή με μισή φωνή (Reverter, 2007). Την περίοδο 1948-1953, η Κάλλας θα ερμηνεύσει το ρόλο της *Aida* αρκετές φορές, με αποκορύφωμα την παράσταση του Μεξικού (1951), που αποτελεί τη σημαντικότερη απόδοση αυτού του ρόλου στην καριέρα της.

Ενθουσιασμένος από τις ερμηνείες της, έρχεται σε επαφή μαζί της ο Francesco Siciliani, Διευθυντής του Θεάτρου *Comunale* της Φλωρεντίας, για να συζητήσουν μία πιθανή συνεργασία. Έτσι, αποφασίζει να της αναθέσει τη *Norma* του Vincenzo Bellini. Το έργο γράφτηκε το 1830 και ερμηνεύθηκε, πρώτη φορά, το 1831, από τη Giuditta Pasta, στη Σκάλα, με μεγάλη αποτυχία, που οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό, στις αλλαγές που έκανε ο συνθέτης στη δομή⁶³ του έργου (Maguire & Forbes, 1997).

Η ιδανική φωνή για το ρόλο της *Norma* είναι η *falcon*, δηλαδή αυτή της *mezzo soprano*, με δυνατότητα επέκτασης στο άνω ρετζίστρο. Προκειμένου να διαφοροποιηθεί η φωνή της *Norma* από αυτή της *Adalgisa* (γραμμένη για *mezzo soprano*), στα ντουέτα, η *Norma* θα πρέπει να ερμηνευθεί από λυρική σοπράνο. Αν και η *falcon* μπορεί να αποδώσει τη δυναμική και την ψυχρότητα της ηρωίδας, δεν είναι σε θέση να ανταποκριθεί στις *coloratures*. Για αυτό, η *Norma* ερμηνεύεται από σοπράνο, η *Adalgisa* από *mezzo soprano* και κάποια τμήματά της (στα ντουέτα) είτε περικόπτονται, είτε μεταφέρονται στη *Norma* (Littlejohn, 1992, σσ. 163-164).

Η *Norma* είναι ένας από τους δυσκολότερους ρόλους του ρεπερτορίου των σοπράνο. Χαρακτηρίζεται από συνεχή εναλλαγή συναισθημάτων και φωνητικών αποχρώσεων και απαιτεί μεγάλο φωνητικό έλεγχο, ευελιξία και δυναμική. Η *Norma* του '48 είναι στατική και τονίζονται τα αυστηρά στοιχεία του ρόλου (Νικολαΐδης, 2007, σ. 164). Στο μέλλον, η Κάλλας θα δώσει διαφορετικές και σημαντικότερες ερμηνείες.

Ο Tullio Serafin πιστεύει πως η φωνή της διαθέτει απεριόριστες δυνατότητες και δεν διστάζει να ανεβάσει τις πιο δύσκολες παραστάσεις. Έτσι, της προτείνει τη *Brünnhilde*, από τη *Βαλκυρία* (*Die Walküre*) του Richard Wagner. Στο μεταξύ, προετοιμάζεται η όπερα *Πουριτανοί* (*I Puritani*) του Vincenzo Bellini. Όμως, η ξαφνική ασθένεια της πρωταγωνίστριας, Margherita Carosio, κάνει τον Serafin να αναθέσει στη Μαρία το ρόλο, η οποία είναι πολύ διστακτική, καθώς, λόγω της *Βαλκυρίας*, δεν έχει το χρόνο να προετοιμάσει μία δεύτερη παράσταση.

Ο Serafin θεωρώντας ότι μπορεί να τα καταφέρει, την πείθει και τελικά, η Μαρία μαθαίνει το ρόλο σε ελάχιστες μέρες. Δύο φορές την εβδομάδα ανεβάζει τη *Βαλκυρία* και όλη τη μέρα μελετά το ρολό της *Elvira*. Παράλληλα με τη γενική πρόβα των *Πουριτανών*, η Κάλλας πραγματοποιεί την τελευταία παράσταση της *Βαλκυρίας* και στη συνέχεια, ακολουθεί το νέο έργο. Μέχρι στιγμής, η *Elvira* είναι ο δεύτερος ρόλος του *bel canto* ρεπερτορίου της καριέρας της και η πρώτη φορά που έρχεται σε επαφή με το ρεπερτόριο της *soprano coloratura*. Είναι ένας ρόλος αντίθετος με το ύφος των έργων που έχει παρουσιάσει έως τώρα.

Το 1949, εμφανίζεται στο *Teatro dell' Opera* της Ρώμης, με τον *Parsifal* του Richard Wagner. Η Μαρία μαθαίνει το ρόλο της *Kundry* σε ελάχιστες μέρες και τον

⁶³ Οι αλλαγές αφορούν στη λήξη της α' πράξης.

ερμηνεύει υπό τη Διεύθυνση του Tullio Serafin, προσθέτοντας στο ενεργητικό της ακόμη έναν επιτυχημένο ρόλο, τόσο ερμηνευτικά, όσο και φωνητικά.

Την ίδια χρονιά, ανεβάζει το *Nabucco* του Giuseppe Verdi, στο Θέατρο *San Carlo* της Νάπολης. Ο ρόλος της Abigail απαιτεί φωνητική δεινότητα και εξελιγμένη τεχνική, που επιτρέπει στη σοπράνο να μετακινείται από τις ψηλές στις χαμηλές περιοχές· μία τεχνική που η Κάλλας κατέχει. Για τα δεδομένα της εποχής, το να βρεθεί μία σοπράνο, ικανή για ένα τόσο δύσκολο ρόλο, δεν είναι καθόλου εύκολο, ειδικά σε μία περίοδο που κυριαρχεί ο βερισμός. Αν και η απόδοση του ρόλου ήταν επιτυχής, δεν θα τον παρουσιάσει ποτέ ξανά στη σκηνή.⁶⁴

Το 1950, ανεβάζει την *Tosca* του Giacomo Puccini στο Θέατρο *Duse* της Μπολόνιας. Πρόκειται για ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα βερισμού και ένα από τα δημοφιλέστερα έργα του συνθέτη. Ο ρόλος της Floria Tosca είναι γραμμένος για δραματική σοπράνο και απαιτεί μεγάλη γκάμα φωνητικών και δραματικών ικανοτήτων, ώστε να διαφανεί η πολυδιάστατη προσωπικότητα του χαρακτήρα. Η Κάλλας δεν αγαπά ιδιαίτερα αυτό το ρόλο, πιθανότατα, γιατί δεν έχει σχέση με το *bel canto*. Παρόλα αυτά, είναι η όπερα που θα τραγουδήσει για μεγαλύτερο διάστημα από όλες τις άλλες. Η απόδοση του έργου είναι αρτιότατη, αλλά απέχει πολύ από τις μελλοντικές ερμηνείες της.

Τον Ιανουάριο του '51, ερμηνεύει την *Traviata* του Giuseppe Verdi, στο Θέατρο *Comunale*. Η πρώτη πρεμιέρα της *Traviata* δόθηκε το 1853, στη Βενετία, με αποτυχία, η οποία οφειλόταν στην κακή επιλογή τραγουδιστών,⁶⁵ αλλά και στο θέμα που σόκαρε το κοινό. Ο συνθέτης αναγκάστηκε να μεταφέρει τη δράση του έργου έναν αιώνα πριν, γιατί η λογοκρισία του απαγόρευσε να παρουσιάσει, με σύγχρονα ρούχα, ένα έργο με τόσο τολμηρό θέμα.

Η Violetta Valéry δεν είναι κάποια έντιμη και αξιοσέβαστη ηρωίδα, όπως συνηθίζεται, αλλά μία εταίρα, που ζει στη χλιδή και τις απολαύσεις. Η Κάλλας την αντιμετωπίζει διαφορετικά, σαν μία γυναίκα με ισχυρή προσωπικότητα και τραγική υπόσταση. Την παρουσιάζει σαν θύμα της κοινωνίας και υποδύεται το ρόλο με υπερηφάνεια.

Η ηρωίδα της *Traviata* είναι ένας από τους πιο πολυσύνθετους χαρακτήρες του Verdi και προσφέρει τη δυνατότητα στην ερμηνεύτρια να αποδώσει την πλήρη γκάμα των ανθρώπινων συναισθημάτων και να αναπτύξει όλο το εύρος των φωνητικών της δυνατοτήτων. Ο ρόλος απαιτεί εξαιρετικές φωνητικές ικανότητες και ιδιαίτερη ευχέρεια απόδοσης των ποικιλιμάτων. Η ερμηνεύτρια θα πρέπει να διαθέτει εκφραστικότητα και να κατέχει την τεχνική του *legato* και του *recitativo* (Russomanno, Verdi: *La Traviata*, 2007). Στην πρώτη της επαφή με τη Violetta Valéry, η Κάλλας ερμηνεύει με ακρίβεια την παρτιτούρα απαιτήσεων *soprano coloratura*, αλλά δεν καταφέρνει να αποδώσει, εκφραστικά, όλες τις εκφάνσεις της προσωπικότητας της ηρωίδας (Νικολαΐδης, 2007, σ. 147).

Ακολουθούν οι *Σικελικοί Εσπερινοί (I Vespri Siciliani)* του Giuseppe Verdi, στο Θέατρο *Comunale*, υπό τη διεύθυνση του Erich Kleiber. Μία από τις δυσκολίες αυτού του έργου είναι ο ρόλος της Δούκισσας Helena, που είναι γραμμένος για δραματική κολορατούρα και εξαρτάται από αυτόν, σχεδόν αποκλειστικά, η επιτυχία του έργου. Ο θρίαμβος αυτής της παράστασης έκανε τον Ghiringhelli να καλέσει την Κάλλας στη Σκάλα, για να εγκαινιάσει τη νέα καλλιτεχνική περίοδο με αυτό το έργο.

⁶⁴ Ίσως, η Κάλλας να επηρεάστηκε από το γεγονός ότι η Clelia Maria Josepha (Giuseppina) Strepponi, που έπαιξε το ρόλο για πρώτη φορά, το 1842, έχασε τη φωνή της, στη διάρκεια των πρώτων παραστάσεων του έργου.

⁶⁵ Η Violetta ερμηνεύθηκε από τη σοπράνο Fanny Salvini-Donatelli. Αν και ήταν καταξιωμένη τραγουδίστρια, θεωρήθηκε μεγάλη (38 ετών) και αρκετά εύσωμη για το ρόλο.

Το Ιούνιο του '51, παρουσιάζει την όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* (*Orfeo ed Euridice*) του Joseph Haydn,⁶⁶ στο Θέατρο *Pergola* της Φλωρεντίας, σε Μουσική Διεύθυνση Erich Kleiber. Πρόκειται για ένα έργο που γράφτηκε το 1791 και δεν είχε παρουσιαστεί, ποτέ, από τη μέρα που γράφτηκε.

Το Θέατρο *Comunale* ανεβάζει ειδικά για την Κάλλας, όπερες του ρεπερτορίου του *bel canto*, στα πλαίσια του «Maggio Musicale Fiorentino 1952-1953». Μία από αυτές είναι η *Armida*. Ο Rossini την έγραψε το 1817, για τη σύζυγό του, Isabella Colbran, σοπράνο με τεράστιες φωνητικές δυνατότητες. Η όπερα παρουσιάστηκε το 1835 και έκτοτε, ξεχάστηκε. Είναι ένα δυσκολότατο έργο, ειδικά για τη γυναικεία φωνή. Με αυτή την εκτέλεση, η Κάλλας καθιερώνεται ως μία καλλιτέχριδα ειδικευμένη σε ένα σπάνιο και δύσκολο ρεπερτόριο, που της δίνει πολλές νέες προοπτικές.

Το δεύτερο ξεχασμένο έργο που αναβιώνει με την Κάλλας, στο Θέατρο *Comunale*, είναι η οπέρα comique *Μήδεια* του Luigi Cherubini, το 1954. Τη Μουσική Διεύθυνση αναλαμβάνει ο Vittorio Gui, ενώ τη σκηνοθεσία του André Barsacq. Η *Μήδεια* (*Médée*) παρουσιάστηκε, για πρώτη φορά, το 1797, από τη σοπράνο Julie-Anghélique Scio, στο *Théâtre Feydeau* του Παρισιού, στα γαλλικά, κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης. Το λιμπρέτο του François Benoît Hoffmann και η μουσική του Cherubini τονίζουν το χαρακτήρα της εποχής, ταυτίζοντας την Επανάσταση με τη Μήδεια, που παίρνει εκδίκηση από όσους την καταπιέζουν, παρασύροντας στον όλεθρο ακόμη και τα παιδιά της.

Η όπερα του Cherubini είχε επιτυχία, αλλά, λόγω της μεγάλης δυσκολίας του κεντρικού ρόλου, παιζόταν πολύ αραιά. Το 1854, ο Franz Lachner έγραψε τη μουσική για τους διαλόγους πρόζας, μετατρέποντάς τους σε ρετσιτατίβα, στη γερμανική γλώσσα. Το 1909, η *Μήδεια* παρουσιάζεται στη Σκάλα, στα ιταλικά⁶⁷ (*Medea*), από την Ester Mazzoleni και σε αυτή τη γλώσσα ερμηνεύεται από την Κάλλας (Willis, 1997). Αυτή η *Μήδεια* χαρακτηρίζεται από τη σχεδόν πρωτόγονη ένταση και τη φωνητική δύναμη της Κάλλας.⁶⁸ Είναι η πρώτη φορά που έρχεται σε επαφή με το έργο του Cherubini, όμως, μελλοντικά, θα παρουσιάσει τη *Μήδεια*, με διαφορετικούς συντελεστές, δίνοντας σημαντικότερες ερμηνείες.

Η τελευταία εμφάνιση της Κάλλας στη Βερόνα, γίνεται το 1954, με την όπερα *Μεφιστοφελής* (*Mefistofele*) του Arrigo Boito. Είναι ένας ρόλος που δεν προσφέρει ιδιαίτερες ευκαιρίες σε φωνές σαν της Κάλλας, αφιερωμένες στο *bel canto*.

2.3 Teatro Colón του Μπουένος Άιρες-Palacio de las Bellas Artes του Μεξικού και Λυρικά Θέατρα Νότιας και Λατινικής Αμερικής

Η προσοχή όλων των Λυρικών Θεάτρων του κόσμου είναι στραμμένη στην Ιταλία, καθώς εκεί ανακαλύπτονται τα νέα ταλέντα. Το όνομα της Μαρίας, πλέον, ακούγεται και εκτός των συνόρων της Ιταλίας και οι Αργεντινοί είναι οι πρώτοι που καλούν τη νέα τραγουδίστρια.

Το Μάιο του '49, το Θέατρο *Colón* την υποδέχεται με την *Turandot*, όπου η εμφάνισή της κάνει ιδιαίτερη αίσθηση και θεωρείται η μοναδική μεσογειακή φωνή, της εποχής, που θα μπορούσε να αποδώσει, στην εντέλεια, τη φωνητική γκάμα του

⁶⁶ Drame per musica *L'anima del filosofo* ή *Orfeo ed Euridice* του Joseph Haydn.

⁶⁷ Μεταφράστηκε στα ιταλικά η εκδοχή του Lachner.

⁶⁸ Η επιτυχία αυτής της παράστασης είναι τόσο μεγάλη, ώστε η Σκάλα, αλλάζει το πρόγραμμά της αναγγέλλοντας μία νέα παραγωγή αυτού του έργου, σε Μουσική Διεύθυνση του Leonard Bernstein (ο οποίος αντικατέστησε το Victor de Sabata). Η παραγωγή της Φλωρεντίας μεταφέρθηκε και στην Όπερα της Ρώμης το 1955, σε σκηνοθεσία Margarethe Wallmann.

ρόλου (Νικολαΐδης, 2007, σ. 42). Ακολουθεί η επιτυχής πορεία της *Norma* και της *Aida* και η Μαρία γίνεται η αγαπημένη τραγουδίστρια της Λατινικής Αμερικής.

Το 1950, εμφανίζεται στο *Palacio de las Bellas Artes* του Μεξικού, με το *Il Trovatore* του Giuseppe Verdi⁶⁹ και το 1951, ξεκινά περιοδεία στο Μεξικό, το Σάο Πάολο και το Ρίο ντε Τζανέιρο, με τις όπερες *Traviata*, *Aida*, *Tosca* και *Norma*.

Η *Aida*, αυτής της χρονιάς, είναι η πιο σημαντική στην πορεία της Κάλλας. Ο Διευθυντής του *Palacio de las Bellas Artes* ζήτησε από την Κάλλας να προσθέσει στο τέλος του έργου ένα (κόντρα) μι *b*, σύμφωνα με την παράδοση του μεξικανικού λυρικού θεάτρου. Αυτό είναι και το πιο εντυπωσιακό σημείο της *Aida* της Κάλλας. Η τελευταία εμφάνιση της Κάλλας, στο Μεξικό, γίνεται το 1952, με το *Rigoletto* του Giuseppe Verdi.

2.4 *Teatro alla Scala* του Μιλάνου

Το 1950, η Κάλλας εμφανίζεται, για πρώτη φορά, στη Σκάλα του Μιλάνου, ως έκτακτη πρωταγωνίστρια της *Aida*, αφού η «Βασίλισσα της Σκάλας», Renata Tebaldi, είχε αρρωστήσει. Λέγεται πως, μετά την παράσταση, ο Διευθυντής του Γραφείου Τύπου της Σκάλας τη ρώτησε για το πώς αισθάνθηκε που τραγούδησε στο μεγαλύτερο Λυρικό Θέατρο και η Κάλλας απάντησε: «...Είμαι πολύ μύωπας και γι' αυτό ακριβώς όλα τα θέατρα για μένα είναι ίδια. Η Σκάλα είναι η Σκάλα, μα εγώ είμαι η Κάλλας και όπως σας είπα, είμαι μύωπας...» (Μύθοι και πραγματικότητες για την Κάλλας, 1987 και Jellinek, 1986, σσ. 57-58).

Οι μεγάλοι θρίαμβοί της δεν αφήνουν άλλη επιλογή στο Διευθυντή της Σκάλας, Antonio Ghiringhelli, παρά να της ζητήσει συνεργασία.⁷⁰ Η θητεία της θα κρατήσει 7 χρόνια και οι εμφανίσεις της θα είναι πυκνότερες. Ανεβάζει πέντε ή έξι παραγωγές το χρόνο, αριθμός ρεκόρ, που δεν συναντάται σε άλλους καλλιτέχνες. Ο Ghiringhelli, αν και θερμός υποστηρικτής της Tebaldi, της δίνει τη δυνατότητα να εγκαινιάσει την καλλιτεχνική περίοδο, ως τακτική, πλέον, πρωταγωνίστρια.

Η συνεργασία της με τη Σκάλα εγκαινιάζεται το 1951 με τους *Σικελικούς Εσπερινούς*. Τη μουσική Διεύθυνση ανέλαβε ο Victor de Sabata, ενώ τα σκηνικά και τα κοστούμια ο Nicola Benois.⁷¹ Η είδηση της επιτυχίας της διαδίδεται ταχύτατα και πλέον, όλοι συζητούν για τη νέα «Prima Donna» της Σκάλας.

Το 1952, παρουσιάζει την opera singspiel *Αρπαγή από το Σεράι* (*Die Entführung aus dem Serail*) του Wolfgang Amadeus Mozart και είναι το μοναδικό έργο αυτού του συνθέτη που εντοπίζεται στην καριέρα της. Γράφτηκε το 1782, στη Βιέννη και θεωρείται πολύ σημαντικό, αφού ο συνθέτης χρησιμοποιεί ως μορφή γραφής το *singspiel*,⁷² δηλαδή την εναλλαγή πρόζας και τραγουδιού και το θέμα του μπορεί να είναι κωμικό, σοβαρό ή ρομαντικό. Είναι ένας τρόπος γραφής, που δεν ήταν ιδιαίτερα ανεπτυγμένος εκείνη την εποχή.

Η άρια «*Martern aller Arten*» ανήκει στο είδος *Sinfonia Concertante* και αποτελεί πρόκληση για μία σοπράνο, αφού πρέπει να την ερμηνεύσει με τη συνοδεία

⁶⁹ Την ίδια χρονιά, ανεβάζει στο Μεξικό και τα έργα: *Norma*, *Aida* και *Tosca*.

⁷⁰ Η Κάλλας δεν ήθελε να είναι έκτακτη πρωταγωνίστρια της Σκάλας, αλλά μόνιμη, κάτι που ο Ghiringhelli δεν ήθελε σε καμία περίπτωση (Lewens & Mitchell, 1987). Σύντομα, η φήμη της Μαρίας άρχισε να διαδίδεται και ο Ghiringhelli αναγκάστηκε να της προτείνει συνεργασία.

⁷¹ Nicola Benois: Διευθυντής Σκηνογραφίας και ενδυματολόγος της Σκάλας. Ήταν υπεύθυνος για τις πρώτες εμφανίσεις της Κάλλας. Σχεδίασε τα κοστούμια των παρατάσεων: *Σικελικοί Εσπερινοί*, *Macbeth*, *Don Carlos*, *Fedora*, *Anna Bolena*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Χορός Μεταμφιεσμένων* και *Poliuto*.

⁷² Ένα χαρακτηριστικό του *singspiel* είναι ότι το λιμπρέτο του είναι γραμμένο στα γερμανικά, κάτι που δε γινόταν στη Γερμανία, εκείνη την εποχή, καθώς η όπερα θεωρείτο ιταλικής προέλευσης και για αυτό τα περισσότερα λιμπρέτα που μελοποίησαν γερμανοί συνθέτες, το 18^ο αι., είναι στα ιταλικά.

τεσσάρων οργάνων της ορχήστρας. Αυτή την όπερα δεν θα την παρουσιάσει ποτέ ξανά στη σκηνή. Η καλλιτεχνική περίοδος κλείνει με το *Macbeth* του Giuseppe Verdi.

Το 1953, παρουσιάζει το *Il Trovatore*, υπό τη Διεύθυνση του Antonino Votto και τη *Μήδεια*,⁷³ σε σκηνοθεσία Margarethe Wallmann και Μουσική Διεύθυνση Leonard Bernstein, για τον οποίο είναι μία από τις πρώτες όπερες που διευθύνει.⁷⁴

Η ερμηνεία της, σε αυτή την παραγωγή, είναι πειστική, αλλά τονίζονται τα βαρβαρικά στοιχεία της Μήδειας και δεν υπάρχει η απαιτούμενη εμβάθυνση στην ψυχοσύνθεση της ηρωίδας. Φαίνεται πως η εικαστική άποψη του Salvatore Fiume⁷⁵ δεν ικανοποίησε τις σκηνικές απαιτήσεις του έργου. Τα ογκώδη σκηνικά, καθώς και τα κοστουμια, με τα έντονα γραμμικά στοιχεία, τόνιζαν τη βαρβαρότητα της ηρωίδας.

Τον Ιανουάριο του '54, παρουσιάζει την τραγική όπερα *Lucia di Lammermoor* του Gaetano Donizetti, υπό τη Διεύθυνση του Herbert von Karajan.⁷⁶ Η *Lucia di Lammermoor* είναι από τα λίγα έργα του *bel canto* που συνέχισαν να παίζονται, χωρίς να ξεχαστεί, όπως άλλα. Η πιο χαρακτηριστική σκηνή του έργου είναι η «Σκηνή της Τρέλας», της τελευταίας πράξης, με την άρια «Oh, giusto cielo... Il dolce suono».

Πολλές σοπράνο ερμήνευσαν την άρια της Lucia προσθέτοντας νότες που δεν υπάρχουν στην παρτιτούρα και σταδιακά, το έργο έγινε πεδίο επίδειξης δεξιοτεχνίας. Η Μαρία, σεβόμενη την παράδοση των προκατόχων της, προσθέτει νότες, που ταιριάζουν στη φωνή της. Ο Νικολαΐδης (2007, σ. 112) αναφέρει την άποψη του μουσικοκριτικού Rodolfo Celletti, για τη *Lucia di Lammermoor*, σύμφωνα με την οποία: «...τα πιανίσιμά της ήταν τόσο βαθιά και εκφραστικά, ώστε έδιναν την εντύπωση πως έρχονταν από το ταβάνι της Σκάλας...».

Τον Απρίλιο του '54, ανεβάζει την tragédie opéra *Άλκηστη* (*Alceste*) του Christoph Willibald Gluck, προσθέτοντας το όνομά της στις σημαντικότερες ερμηνεύτριες του ρόλου του 20^{ου} αι.. Το έργο γράφτηκε το 1767, στα ιταλικά και αντλεί το θέμα του από την ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη. Αργότερα, ο Gluck έγραψε τη γαλλική εκδοχή του, μαζί με τον Ranieri de' Calzabizi, προκειμένου να παρουσιαστεί στο Παρίσι, το 1776. Η Κάλλας ερμηνεύει την ιταλική εκδοχή της όπερας (Hayes, *Alceste*, 1997).

Χαρακτηριστικό αυτής της παράστασης είναι η σκηνή της β' πράξης, όπου η Άλκηστη κατεβαίνει στον Άδη. Σε αυτό το σημείο, η Wallmann βάζει τους χορευτές να σηκώσουν τη βασίλισσα και να τη μεταφέρουν έξω από τη σκηνή. Η σκηνοθετική άποψη της Wallmann,⁷⁷ είναι αισθητικά αποδεκτή, αφού η Κάλλας έχει χάσει τα περιττά κιλά. Ωστόσο, η *Άλκηστη* δεν εμφανίζεται ξανά στο ρεπερτόριό της.

Ακολουθεί η grand opera *Don Carlos* του Giuseppe Verdi. Η παράσταση αποτελεί θρίαμβο για τους συντελεστές της, αλλά όχι για την Κάλλας. Η ερμηνεία της θεωρήθηκε αδιάφορη και η φωνή της ακατάλληλη για το έργο.⁷⁸ Η Κάλλας δεν θα

⁷³ Λόγω της μεγάλης επιτυχίας της *Μήδειας*, στη Φλωρεντία, ο Ghiringhelli ζήτησε από την Κάλλας να συμπεριληφθεί η όπερα στο δραματολόγιο της Σκάλας. Το έργο μπήκε στο νέο πρόγραμμα αντικαθιστώντας το *Mitridate Eupatore* του Alessandro Scarlatti.

⁷⁴ Ο Ghiringhelli δεν γνώριζε την ύπαρξη του Bernstein και για αυτό αρνήθηκε τη συνεργασία του με τη Σκάλα. Έγινε δεκτός μετά από τις πιέσεις της Κάλλας. Ο Bernstein επιλέχθηκε αναγκαστικά ως μάεστρος, διότι ο Victor de Sabata έπαθε καρδιακή προσβολή, λίγες μέρες πριν την παράσταση (Bond, 1999, σ. 108).

⁷⁵ Salvatore Fiume: Ιταλός ζωγράφος και γλύπτης.

⁷⁶ Η παραγωγή της Σκάλας θα μεταφερθεί στη Βιέννη και το Βερολίνο, το 1955. Αυτή η Lucia θα είναι η σημαντικότερη της καριέρας της.

⁷⁷ Η Margarethe Wallmann, εκτός από σκηνοθέτης, ήταν χορεύτρια και χορογράφος.

⁷⁸ Λέγεται πως το τέλος της δίαιτας της Κάλλας συνέπεσε με την παράσταση και δεν κατάφερε να αποδώσει το ρόλο επειδή δεν αισθανόταν ακόμη άνετα με τη νέα της εμφάνιση (Νικολαΐδης, 2007, σ. 73).

παρουσιάσει ξανά αυτό το έργο, όμως, μελλοντικά, θα συμπεριλάβει κάποιες άριες σε ρεσιτάλ.

Αυτή την εποχή, η Κάλλας γνωρίζει το σκηνοθέτη Luchino Visconti και χάρη σε αυτόν, οι θεατρικές της δυνατότητες φτάνουν σε επίπεδα ηθοποιού πρόζας. Με τη σκηνοθετική καθοδήγησή του, η κίνηση της Κάλλας φτάνει σε υψηλά επίπεδα πλαστικότητας και αποκτά πιο εκλεπτυσμένες κινήσεις. Η συνεργασία τους εγκαινιάζεται το Δεκέμβριο του '54, με την tragédie lyrique opéra *Εστιάδα* (*La Vestale*) του Gaspare Spontini. Η *Εστιάδα*, αν και είχε επιτυχία την εποχή της δημιουργίας της, παιζόταν πολύ αραιά. Για τον 20^ο αι, η αναβίωσή της από την Κάλλας και το Visconti θεωρείται η σημαντικότερη.

Τον Ιανουάριο του '55, ανεβάζει την όπερα *Andrea Chénier* του Umberto Giordano. Η απόδοση της Maddalena είναι από τις πιο ενδιαφέρουσες της καριέρας της, αφού αποδίδει ένα ρόλο ξένο προς το ρεπερτόριό της, δίνοντάς του μία πιο σύγχρονη υπόσταση.⁷⁹

Η Κάλλας συνεργάζεται για δεύτερη φορά με το Visconti στην opera semiseria *Υπνοβάτις* (*La Sonnambula*) του Vincenzo Bellini, σε μουσική Διεύθυνση του Leonard Bernstein. Η *Υπνοβάτιδα* γράφτηκε για τη Giuditta Pasta και αργότερα τραγουδήθηκε και από τη Maria Malibran. Ο ρόλος της Amina απευθύνεται σε mezzo soprano, όμως έχει υψηλή tessitura. Αυτή την όπερα θα την παρουσιάσει, ξανά, το 1957, στη Σκάλα, υπό τη Διεύθυνση του Antonino Votto.

Ακολουθεί η όπερα *Τούρκος στην Ιταλία* (*Il Turco in Italia*) του Gioachino Rossini, υπό τη Διεύθυνση του Gianandrea Gavazzeni και σκηνοθεσία Franco Zeffirelli. Το έργο γράφτηκε το 1814 και ανέβηκε, για πρώτη φορά, στη Σκάλα, από τη Francesca Maffei Festa. Η όπερα του Rossini παιζόταν στην Ιταλία έως το 1850 και ύστερα, ξεχάστηκε. Όμως, δεν είναι η πρώτη φορά που η Κάλλας έρχεται σε επαφή με το ρόλο της Fiorilla, το μοναδικό κωμικό ρόλο που εντοπίζεται στην καριέρα της. Το 1950, μία ομάδα διανοούμενων οργάνωσε μία σειρά παραστάσεων έργων του Rossini που είχαν μπει στο περιθώριο (Jellinek, 1986, σ. 61). Ένα από αυτά, ήταν ο *Τούρκος στην Ιταλία*, που παρουσιάστηκε στο Θέατρο *Eliseo* της Ρώμης, αλλά δεν υπάρχουν πληροφορίες για αυτή την παράσταση.

Η Κάλλας συναντά τον Visconti, για τρίτη φορά, στην *Traviata*. Για να αποδώσει πιο πειστικά την αγωνία της Violetta, δεν διστάζει να τραγουδήσει πιγικά, γεγονός που κάποιοι εξέλαβαν ως σημάδι φωνητικής κόπωσης (Νικολαΐδης, 2007, σ. 146). Ο Visconti μεταφέρει τη δράση γύρω στο 1880, την εποχή της 3^{ης} Δημοκρατίας της Γαλλίας, μία κοινωνικά έντονη εποχή, που θα ωφελήσει τις ρεαλιστικές δυνατότητες του έργου, χωρίς να ξεπεράσει τη σύμβαση του θεάτρου (Νικολαΐδης, 2007, σ. 148).

Από πολλούς ειδικούς της όπερας, αυτή η *Traviata* θεωρείται η σημαντικότερη της καριέρας της, αλλά και η τελειότερη που έγινε ποτέ, αφού αποτελεί δείγμα άριστης ισορροπίας ανάμεσα στην ερμηνευτική ωριμότητα της αοιδού και το μεγαλείο των φωνητικών της δυνατοτήτων (Russomanno, Verdi: La Traviata, 2007). Η καλλιτεχνική περίοδος κλείνει με τη *Norma*, σε σκηνοθεσία Margarethe Wallmann.

Το δεύτερο μισό της καλλιτεχνικής περιόδου 1955-1956, περιλαμβάνει δύο όπερες διαφορετικού ύφους: την opera buffa *Ο Κουρέας της Σεβίλλης* (*Il Barbiere di*

⁷⁹ Λέγεται ότι η Κάλλας ερμήνευσε το ρόλο για να βγάλει από τη δύσκολη θέση τη Σκάλα. Επρόκειτο να τραγουδήσει με το Mario Del Monaco το *Il Trovatore*. Όμως, την τελευταία στιγμή, ο πρωταγωνιστής δήλωσε πως δεν μπορεί να ερμηνεύσει το ρόλο του Manrico και πρότεινε τον *Andrea Chénier*. Δεν είχε προβλεφθεί άλλη σοπράνο για την αλλαγή και η Κάλλας, θέλοντας να βοηθήσει τη Σκάλα, έμαθε το ρόλο, σε λίγες μέρες και ανέβασε την παράσταση (Νικολαΐδης, 2007, σ. 78).

Siviglia) του Gioachino Rossini και τη *Fedora* του Umberto Giordano. Ο ρόλος της Rosina γράφτηκε για *coloratura contralto*, αλλά, πιο συχνά, ερμηνεύθηκε από *coloratura mezzo soprano*. Αργότερα, ερμηνεύθηκε σε *transporto* (μεταφορά) και από *coloratura soprano*, όπως η Κάλλας ή από *soprano leggero*. (Russomanno, Rossini: *Il barbiere di Siviglia*, 2007) και απαιτεί το εύρος και την τεχνική ρόλων όπως της Gilda (*Rigoletto*) ή της Amina (*La Sonambula*). Αντιθέτως, η Fedora είναι ρόλος δραματικής σοπράνο, αντίστοιχων απαιτήσεων ρόλων όπως της Tosca ή της Maddalena (*Andrea Chénier*).

Μεγάλες είναι και οι αποκλίσεις των δύο ρόλων και σε δραματικό επίπεδο. Η Rosina είναι μία νεαρή και ανέμελη γυναίκα, ενώ η Fedora είναι μία Ρωσίδα Πριγκίπισσα, με έντονα συναισθήματα. Και το γενικότερο ύφος των έργων είναι διαφορετικό, ο *Κουρέας της Σεβίλλης* γράφτηκε στα τέλη του 18^{ου} αι., δηλαδή την εποχή που αρχίζει η άνθιση του *bel canto*, ενώ η *Fedora* είναι μία βεριστική δημιουργία του 19^{ου} αι. Αυτή η αντίθεση, θα μπορούσε να εκληφθεί ως απαγορευτική πρόκληση για μία σοπράνο, που, μάλλον, μόνο μία τραγουδίστρια σαν την Κάλλας θα μπορούσε να αντιμετωπίσει.

Ωστόσο, ο *Κουρέας της Σεβίλλης* δεν συγκαταλέγεται στις επιτυχίες της. Αν και φάνηκε η ευλεξία της τραγουδίστριας στην υψηλή περιοχή καθώς και το πλούσιο χαμηλό της ρετζίστρο, η Κάλλας δεν κατάφερε να πείσει το κοινό ως *ingénue* (Jellinek, 1986 σσ. 148-149). Ίσως, η ατυχής πορεία αυτής της όπερας να ωφείλεται και στο γεγονός ότι η παραγωγή ήταν παλιά και φτωχή και επίσης, δεν υπήρχε σκηνοθέτης (Νικολαΐδης, 2007, σ. 89).

Αντίθετα με την όπερα του Rossini, η *Fedora* είναι μία νέα παραγωγή, τη σκηνοθεσία της οποίας αναλαμβάνει η ρωσίδα ηθοποιός Tatiana Pavlova. Μαζί της, η Κάλλας μελετά, για μεγάλο διάστημα, το ρωσικό τρόπο ερμηνείας, που θα τη βοηθήσει να προσεγγίσει τα χαρακτηριστικά της Ρωσίδας Πριγκίπισσας. Η ερμηνεία της απέδειξε πως είναι περισσότερο ηθοποιός πρόζας, παρά όπερας.

Ακολουθεί η τέταρτη συνεργασία Κάλλας-Visconti, στην *Anna Bolena* του Gaetano Donizetti. Η πρώτη πρεμιέρα δόθηκε το 1830, στο Μιλάνο, με τη Giuditta Pasta. Το έργο συνέχισε να είναι δημοφιλές τόσο στα ευρωπαϊκά όσο και τα αμερικανικά θέατρα, έως και τα μέσα του 19^{ου} αι, δηλαδή μέχρι την εποχή που άρχισε να κερδίζει έδαφος το βεριστικό ρεπερτόριο.

Το 1957, το έργο αναβιώνει, ξανά, μετά από 114 χρόνια, σε μία μεγαλειώδη παραγωγή της Σκάλας. Ο Visconti θέλει να παρουσιάσει την αυθεντική ατμόσφαιρά της πρώτης παράστασης του έργου και για αυτό τα σκηνικά και τα κοστουμια του Nicola Benois έχουν την αισθητική και τη νοοτροπία της εποχής της δημιουργίας του έργου. Αν και η φωνή της δεν είναι στην καλύτερη κατάσταση, καταφέρνει να αποδώσει τον ψυχισμό της ηρωίδας.⁸⁰

Στη συνέχεια, ο Visconti και η Κάλλας ανεβάζουν την *tragédie lyrique Iphigénie en Taurois* (*Iphigénie en Tauride*) του Christoph Willibald Gluck. Το έργο γράφτηκε το 1779, βασίζεται στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη και το λιμπρέτο του είναι γραμμένο στα γαλλικά, από το Nicolas-François Guillard. Το 1781, ο συνθέτης έκανε κάποιες αλλαγές, προκειμένου η μουσική να προσαρμοστεί στο γερμανικό κείμενο. Το 1796, παρουσιάστηκε, στο Λονδίνο, στα ιταλικά (*Iphigenia in Tauride*) από την Wilhelmine Schröder-Devrient και σε αυτή τη γλώσσα το ερμηνεύει και η Κάλλας (Hayes, *Iphigénie en Tauride*, 1997).

⁸⁰ Όταν το έργο επαναλήφθηκε στη Σκάλα, μετά τα γεγονότα της Ρώμης, το κοινό υποδέχτηκε την Κάλλας ψυχρά. Για αυτό, ο Visconti έκανε κάποιες αλλαγές: η Κάλλας εμφανίστηκε ανάμεσα στους χορωδούς και όχι στην κορυφή μιας σκάλας, όπως στην παράσταση του '57.

Ο Visconti δεν θέλει να παρουσιάσει την Ιφιγένεια σαν τραγική ηρωίδα. Στόχος του είναι να παρουσιάσει ένα θέμα στηριγμένο στον αναχρονισμό του έργου, χρησιμοποιώντας πίνακες ζωγραφικής του 18^{ου} αι., για να αποδώσει το κλίμα της εποχής της δημιουργίας του. Η Κάλλας αντιδρά στην άποψη του Visconti, καθώς η Ιφιγένεια είναι ηρωίδα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και έτσι θέλει να την αντιμετωπίσει. Παρά τις επιφυλάξεις και τις διαφωνίες, η Κάλλας ενσαρκώνει έξοχα το ρόλο και μετά από αυτή την παράσταση, λήγει η συνεργασία τους.

Την ίδια χρονιά, ανεβάζει την όπερα *Χορός Μεταμφορισμένων* (*Un Ballo in Maschera*) του Giuseppe Verdi, το 1958, τον *Πειρατή* (*Il Pirata*) του Vincenzo Bellini και το 1960, το *Poliuto* του Gaetano Donizetti. Η τελευταία εμφάνιση της Κάλλας, στη Σκάλα, γίνεται το 1962, με τη *Μήδεια*.⁸¹ Σύμφωνα με το Μινωτή (1981, σ. 119), κοινό, κριτικοί και μουσικοί αναγνώρισαν πως αυτή η παράσταση ήταν, ίσως, η καλύτερη που ανέβηκε ποτέ στη Σκάλα. Με τη *Μήδεια*, κλείνει, οριστικά, η πορεία της στη Σκάλα, αλλά και η ιταλική της καριέρα.

2.5 Royal Opera House (Covent Garden) του Λονδίνου

Το 1952, η Κάλλας εμφανίζεται, για πρώτη φορά, στο *Covent Garden*, με τη *Norma*⁸² και την επόμενη χρονιά, ανεβάζει παραστάσεις παλαιότερων επιτυχιών της, όπως *Aida* και *Il Trovatore*. Τον Ιούνιο του '58, το κοινό του Λονδίνου υποδέχεται την *Traviata*.⁸³ Η παράσταση δεν έχει την αναμενόμενη επιτυχία, λόγω των εμφανών φωνητικών προβλημάτων και φαίνεται πως αρχίζει η πτώση της Violetta. Ο George Jellinek (1986, σ. 235) αναφέρει πως, την περίοδο των παραστάσεων της *Traviata*, στο *Covent Garden*, η Κάλλας δεν φαινόταν υγιής και για αυτό υπήρχε, σε κάθε παράσταση, ένας γιατρός που της έκανε ενέσεις, όταν ήταν απαραίτητο.

Το 1959, η Κάλλας βρίσκεται και πάλι στο *Covent Garden* για τη *Μήδεια*,⁸⁴ γεγονός που προκαλεί αίσθηση στο βρετανικό κοινό, αφενός γιατί αυτή η όπερα δεν έχει παρουσιαστεί ξανά στην Αγγλία και αφετέρου, η ατυχής πορεία της *Traviata*, δημιουργεί συνθήκες αναμονής για το πιθανό αποτέλεσμα της νέας εμφάνισης της Κάλλας. Η Κάλλας τραγουδά το ρόλο της Μήδειας έχοντας κάποια προβλήματα στην αναπνοή και στην υψηλή περιοχή, αλλά γενικά, βρίσκεται σε καλύτερη κατάσταση από αυτή της *Traviata*.

Η κριτική των *Times* (Miss Callas in Medea at Covent Garden, 1959) αναγνώρισε ότι η Κάλλας βρίσκεται σε καλύτερη κατάσταση και δεν φάνηκαν οι εναλλαγές στα περάσματα της φωνής από τη μία περιοχή στην άλλη. Όσο για την ερμηνευτική της προσέγγιση, θεωρήθηκε επιτυχής, ως προς την αποτύπωση κάθε συναισθηματικής έκφρασης της ηρωίδας.

Ωστόσο, σχολιάζεται αρνητικά η επιλογή της Κάλλας να ερμηνεύσει τη *Μήδεια* στα ιταλικά, γεγονός που, για το Βρετανό κριτικό, μπορεί να θεωρηθεί «αδίκημα» από τους λάτρεις της όπερας, καθώς δεν «απαιτούν» τίποτα λιγότερο από την αυθεντική γλώσσα, δηλαδή τη γαλλική εκδοχή (Porter, 1959).

Το 1964, σε συνεργασία με τον Franco Zeffirelli, η Κάλλας ανεβάζει μία νέα παραγωγή της *Tosca*, στο *Covent Garden*, η οποία είναι η σημαντικότερη της καριέρας της. Ο σκηνοθέτης αντιμετωπίζει την ηρωίδα σαν ζεστή και πληθωρική Ρωμαία και όχι σαν μία απρόσιτη γυναίκα, όπως συνηθιζόταν μέχρι τότε. Έτσι, η Κάλλας, ακολουθώντας την άποψη του Zeffirelli, ζει το δράμα της Floria Tosca

⁸¹ Η ίδια παραγωγή της Όπερας του Ντάλας, του 1958 (μαέστρος Thomas Schippers).

⁸² Η *Norma* ανέβηκε στο *Covent Garden* το 1952, 1953, 1957.

⁸³ Πρόκειται για την ίδια παραγωγή που ανέβηκε στη *Civic Opera* του Ντάλας.

⁸⁴ Πρόκειται για την παραγωγή της *Μήδειας* του Ντάλας.

άμεσα και αληθινά. Αυτή η παραγωγή, θα επανέλθει στη σκηνή του *Covent Garden*, το 1965 και με αυτή η Κάλλας θα κλείσει την καριέρα της.

2.6 *Civic Opera House* του Σικάγου

Η πρώτη εμφάνιση της Κάλλας στη *Civic Opera* του Σικάγου γίνεται το 1954, με τα έργα *Lucia di Lammermoor*, *Norma* και *Traviata*. Το 1955, ανεβάζει τις όπερες *I Puritani*, *Il Trovatore* και *Madama Butterfly*. Για τις ανάγκες του τελευταίου έργου, βοηθά στη σκηνοθεσία η Hitzi Kouyke,⁸⁵ που είχε τραγουδήσει παλαιότερα το ρόλο (Νικολαΐδης, 2007, σ. 86). Η Cio-Cio San (*Madama Butterfly*) της Κάλλας είναι ένας ολοκληρωμένος χαρακτήρας και μαζί με την Tosca, είναι από τους πιο πετυχημένους βεριστικούς ρόλους της (Νικολαΐδης, 2007, σ. 87).

Την εποχή των παραστάσεων της *Madama Butterfly*, ανακλύπει το «σκάνδαλο Bagarozzy». Φεύγοντας από την Αμερική, η Μαρία είχε υπογράψει ένα έγγραφο, παραχωρώντας στο Bagarozzy το 10% όλων των μελλοντικών της συμβολαίων και τώρα, προσφεύγει στο δικαστήριο, απαιτώντας \$300.000. Η Μαρία αγνοεί τις απατήσεις του, καθώς η αμερικανική νομοθεσία ορίζει ότι μία κλήτευση ισχύει μόνο όταν ο εναγόμενος την πάρει στα χέρια του. Μετά την παράσταση, μία ομάδα αστυνομικών εισβάλλει στα παρασκήνια, για να την αναγκάσει να πάρει στα χέρια της την κλήτευση και η Μαρία τους υποδέχεται με γρατζουνιές. Η σκηνή απαθανατίστηκε από τους δημοσιογράφους και η φωτογραφία έκανε το γύρο του κόσμου, με το χαρακτηρισμό «τίγρης».

Η *Metropolitan Opera*, που, αυτή την περίοδο, έχει πετύχει συμφωνία με την Κάλλας για το 1956, της παραχωρεί τους καλύτερους δικηγόρους της, που συνεργάστηκαν με τους δικηγόρους του Σικάγου για την υπόθεσή της. Η *Met* είχε τη διάθεση να καταθέσει την αμοιβή των μελλοντικών παραστάσεων της Κάλλας σε σουηδική τράπεζα, έτσι ώστε να μην υπάρξει καμία περίπτωση να διεκδικήσει χρήματα ο Bagarozzy. Όμως, ο Meneghini δεν δέχτηκε τη διευκόλυνση. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Bing (1972), ο Meneghini απέρριπτε κάθε συμφωνία που δεν περιελάμβανε πληρωμή τοις μετρητοίς στον ίδιο, πριν την έναρξη της παράστασης.

2.7 *Metropolitan Opera* της Νέας Υόρκης

Η *Metropolitan Opera* προσπαθούσε για χρόνια να κλείσει συνεργασία με την Κάλλας. Ο Rudolf Bing (1972) έμαθε για την ύπαρξή της, το 1950 και το όνομά της συνοδεύονταν από φήμες σχετικά με το εύρος της φωνής της και την ποικιλία του ρεπερτορίου της. Έτσι, ο Bing αποφάσισε να βολιδοσκοπήσει το «φαινόμενο Κάλλας» και για αυτό ζήτησε τη γνώμη του Erich Engel, από τη *Vienna State Opera*.

Στο γράμμα του προς το σκηνοθέτη, ο Bing ανέφερε πως του πρότειναν την Κάλλας για το ρόλο της Aida και της Βασίλισσας της Νύχτας. Ο Bing υπέθεσε ότι πρόκειται για μία όχι τόσο όμορφη τραγουδίστρια και πληκτική ηθοποιό. Η απορία του ήταν αν τα φωνητικά προσόντα της Κάλλας μπορούν να καλύψουν αυτά τα ελαττώματα, αλλά και με ποια τραγουδίστρια θα μπορούσε να συγκριθεί. Η απάντηση του Engel ήταν πολύ θετική: αναφέροντας ότι οι παραστάσεις της Κάλλας στο Μπουένος Άιρες ήταν αξιομνημόνευτες, την τεχνική της στις κολορατούρες και την ερμηνεία της ως Norma.

Στην πρώτη νύξη της *Met*, μέσω του μάνατζερ Liduino Bonard, η Κάλλας απάντησε πως θα ήθελε να εγκαινιάσει την καλλιτεχνική περίοδο και να παραμείνει

⁸⁵ Hitzi Kouyke: σοπράνο, Ιαπωνικής καταγωγής. Είχε ερμηνεύσει το ρόλο της Cio-Cio San, στις 24 Αυγούστου 1933, στο *Robin Hood Dell*, της Φιλαδέλφειας.

ένα μήνα στη Νέα Υόρκη, για 8 παραστάσεις. Μάλιστα, ζήτησε \$700 για κάθε παράσταση καθώς και κάλυψη των μεταφορικών εξόδων.

Αυτό ήταν και το πρώτο πρόβλημα που έπρεπε να αντιμετωπίσει ο Διευθυντής. Η *Met* υπολόγιζε σε 12 έως 24 εβδομάδων συνεργασία με την Κάλλας και δεν ήταν διατεθειμένη να προσφέρει περισσότερα από \$400 ανά παράσταση, σε μία άγνωστη για το αμερικανικό κοινό τραγουδίστρια. Οι διαπραγματεύσεις για τα οικονομικά και τον αριθμό των παραστάσεων διήρκησαν αρκετά, ώσπου η Κάλλας αποδέχτηκε την πρόταση, με αμοιβή \$200 ανά παράσταση, πολύ μικρότερη από αυτή που πρότεινε ο Bing και επίσης, ζήτησε να μάθει τον αριθμό των παραστάσεων, τις όπερες που ενδιέφεραν τη *Met* και ειδικά αυτή της πρώτης εμφάνισης.

Ο Bing, αν και έκπληκτος από τη μεγάλη μείωση της αμοιβής, ζήτησε από το Bonard να υπενθυμίσει το αρχικό ποσό και έκανε την παρακάτω πρόταση: η καλλιτεχνική περίοδος 1951-1952 να εγκαινιαστεί με την *Aida*, με την προϋπόθεση ότι θα υπάρξουν 3 εβδομάδες προβών και 12 εβδομάδες παραστάσεων και επίσης, η Κάλλας να επιστρέψει την Άνοιξη για την ετήσια περιοδεία της *Met*. Ως αντάλλαγμα, ο Διευθυντής εγγυήθηκε 20 παραστάσεις σε διάστημα 12 εβδομάδων με αύξηση της αμοιβής σε \$500, για την περίοδο 1952-1953. Μετά από αρκετό καιρό, ο Bing έλαβε μεν θετική απάντηση, αλλά με διαφορετικούς όρους και εν τέλει, η πρώτη προσπάθεια συνεργασίας δεν ευοδώθηκε.

Κάλλας και Bing συναντήθηκαν, για πρώτη φορά, το 1951, στη Φλωρεντία. Μέχρι τότε, ο Διευθυντής δεν γνώριζε τίποτα για αυτή, ούτε καν την εθνικότητά της. Στη Φλωρεντία, ήταν και η πρώτη φορά που ο Bing άκουσε τη φωνή της και διαπίστωσε ότι η τραγουδίστρια έχει, όντως, αξιόλογες φωνητικές ικανότητες, αλλά απέχει πολύ από το να γίνει η Prima Donna της *Met*. Παρόλα αυτά, ήταν έτοιμος να κάνει νέα προσφορά για την περίοδο 1952-1953, ελπίζοντας σε πιο λογικές απαιτήσεις από την Κάλλας.

Η νέα πρόταση αφορά την *Traviata*, αλλά την τελευταία στιγμή η Κάλλας δήλωσε αδυναμία να ταξιδέψει στη Νέα Υόρκη, μιας και η *Met* δεν κατάφερε να εκδώσει visa για το Meneghini. Για καιρό, η *Met* έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον για συνεργασία με την Κάλλας και ειδικά μετά την εποχή που έχασε τα περιττά κιλά. Ο Bing συνέχισε τις προτάσεις, προσφέροντας ακόμη και μεγαλύτερη αμοιβή.

Όμως, η Κάλλας προτίμησε να υπογράψει συμβόλαιο με τη *Civic Opera* του Σικάγου, για 2 χρόνια και με πολύ καλύτερες οικονομικές απολαβές. Τελικά, η *Met* κατάφερε να έρθει σε συμφωνία με την Κάλλας την Άνοιξη του '55. Η τραγουδίστρια θα εγκαινιάζε την περίοδο 1956-1957 με τη *Lucia di Lammermoor* και θα ακολουθούσε ο *Μαγικός Αυλός*. Ωστόσο, η Κάλλας έφερε αντιρρήσεις για το μαέστρο της *Lucia di Lammermoor*, Fausto Cleva, διότι είχε διαφωνήσει μαζί του, στο παρελθόν και αρνήθηκε το *Μαγικό Αυλό*, γιατί δεν ήθελε να τραγουδήσει στα αγγλικά, αν και ο Bing είχε συμφωνήσει να κατέβει η άρια ένα τόνο.

Τελικά, η Κάλλας περνά τις πύλες της *Metropolitan Opera* το 1956. Για τη σύναψη αυτού του συμβολαίου, ο Bing αναγκάστηκε να ταξιδέψει στο Σικάγο, το 1955, όπου η Κάλλας βρίσκονταν για παραστάσεις. Το πρόγραμμα της περιόδου 1956-1957 περιλαμβάνει μία σειρά παραστάσεων της *Norma*,⁸⁶ σε μουσική Διεύθυνση Fausto Cleva και σκηνοθεσία Ντίνου Γιαννόπουλου, καθώς και δύο παραστάσεις της *Tosca*,⁸⁷ υπό τη Διεύθυνση Δημήτρη Μητρόπουλου και σκηνοθεσία Γιαννόπουλου. Ο πρώτος κύκλος των εμφανίσεων της κλείνει με τη *Lucia di Lammermoor*.

⁸⁶ Παραστάσεις *Norma*: 29 Οκτωβρίου 1956 και 3, 7, 10, 22 Νοεμβρίου 1956.

⁸⁷ Παραστάσεις *Tosca*: 15, 19 Νοεμβρίου 1956. Στις 25 Νοεμβρίου 1956, έγινε βιντεοσκόπηση της β' σκηνής της *Tosca*, από το CBS.

Η απόδοση της Κάλλας στην πρώτη της εμφάνιση στην Όπερα της Νέας Υόρκης δεν είναι η αναμενόμενη. Η πλειοψηφία των κριτικών στέκεται στα μειονεκτήματα της φωνής της, όπως τραχύτητα στην υψηλή περιοχή και αστάθεια σε κάποιες νότες. Παρόλα αυτά, οι συγκεκριμένες παραστάσεις θεωρήθηκαν απόλυτα επιτυχείς και πολύ σημαντικές, χάρη στη θεατρικότητα, την τεχνική και τη σκηνική παρουσία της τραγουδίστριας (Harrison, 1956).

Ο Bing θυμάται δύο περιστατικά «απόλυτου τρόμου» από αυτή την εποχή. Στη *matinée*, μετά την πρεμιέρα της *Norma*, η Κάλλας ανακοίνωσε στο Διευθυντή ότι δεν θα μπορέσει να ολοκληρώσει την παράσταση. Ο Bing την επισκέφθηκε στο καμαρίνι της, όπου τη βρήκε άρρωστη, μαζί με το σύζυγό της και ένα γιατρό.⁸⁸ Όμως, μετά από την παρότρυνση του Bing, η Κάλλας δέχτηκε να συνεχίσει.

Το δεύτερο περιστατικό συνέβη σε μία παράσταση της *Lucia di Lammermoor*. Ο συμπρωταγωνιστής της, Enzo Sordello, κατά τη διάρκεια του ντουέττου, κράτησε μία ψηλή νότα για μεγαλύτερη διάρκεια, με αποτέλεσμα η Κάλλας, που τραγούδησε σωστά το μέρος της, να φαίνεται πως έχει δυσκολία στην αναπνοή. Η Κάλλας φώναξε «*Basta!*», κάτι που παρερμηνεύτηκε από το κοινό. Την επόμενη μέρα, ο Διευθυντής απέλυσε τον τραγουδιστή και αντικαταστάθηκε από το Frank Valentino.

Το 1958, η Κάλλας επανέρχεται στη *Met* με την *Traviata*, τη *Lucia di Lammermoor* και την *Tosca*. Ο κριτικός Winthrop Sargeant (1958) έγραψε σχετικά με την *Traviata*, πως ήταν μακράν η καλύτερη ερμηνεία που είχε ακούσει, ποτέ, στη *Met* ή οπουδήποτε αλλού. Εντόπισε ένα ελαφρύ «μπαλάρισμα» και ένα ιδιαίτερο ηχόχρωμα στις ψηλές νότες, αλλά θεωρεί πως αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό της φωνής της Κάλλας, που έχει αρχίσει να αποδέχεται.

Κατά τη γνώμη του, όταν κάποιος εξοικειωθεί με αυτή τη φωνητική ιδιαιτερότητα, αντιλαμβάνεται ότι αυτή προσθέτει ένταση στο τραγούδι. Για τον Sargeant, δεν πρόκειται για μία καθαρή φωνή, όπως τόσων άλλων τραγουδιστριών, αλλά για μία φωνή ικανή να υπογραμμίσει κάθε συναισθηματική έκφραση του ρόλου. Η απόδοση της άριας «*Sempre libera*» θεωρήθηκε ως η απόλυτη σύντηξη μουσικής, θεάτρου και προσωπικότητας, που οι οπερόφιλοι σπάνια έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν και σίγουρα, πολύ δύσκολα θα ξεχάσουν.

Εξίσου διθυραμβική ήταν και η κριτική του Francis Perkins (1958) για την *Tosca*, ο οποίος θεωρεί πως η ερμηνεία της Κάλλας εξήγησε το λόγο της θέσης της μεταξύ των κορυφαίων σοπράνο της εποχής. Ο κριτικός συνεχίζει λέγοντας πως η φωνή, η εμφάνιση και η δράση ήταν εξίσου σημαντικοί παράγοντες σε μία ολοκληρωμένη και ζωντανή ενσάρκωση, που αποκάλυψε κάθε απόχρωση του συναισθηματικού φάσματος της Floria Tosca.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Perkins, κατά τη διάρκεια του τραγουδιού, κυριάρχησε η ευφυής χρήση του μουσικού και εκφραστικού χρώματος και με αυτό τον τρόπο ελαχιστοποιήθηκαν κάποιες τονικές αποκλίσεις. Ο κριτικός βρίσκει το ηχόχρωμα της τραγουδίστριας, κατά κύριο λόγο, ευχάριστο, ειδικά, στη χαμηλή περιοχή.

Κάλλας και Bing διαπραγματεύονται για το πρόγραμμα της περιόδου 1958-1959, με υποψήφιες όπερες τις *Traviata*, *Tosca*, *Lucia di Lammermoor*, αλλά και το *Macbeth*, μία όπερα που δεν έχει ανέβει ποτέ στη *Met*. Ο Bing αν και αντιλαμβάνεται ότι η *Lady Macbeth* είναι ένας πολύ δύσκολος και απαιτητικός ρόλος, δεν το θεωρεί ιδιαίτερο πρόβλημα, αφού και στο παρελθόν, η Κάλλας έχει συνδυάσει, μέσα στην

⁸⁸ Στις 29 Οκτωβρίου 1956, κυκλοφόρησε το περιοδικό *Time*, με ένα καθόλου κολακευτικό άρθρο για την Κάλλας. Γράφτηκαν πολλές ανακρίβειες σχετικά με το χαρακτήρα της, τον ανταγωνισμό με την Tebaldi και την κακή σχέση της με τη μητέρα της. Η Κάλλας ενημερώθηκε για το δημοσίευμα λίγο πριν την παράσταση.

ίδια καλλιτεχνική περίοδο τη Violetta με τη Μήδεια ή ακόμη και τη Lucia με τη Μήδεια (όπως στο Ντάλας). Βάσει του προγράμματος που προτείνει, επιτρέπονται στην Κάλλας όχι λιγότερες από 8 μέρες μεταξύ Lady Macbeth και Violetta, ώστε να «ελαφρύνει» η φωνή.

Η Κάλλας, στη συνάντησή της με το Διευθυντή, έκανε κάποιες διαπιστώσεις σχετικά με το πρόγραμμα του επικείμενου συμβολαίου, που, τις περισσότερες από αυτές, ο Bing θεώρησε σωστές. Συγκεκριμένα, η παραγωγή της *Lucia di Lammermoor* ήταν από τις παλαιότερες και πιο φτωχές της *Met* και επιπλέον, η παραγωγή της *Traviata*, αν και ήταν καινούρια, η πρεμιέρα δόθηκε από τη Renata Tebaldi. Η μοναδική νέα παραγωγή για την Κάλλας θα είναι ο *Macbeth*, αλλά δεν της αρέσει η ιδέα να μοιραστεί τη σκηνή με το βαρύτονο Leonard Warren.

Αργότερα, η Κάλλας ακυρώνει τις παραστάσεις της *Traviata*, με ένα παράλογο σκεπτικό: η Tebaldi είχε απαιτήσει από το Διευθυντή να μην πρωταγωνιστήσει η Κάλλας στην ίδια παραγωγή της *Traviata*, διαφορετικά δεν θα εμφανιζόταν ποτέ ξανά στη *Met*, όμως η απαίτησή της δεν έγινε αποδεκτή. Παρόλα αυτά, ο Bing δέχτηκε την επιθυμία της Tebaldi να μην τραγουδήσει τη Violetta, το 1959, αν και είχε υπογράψει συμβόλαιο, έτσι ώστε να μην οξυνθούν τα πνεύματα. Βάσει αυτού του συλλογισμού, η Κάλλας αρνείται να τραγουδήσει την *Traviata*, μιας και η Tebaldi τόλμησε να επιβάλλει τις επιθυμίες της στο Διευθυντή.

Στην επιστολή της, η Κάλλας διερωτάται για ποιο λόγο ο Bing δεν της πρότεινε να συμπεριληφθεί στο ρεπερτόριο και η *Madama Butterfly*, αφού η ίδια του είχε εκφράσει αυτή την επιθυμία, στη συνάντησή τους. Ο Bing, αν και θεωρεί παράλογο την άρνηση της Κάλλας για την *Traviata*, δέχεται την πρότασή της και της προτείνει τη Lucia που, ήδη, τραγούδησε στο Ντάλας. Όμως, η Κάλλας παραμένει αμετακίνητη και δηλώνει πως δεν είναι, πλέον, στη διάθεση της *Met* για ένα πρόγραμμα «ρουτίνας».

Μέσω τηλεγραφημάτων, ο Bing της ζητά να απαντήσει αν αποδέχεται τις τρεις παραστάσεις της *Lucia di Lammermoor*, αλλά η Κάλλας δεν ανταποκρίνεται. Στις 5 Νοεμβρίου 1958, ο Διευθυντής ζητά, με πιο αυστηρό ύφος, απάντηση, μέχρι την 6^η Νοεμβρίου. Η Κάλλας, ενοχλημένη από τον τόνο του Διευθυντή, αλλά και εξαιτίας της πρεμιέρας της *Μήδειας*, αγνοεί και πάλι το τηλεγράφημα. Λίγη ώρα πριν την παράσταση, ο Bing στέλνει ακόμη ένα τηλεγράφημα, με το οποίο της γνωστοποιεί την ακύρωση του συμβολαίου (Jellinek, 1986, σ. 244).

Αναφορικά με την ακύρωση του συμβολαίου, ο Bing εξηγεί πως η *Met* δεν υπήρξε, ποτέ, εξαρτημένη από κανένα καλλιτέχνη, όσο μεγάλο ταλέντο και αν ήταν. Επίσης, αφήνει υπονοούμενα για τις καλλιτεχνικές δεξιότητες της Κάλλας, λέγοντας πως αποτελούν λόγο μεγάλης διαμάχης μεταξύ των φίλων και των εχθρών της, καθώς και για τον επαγγελματισμό της, ισχυριζόμενος ότι είναι γνωστό πως η Κάλλας προβάλλει τα αδιαφιλονίκητα οιστριονικά της ταλέντα στις επαγγελματικές της υποθέσεις και τη θεωρεί υπεύθυνη για την ακύρωση του συμβολαίου (Jellinek, 1986, σ. 245). Τη θέση της Κάλλας, στο *Macbeth*, την ακριβότερη παραγωγή της *Met*,⁸⁹ πήρε η δραματική σοπράνο Leonie Rysanek.⁹⁰

Από την πλευρά της, η Κάλλας ισχυρίζεται πως ήταν σε πλήρη συμφωνία με το πρόγραμμα της *Met* και το μόνο που ζήτησε ήταν να ακυρωθούν ή να μεταφερθούν οι ημερομηνίες των παραστάσεων της *Traviata*, οι οποίες ήταν ανάμεσα στις παραστάσεις του *Macbeth*, έτσι ώστε να αποφύγει τις επιβλαβείς συνέπειες που θα μπορούσε να έχει αυτή η εναλλαγή στη φωνή της: «...Δεν μπορώ να αλλάζω

⁸⁹ Η παραγωγή του *Macbeth* ξεπέρασε τις \$100.000.

⁹⁰ Μετά από χρόνια, η Κάλλας είπε πως ακύρωση του συμβολαίου έγινε όταν ο Bing είχε, ήδη, οριστικοποιήσει τη Rysanek (Kolodin, 1972).

φωνές. *Η φωνή μου δεν είναι ασανσέρ!...*» (Jellinek, 1986, σ. 245). Μεγάλη μερίδα του Τύπου στήριξε την άποψη της Κάλλας σύμφωνα με την οποία η «ανάμιξη» της Violetta με τη Lady Macbeth είναι δυσβάσταχτη, αν και η ίδια, στη συνάντησή της με το Bing, επέμενε σε 3 μέρες, μόνο, μεταξύ των δύο ρόλων.

Βέβαια, στο παρελθόν, η Κάλλας δεν δίστασε να παρουσιάσει όπερες αντίθετου ρεπερτορίου και χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού είναι η εποχή που έπαιζε ταυτόχρονα στη *Βαλκυρία* και τους *Πουριτανούς*. Επίσης, παρατηρώντας το ρεπερτόριο των ρεσιτάλ της Κάλλας, βλέπουμε ότι οι άριες που επιλέγει ανήκουν σε διαφορετικά στυλ. Πιθανόν, η Κάλλας αντιλαμβάνεται πως η φωνή της έχει αρχίσει να εξασθενεί και προσπαθεί να τη διαφυλάξει. (;)

Πολλοί υποστηρίζουν ότι ο κύριος υπεύθυνος για το σκάνδαλο της απόλυσης είναι ο Meneghini, ο οποίος έχει τον αποκλειστικό έλεγχο των διαπραγματεύσεων και των οικονομικών της τραγουδίστριας, αλλά ως εκπρόσωπός της, φαίνεται πως δεν λειτουργεί επαγγελματικά και υπάρχουν αρκετά στοιχεία που να το αποδεικνύουν.

Όταν η Κάλλας ερωτήθηκε για την περίοδο της συνεργασίας της με τη *Met*, δήλωσε πως δεν είχε ιδέα για τις πρώτες προτάσεις του Bing (Kolodin, 1972). Δεν αποκλείεται ο Meneghini να μην ενημέρωνε την Κάλλας για όλες τις διαπραγματεύσεις και τις επαγγελματικές προτάσεις και υπάρχουν στοιχεία που ενισχύουν αυτή την υπόθεση. Ο μάνατζερ Sandor Gorlinsky έχει πει πως το *Covent Garden* ήθελε να ανεβάσει τη *Norma* με την Κάλλας και ο ίδιος την επισκέφθηκε στη Βερόνα, για να συζητήσει μαζί της την πρόταση. Στη συνάντηση, η Κάλλας του ανέφερε πως ήθελε, από καιρό να τραγουδήσει στο *Covent Garden*, αλλά ο Meneghini δεν το διευθέτησε ποτέ (Lewens & Mitchell, 1987). Ο John Ardoin και ο Franco Zeffirelli θεωρούν το Meneghini ανεπαρκή ή ακατάλληλο για μάνατζερ, διότι δεν έχει σωστό επιχειρηματικό τρόπο ώστε να προωθήσει την Κάλλας στα Λυρικά Θέατρα (Lewens & Mitchell, 1987).

Επίσης, οι παράλογές οικονομικές απαιτήσεις του Meneghini, ανέκαθεν, ήταν πρόβλημα για τους Διευθυντές των Θεάτρων, όχι μόνο ως προς το ύψος των αμοιβών, αλλά και ως προς τον τρόπο πληρωμής. Ο Renzo Allegri αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Meneghini «...πούλησε την Κάλλας ακριβώς όπως τα τούβλα του [...] και συνεχώς ζητούσε όλο και περισσότερα...» (Maria Callas at Lisbon and MET interviews 1958). Ο Meneghini απαιτούσε, όχι με κομψό τρόπο, πληρωμή τοις μετρητοίς στον ίδιο, πριν την έναρξη της παράστασης, πολλές φορές και προκαταβολικά για όλες τις παραστάσεις.

Η ακαταλληλότητα του Meneghini φάνηκε και σε συνέντευξή του στο Δημήτρη Λιμπερόπουλο, το 1978. Συγκεκριμένα, αναφέρει το διάλογό του με τον Francesco Siciliani, το 1954. Τότε, ο μαέστρος τον ρώτησε αν η Κάλλας μπορεί να τραγουδήσει τη *Μήδεια* και αυτός απάντησε ότι η Μαρία μπορεί να τραγουδήσει οποιαδήποτε όπερα (Meneghini, Ο Ελεύθερος Ρεπόρτερ, 1978). Φυσικά, ο Meneghini αποδεικνύεται ανίδεος σχετικά με τις ανάγκες και τις ιδιαιτερότητες τόσο του κάθε ρόλου, όσο και της Κάλλας. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι δεν σκέφτηκε ποτέ ότι η φωνή μίας τραγουδίστριας έχει όρια και ότι τέτοιου είδους «πειράματα» μπορούν, σταδιακά, να προκαλέσουν ανεπανόρθωτα προβλήματα.

Το 1965, η «άσωτη κόρη», όπως χαρακτηρίστηκε η Κάλλας από το αμερικανικό περιοδικό *Time* (Return of the Prodigal Daughter, 1965), κάνει την τελευταία της εμφάνιση στη *Metropolitan Opera*, με την *Tosca*, σε σκηνοθεσία Zeffirelli και μουσική Διεύθυνση Fausto Cleva. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, ο Bing επισκέφθηκε το Παρίσι, όπου παρακολούθησε την *Tosca* και παρακάλεσε την Κάλλας να εμφανιστεί, για ακόμη μία φορά, στη *Met*.

Αυτή η *Tosca* θεωρήθηκε η σημαντικότερη που ανέβηκε ποτέ στη *Met* και αυτό χάρι στις έρμηνευτικές δεξιότητες της τραγουδίστριας. Ο Schonberg (1965) εντόπισε την προσπάθεια της Κάλλας να αποφύγει, με κάθε τρόπο, τις φωνητικές «παγίδες» του ρόλου, λέγοντας, χαρακτηριστικά, ότι, πλέον, τραγουδά με τα «απομεινάρια» της φωνής της.

Η αστάθεια στην υψηλή περιοχή, η έλλειψη υποστήριξης και οι διαπεραστικές ψηλές νότες ήταν φανερές σε όλη τη διάρκεια. Για τον Schonberg, το ζήτημα είναι τί ζητά κανείς από την *Tosca*. Αν πρόκειται για μία υπέροχη σκηνική παρουσίαση, με συναισθηματική έκφραση και μουσικότητα, τότε η Κάλλας είναι αυτό που χρειάζεται. Αν, όμως, το ζητούμενο είναι οι φωνητικές δεξιότητες της σοπράνο, τότε η Κάλλας δεν θα ικανοποιήσει κανέναν.

Ο Bing (1972) θυμάται την τελευταία εμφάνισή της στη *Met*. Η Κάλλας σχεδόν κατέστρεψε την όπερα, αλλά αυτό δεν είχε καμία σημασία. Ήταν η καλύτερη παράσταση που δόθηκε ποτέ και η μοναδική ερμηνεία που απόλαυσε όσο καμία άλλη.

2.8 Civic Opera του Ντάλας

Το 1958, ανεβάζει την *Traviata*,⁹¹ στη νεοσύστατη *Civic Opera* του Ντάλας, σε σκηνοθεσία Franco Zeffirelli και μετά από αυτή την παράσταση, εγκαταλείπει τη *Violetta*, για πάντα. Έπειτα, η *Civic Opera* της προτείνει μία νέα παραγωγή της *Μήδειας*. Για τη σκηνοθεσία, η Κάλλας ζητά τον Αλέξη Μινωτή,⁹² ενώ τη σκηνογραφία αναλαμβάνει ο Γιάννης Τσαρούχης. Αυτή η παραγωγή της *Μήδειας* είναι η πιο σημαντική της σταδιοδρομίας της.

Ο Μινωτής (1981, σσ. 115-117) έγραψε για το πώς ξεκίνησε αυτή η συνεργασία και διηγήθηκε την πρώτη του τηλεφωνική επικοινωνία με την Κάλλας: «[Κάλλας]... Δεν ζητώ σκηνοθέτη όπερας, ζητώ καθαυτό σκηνοθέτη. [...] Σας παρακαλώ δεχτείτε...». Αρχικά, ο Μινωτής είναι αρκετά διστακτικός, αφού δεν έχει ασχοληθεί, ποτέ, με τη λυρική σκηνοθεσία, αλλά μετά από την παρότρυνση της συζύγου του, Κατίνας Παξινού, ο σκηνοθέτης δέχεται την πρόταση της Κάλλας. Όμως, προκειμένου να αναλάβει τη σκηνοθεσία, θέτει ως όρο να έχει την ελευθερία να αλλάξει το κείμενο του λιμπρέτου, όπου ο μύθος του Ευριπίδη είναι παραλλαγμένος. Η Κάλλας δέχεται, αλλά συναντά τον προβληματισμό των Αμερικανών παραγωγών, οι οποίοι, τελικά, αποδέχονται τον όρο του.

Στην πορεία, παρουσιάζεται ο Τσαρούχης και ζητά, από το Μινωτή, να λάβει μέρος σε αυτή την παραγωγή. Η Κάλλας και ο Μινωτής δέχονται την πρόταση του Τσαρούχη, αλλά η πλευρά της αμερικανικής παραγωγής υποστηρίζει πως τα «τεχνικά συνδικάτα» δεν θα δώσουν άδεια εργασίας σε ένα ξένο σκηνογράφο. Ο Μινωτής διευκρινίζει ότι δεν θα αναλάβει τη σκηνοθεσία, αν τα σκηνικά και τα κοστούμια δεν κατασκευαστούν από Έλληνα καλλιτέχνη, με εμπειρία στο αρχαίο ελληνικό στοιχείο.

Η Κάλλας συνειδητοποιεί ότι η καλλιτεχνική επιμέλεια του έργου, εξ ολοκλήρου από Έλληνες, λειτουργεί προς όφελος της παράστασης και απαιτεί να δοθεί άδεια εργασίας στον Τσαρούχη. Τα κοστούμια της παράστασης ράβονται στην Αθήνα και οι μακέτες των σκηνικών στέλλονται στο Ντάλας για να κατασκευαστούν από ειδικό συνεργείο.

⁹¹ Ίδια παραγωγή της *Traviata*, του *Covent Garden* (1958).

⁹² Η Κάλλας είχε παρακολουθήσει τη *Μήδεια* του Ευριπίδη, που είχε ανεβάσει το Εθνικό Θέατρο, στο Παρίσι, σε σκηνοθεσία Μινωτή.

Ο σκηνοθέτης έρχεται σε επαφή με την πρωταγωνίστριά του, στο Ντάλας, όμως δεν είναι η πρώτη φορά που οι δύο καλλιτέχνες συναντιούνται. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Μινωτή, η Κάλλας του υπενθύμισε πως είχαν συνεργαστεί το 1940, στον *Έμπορο της Βενετίας*, του Εθνικού Θεάτρου, όπου πρωταγωνιστούσε ο Μινωτής. Η Κάλλας, τότε, τραγουδούσε το τραγούδι της α' πράξης, από την κουίντα. Όμως, ο Μινωτής δεν την αναγνώρισε διότι τότε λεγόταν Καλογεροπούλου, ήταν αρκετά εύσωμη και φορούσε γυαλιά μυωπίας.

Ο Μινωτής αντιμετωπίζει το έργο όπως την αντίστοιχη τραγωδία του Ευριπίδη, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τη σκηνογραφική θεώρηση του Τσαρούχη, ο οποίος θέλει μία νεοκλασική προσέγγιση. Το αποτέλεσμα είναι ο συγκερασμός των δύο απόψεων. Και η Κάλλας κάνει μία διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση, συγκριτικά με αυτή του '53.

Σε αυτή τη *Μήδεια*, αναδεικνύεται κάθε εναλλαγή της ψυχολογίας της ηρωίδας. Αυτό φαίνεται πως επιβεβαιώνεται από τον Ιταλό φιλόλογο, Mario Praz, ο οποίος υποστηρίζει πως «...δεν θα μπορούσε να υπάρχει πιο *Μήδεια*, από τη *Μήδεια της Κάλλας*...». Σύμφωνα με τον Praz, η Κάλλας είναι μία λέαινα, που έχοντας χάσει τη χαρά της ζωής της, θέλει να πεθάνει, να καταστρέψει και να καταστραφεί (Μπακουνάκης, 1995, σσ. 62-63). Στον αντίποδα βρίσκεται ο μουσικολόγος Guido Pannain, ο οποίος θεωρεί πως η ερμηνευτική ελευθερία της Κάλλας έφτασε στα όρια της αυθαιρεσίας. Για τον Pannain, ο ρόλος, όπως γράφτηκε από τον Cherubini, προϋποθέτει αυτοκυριαρχία, κάτι που λείπει από την Κάλλας (Μπακουνάκης, 1995, σσ. 63-64).

Στόχος του σκηνοθέτη είναι να ξεφύγει από την πρωτόγονη και βαρβαρική προσέγγιση της *Μήδειας* των παλαιότερων παραστάσεων και να δώσει στην όπερα το δραματικό κλίμα της αρχαίας τραγωδίας. Η άποψη του σκηνοθέτη μπορεί να θεωρηθεί εύστοχη, αφού και στην Ιστορία της Όπερας, η Κάλλας αναγνωρίζεται ως αυτή που επανέφερε τη τραγικότητα που έλλειπε από την όπερα.

Η πρεμιέρα της *Μήδειας* δίνεται στις 6 Νοεμβρίου 1958. Ο κριτικός Jack Kilpatrick (1958), γράφει πως, μέσω της πρώτης παρουσίασης της *Μήδειας* η *Civic Opera* του Ντάλας, έγινε για λίγο, το σημαντικότερο Λυρικό Θέατρο του κόσμου και θεωρεί πως αυτή η παράσταση είναι μία από τις σημαντικότερες της καριέρας της Κάλλας.

Η τελευταία όπερα που ανεβάζει στη *Civic Opera* είναι η *Lucia di Lammermoor*, το 1959. Το πιο χαρακτηριστικό απόσπασμα είναι η «Σκηνή της Τρέλας», στην τελευταία πράξη. Η Κάλλας τραγουδά ακίνητη και χωρίς να κρατά μαχαίρι, όπως συνηθιζόταν. Το «σπάσιμο» της τελευταίας νότας γίνεται η αφορμή για να αφαιρέσει, οριστικά, τη Lucia από το ρεπερτόριό της.

2.9 Οι εμφανίσεις της Κάλλας, στην Ελλάδα, μετά την αναχώρησή της

Η Μαρία Κάλλας έρχεται στην Ελλάδα 12 χρόνια μετά την αναχώρησή της. Οι τρεις επίσημες⁹³ εμφανίσεις της θα γίνουν αφορμή για πολιτικές συγκρούσεις, διαμάχη ανάμεσα στο Εθνικό Θέατρο και την ΕΛΣ, αλλά και τη δημιουργία της «Υποτροφίας Κάλλας», ενός θεσμού που ισχύει μέχρι σήμερα.

⁹³ Πέραν των επίσημων εμφανίσεων της Κάλλας, υπάρχουν και κάποιες ανεπίσημες. Το 1962, η Κάλλας βρέθηκε στην Ελλάδα, για να παρακολουθήσει μία παράσταση του Βασιλικού Μπαλέτου του Λονδίνου με τον Rudolf Nureyev και τη Margot Fonteyn, στα πλαίσια του *Φεστιβάλ Αθηνών*. Η τελευταία ανεπίσημη εμφάνιση της Κάλλας γίνεται το 1964, στη Λευκάδα, όπου παρακολουθεί, με τον Ωνάση, το καλοκαιρινό φεστιβάλ και εκφράζει την επιθυμία να τραγουδήσει. Με τη συνοδεία ενός πιανίστα, η Κάλλας ερμηνεύει μία άρια από την *Cavalleria Rusticana*.

Η πρώτη επίσημη εμφάνιση χρονολογείται το 1957. Όμως, πριν από αυτή, υπήρξε μία αποτυχημένη προσπάθεια της Λυρικής να φέρει την Κάλλας στην Ελλάδα. Η Μαρίνα Κρασά, σύζυγος του μαέστρου Λεωνίδα Ζώρα, αναφέρει ότι η ΕΛΣ, μέσω του Καλομοίρη, που βρισκόταν στη Ρώμη, προσπαθούσε να φέρει τη Μαρία, για μία συναυλία και δύο παραστάσεις με την *Tosca* και τον *Tiefland*. Σύμφωνα με τις επιστολές του Καλομοίρη προς το Συναδινό, η Μαρία υποσχέθηκε να έρθει στην Αθήνα μεταξύ Φεβρουαρίου και Απριλίου του 1951.⁹⁴

Η Κάλλας είχε δείξει θετική διάθεση, αλλά την τελευταία στιγμή, ματαίωσε τα σχέδια. Πιθανόν, η ακύρωση να οφείλεται στην προτίμηση του Oskar Walleck,⁹⁵ για τη Ρεμούνδου. Για πολλά χρόνια, όταν θα τη ρωτούν αν θα έρθει στην Ελλάδα, η Κάλλας απαντά, ειρωνικά: «*Μα δεν με χρειάζεστε! Έχετε τη Ρεμούνδου!*».

2.9.1 Ρεσιτάλ στο Φεστιβάλ Αθηνών (1957)

Το Φεβρουάριο του 1956, ο Αχιλλέας Μαμάκης, Καλλιτεχνικός Διευθυντής του νεοσύστατου Φεστιβάλ Αθηνών, συναντά τη Μαρία Κάλλας, στο Μιλάνο και της προτείνει να εγκαινιάσει το Φεστιβάλ Αθηνών, με δύο ρεσιτάλ. Το πρόγραμμά της είναι, ήδη, καλυμμένο, για όλο το χρόνο και έχει λίγες μέρες ξεκούρασης, στις αρχές Αυγούστου, πριν τις εμφανίσεις της στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου. Αυτή την περίοδο, είναι καταπονημένη, νιώθει εξάντληση και κύριο μέλημά της είναι να ξεκουραστεί.⁹⁶

Έχει γραφτεί πως η Κάλλας ζήτησε πολύ μεγάλη αμοιβή, πιστεύοντας ότι ο Μαμάκης δεν θα δεχτεί τις οικονομικές απαιτήσεις της και θα απέφυγε, με αυτό τον τρόπο, να παραδεχτεί πως δεν ήθελε να έρθει στην Ελλάδα. Όμως, ο Μαμάκης συμφώνησε με το ποσό και έτσι, υπέγραψε συμβόλαιο με το Φεστιβάλ Αθηνών (Η Μαρία Κάλλας μιλάει στην Ε.Ι.Ρ., 2007).

Η Κάλλας φτάνει στην Αθήνα, στις 28 Ιουλίου, συνοδευόμενη από το σύζυγο της και το μαέστρο Antonino Votto. Ο Ιταλός μαέστρος ήρθε στην Ελλάδα διότι τον επέβαλλε η Κάλλας, η οποία δεν ήθελε να αναλάβει τη διεύθυνση ο Έλληνας Αρχιμουσικός της Κρατικής Ορχήστρας (Θεατρικά Νέα, Το Φεστιβάλ Τσάτσου εξαρθρώνει τώρα και την κρατική ορχήστρα, 1957). Με την άφιξή της, στην Αθήνα, καταλαβαίνει ότι το κλίμα είναι εχθρικό απέναντί της, καθώς έχει ξεκινήσει μία έντονη πολεμική εναντίον της, από τον Τύπο, εξαιτίας της τεράστιας αμοιβής της. Οι αρχηγοί της Αντιπολίτευσης, Γεώργιος Παπανδρέου και Σοφοκλής Βενιζέλος, σε ένδειξη αποδοκιμασίας της «σκανδαλώδους» αμοιβής των \$9.000 αρνούνται να παραστούν στο ρεσιτάλ.

Μετά τη γενική δοκιμή, της 31^{ης} Ιουλίου, η Κάλλας αποφασίζει να μην τραγουδήσει.⁹⁷ Ειδοποιεί τον Αχιλλέα Μαμάκη, ο οποίος, αρνούμενος να πιστέψει ότι η Κάλλας θα προβεί σε μία τέτοια κίνηση, δεν κάνει καμία ανακοίνωση. Το βράδυ της 1^{ης} Αυγούστου, το κοινό γεμίζει το *Ηρώδειο* και πληροφορείται, λίγο πριν την έναρξη του ρεσιτάλ, ότι η Κάλλας είναι άρρωστη και δεν θα μπορέσει να τραγουδήσει. Παράλληλα, το ραδιόφωνο μεταδίδει την είδηση της ματαίωσης της πρώτης εμφάνισης της Κάλλας και ανακοινώνει ότι το Φεστιβάλ θα εγκαινιαστεί την Παρασκευή, 2 Αυγούστου, με την τραγωδία *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.

⁹⁴ Επιστολές 2, 4 Οκτωβρίου 1950, από το αρχείο του Συναδινού, στο Ε.Λ.Ι.Α. Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 616).

⁹⁵ Ο Walleck προτιμούσε τη Ρεμούνδου ως πρωταγωνίστρια του *Fidelio*, γεγονός που ενόχλησε τη Μαρία. Η Ρεμούνδου πρωταγωνίστησε στο *Fidelio* το 1946.

⁹⁶ Σε συνέντευξη δήλωσε πως ήταν κουρασμένη λόγω ηχογραφήσεων και πάρα τις συστάσεις του γιατρού, για ανάπαυση, ήρθε στην Ελλάδα, σχεδόν βραχνή, για να είναι συνεπής στις υποχρεώσεις της.

⁹⁷ Έκανε δύο δοκιμές, όπου δεν παρατηρήθηκαν προβλήματα στη φωνή, ούτε άλλο πρόβλημα υγείας.

Οι υπεύθυνοι του Φεστιβάλ στέλνουν στον Τύπο ανακοίνωση σύμφωνα με την οποία η έναρξη αναβάλλεται, λόγω ασθένειας, που αποδόθηκε στην αλλαγή του κλίματος. Η επίσημη θέση των υπευθύνων είναι ότι η Κάλλας είχε μία «κακήν προδιάθεσιν φωνής», η οποία επιδεινώθηκε από τη ζέστη και προκλήθηκε ερεθισμός των φωνητικών χορδών. Στην επίσημη ανακοίνωση αναφέρεται, επίσης, ότι η Κάλλας θέλει να έχει την ευχέρεια να δώσει την καλύτερη δυνατή παράσταση για το αθηναϊκό κοινό και εξέφρασε την επιθυμία να μεταφερθεί η ημερομηνία της πρώτης εμφάνισής της (Θεατρικά Νέα, Η Κάλλας εφοβήθη χθες να αντιμετωπίσει το Αθηναϊκό κοινό!, 1957).

Ο ωτορινολαρυγγολόγος, Σόλων Κοτσαρίδας, εξέτασε την Κάλλας, το μεσημέρι της Πέμπτης και διέγινωσε ότι, η τραγουδίστρια αισθάνεται κόπωση, λόγω της αλλαγής κλίματος, αλλά δεν διαπίστωσε σοβαρή οργανική πάθηση των φωνητικών χορδών. Από τον Τύπο (Θεατρικά Νέα, Ο κληθείς ιατρός: Μπορεί κάλλιστα να τραγουδήσει!, 1957), η ακύρωση αποδίδεται στο φόβο της Κάλλας να αντιμετωπίσει το κοινό. Φαίνεται ότι η ξαφνική ασθένεια ήταν μία πρόφαση της Κάλλας, για να δικαιολογήσει το γεγονός ότι ενοχλήθηκε από την επιθετική στάση της Κοινής Γνώμης.

Οι Αστυνομικές Αρχές είχαν πληροφορίες ότι το κοινό θα αποδοκίμαζε την Κάλλας και για αυτό το λόγο, λήφθηκαν έκτακτα μέτρα, ώστε να απομακρυνθεί το κοινό από το *Ηρώδειο* και να αποφευχθούν έκτροπα. Δεν αποκλείεται, το ρεσιτάλ να ματαιώθηκε από την Αστυνομία, έτσι ώστε να μη δημιουργηθούν επεισόδια.

Ο Τύπος της εποχής ασχολείται όχι μόνο με την υπέρογκη αμοιβή της, αλλά και με τα οικογενειακά της ζητήματα, όπως η σχέση της με τη μητέρα της και την αδερφή της, καθώς και με το θείο της, Δούκα Δημητριάδη, ο οποίος έστειλε επιστολή, στα *Νέα* (Θεατρικά Νέα, Εύγλωττη επιστολή του θείου της κ. Δημητριάδη, 1957) και κατηγορήσε την Κάλλας για πρωτοφανή κακή συμπεριφορά προς τους στενούς συγγενείς της.

Μετά από το θόρυβο της ματαιώσης του πρώτου ρεσιτάλ, η Κάλλας αποφασίζει να φύγει από την Αθήνα, ακυρώνοντας τις εμφανίσεις της. Αυτή η πληροφορία διαψεύδει την ανακοίνωση του Φεστιβάλ, η οποία πληροφορούσε το κοινό ότι η Κάλλας ζητά μετάθεση της ημερομηνίας, αφού η πρόθεσή της είναι να φύγει από την Ελλάδα, χωρίς να τραγουδήσει.

Ο Κωνσταντίνος Τσάτσος, Υπουργός Προεδρίας της Κυβέρνησης, την επισκέπτεται στο ξενοδοχείο της,⁹⁸ με σκοπό να τη μεταπείσει και της υπενθυμίζει πως έχει υπογράψει συμβόλαιο και σε περίπτωση αθέτησης, είναι υποχρεωμένη να καταβάλει ποινική ρήτρα \$9.000 στο Ελληνικό Δημόσιο. Τελικά, η Κάλλας πείθεται να παραμείνει στην Αθήνα και να εμφανιστεί στις 5 Αυγούστου. Η αναβολή του ρεσιτάλ δεν αποτελεί πλήγμα μόνο για το *Φεστιβάλ Αθηνών*, αλλά δημιουργεί και ζήτημα πολιτικών ευθυνών για τον Τσάτσο, του οποίου η θέση στην Κυβέρνηση θεωρείται, πλέον, εξαιρετικά δυσχερής.

Αν και η πρώτη εμφάνιση έχει, πλέον, οριστικοποιηθεί και ανακοινώνεται επισήμως, παρουσιάζονται προβλήματα σχετικά με την ημερομηνία του δεύτερου ρεσιτάλ. Ο Votto θα διευθύνει την όπερα *Υπνοβάτις*, με την Ορχήστρα της Σκάλας, που πρόκειται να παρουσιαστεί στις 18 Αυγούστου, στα πλαίσια του *Φεστιβάλ του Εδιμβούργου* και σε αυτή την παραγωγή συμμετέχει και η Κάλλας. Με βάση αυτά τα στοιχεία, η Κάλλας μπορεί να εμφανιστεί στην Αθήνα, υπό τη Διεύθυνση του Votto,

⁹⁸ Λέγεται πως, λίγο πριν το ρεσιτάλ, την επισκέφθηκε κάποιος Υπουργός, με σκοπό να τη μεταπείσει. Ο Υπουργός τη ρώτησε: «...Το ξέρετε ότι υπάρχει κίνδυνος να πέσει η κυβέρνηση, αν δεν τραγουδήσετε απόψε;...» και η Κάλλας του απάντησε: «...Το ξέρετε ότι αν τραγουδήσω απόψε, υπάρχει κίνδυνος να πέσει η Κάλλας;...» (Μύθοι και πραγματικότητες για την Κάλλας, 1987).

αν το πρώτο ρεσιτάλ γίνει στις 5 Αυγούστου, αλλά, το δεύτερο ρεσιτάλ θα πρέπει να γίνει αναγκαστικά με Έλληνα μαέστρο, καθώς ο Votto θα πρέπει να αναχωρήσει μέχρι την Τετάρτη, 7 Αυγούστου.

Με φόντο τις επιθέσεις του Τύπου, η Κάλλας αποφασίζει να μιλήσει στο κοινό, από την Ε.Ι.Ρ. (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας), μία μέρα πριν το ρεσιτάλ. Δίνει διευκρινήσεις για τα γεγονότα και εξηγεί πως επιθυμία της είναι να δώσει τον καλύτερό της εαυτό για το ελληνικό κοινό.⁹⁹

Το βράδυ της Δευτέρας, η Κάλλας φτάνει στο *Ηρώδειο*, συνοδευόμενη από τον Αχιλλέα Μαμάκη. Μόλις η Κάλλας εμφανίζεται, οι δικοί της άνθρωποι τη χειροκροτούν, για να την εμψυχώσουν. Ακούγονται κάποια σποραδικά σφυρίγματα,¹⁰⁰ όμως, σύντομα, το Ηρώδειο άρχισε να παραληρεί. Το ρεσιτάλ πραγματοποιήθηκε κάτω από αυστηρότατα μέτρα ασφάλειας, για να αποφθεχθεί η αποδοκιμασία του κοινού.

Στις 6 Αυγούστου, η Κάλλας δέχεται τους δημοσιογράφους στο ξενοδοχείο της. Όπως βλέπουμε στο δημοσίευμα των *Νέων* (Θεατρικά Νέα, Η κ. Μενεγκίνι-Κάλας ηρνήθη επίμονα να ομιλήσει για την αμοιβή της, 1957), τα ερωτήματα των δημοσιογράφων αφορούν, κατά κύριο λόγο, τα οικονομικά της Κάλλας, για τα οποία, η ίδια δεν φαίνεται διατεθειμένη να δώσει κατατοπιστικές εξηγήσεις, απαντώντας πως είναι «δική της δουλειά πόσα ζητά και πόσα της δίνουν» και συνεχίζει λέγοντας πως πληρώνεται ακριβά, αλλά τα θέατρα κερδίζουν, πάντα, πολλά από τις εμφανίσεις της.

Η Αύρα Θεοδωροπούλου (Συναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας-Οι Μαέστροι Σάμο Χούμαντ και Κωνσταντίν Σίλβεστρι-Νέα Ταλέντα-Λαϊκοί Χοροί και τραγούδια στο Ελληνικό Σπίτι-Η Μαρία Μενεγκίνι Κάλλας στο Φεστιβάλ Αθηνών, 1957), υποστηρίζει πως βασικό σφάλμα αυτών που οργάνωσαν το πρόγραμμα του *Φεστιβάλ Αθηνών* είναι ότι παρουσίασαν μόνο την τεχνική πλευρά της Κάλλας και όχι την καλλιτεχνική, που θα μπορούσε να αναδειχθεί μέσα από ένα ολόκληρο μουσικό δράμα. Θεωρεί πως μία συναυλία με άριες θα μπορούσε να την παρακολουθήσει κανείς από το ραδιόφωνο ή μέσα από τρεις δίσκους, που αντιστοιχούν στην τιμή του εισιτηρίου.

Κατά τη γνώμη της, τέτοιου είδους συναυλίες δεν υπάρχουν στα προγράμματα μεγάλων Φεστιβάλ του εξωτερικού, παρά μόνο ολόκληρες συμφωνικές συναυλίες και μελοδράματα. Η Θεοδωροπούλου διερωτάται πώς μία καλλιτέχνη του βεληνεκούς της Κάλλας δέχτηκε να παρουσιαστεί σε μία τέτοια διοργάνωση και καταλήγει λέγοντας πως η συναυλία δεν υποβάθμισε την Κάλλας στο κοινό, αλλά μείωσε το επίπεδο του Φεστιβάλ Αθηνών, για το μουσικό κόσμο.

Παρόμοια άποψη με τη Θεοδωροπούλου φαίνεται πως έχει και ο Μάριος Βάρβογλης (1957), ο οποίος, στο άρθρο του, υποστηρίζει πως θα έπρεπε να δούμε την Κάλλας σε μία παράσταση που θα αναδείκνυε τόσο τα φωνητικά, όσο και τα σκηνικά της χαρίσματα και μάλιστα, σε κλειστό Λυρικό Θέατρο, με ένα πλήρες μελόδραμα.

Χαρακτήρισε την ερμηνεία της Κάλλας άφταστη και απέδωσε κάποιες «σφιγμένες» ψηλές νότες, που ακούστηκαν, στην αρχή, στο άγχος της βραδιάς. Σε ό,τι

⁹⁹ «...Δεχτείτε ό, τι είμαι με χαρά, μην περιμένετε ένα θαύμα [...] δεν ξέρω πώς να σας ικανοποιήσω [...] Πολλοί μου έκαναν πόλεμο άδικο [...] Εγώ δεν έχω πολιτική [...] Λυπούμαι που με ανέμειξαν σε αυτά τα πράγματα που δεν πρέπει για τους καλλιτέχνες [...] Σας ευχαριστώ συνάδελφοι, συγγενείς καλοί, λυπούμαι που ούτε καν είδα ακόμα διότι δεν μπορούσα να μιλήσω, δεν ήθελα να συγκινηθώ [...] Παρακαλείτε μόνο να είμαι καλά...» (Κάλλας, Το θέατρο στο μικρόφωνο, 1957).

¹⁰⁰ Ακούστηκαν κάποιες φωνές στην είσοδο της Κάλλας και μετά το τέλος της δεύτερης άριας.

αφορά το μαέστρο, Antonino Votto, ο Βάρβογλης θεωρεί πως, στο πρόσωπό του, το αθηναϊκό κοινό είδε τον ιδανικό μουσικό και διευθυντή ορχήστρας. Για τον αρθογράφο είναι άξιο απορίας ποιος θα τολμήσει να ζητήσει ξανά από την Κάλλας να έρθει στην Ελλάδα, μετά το θόρυβο που προκλήθηκε και θα αναλάβει την οικονομική διαπραγμάτευση μαζί της.

Στη συνέντευξη Τύπου, η Κάλλας δήλωσε πως θα προτιμούσε να παρουσιάσει μία όπερα, παρά ένα πρόγραμμα με άριες. Αλλά, ο Καλλιτεχνικός Διευθυντής της εξήγησε πως δεν υπήρχε χρόνος για την προετοιμασία μιας όπερας. Τέλος, άφησε ανοιχτό το ενδεχόμενο να έρθει ξανά στην Ελλάδα, την επόμενη χρονιά και να ανεβάσει τη *Norma* ή την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Βέβαια, μπορούμε να πούμε πως δεν ήταν μόνο θέμα χρονικών περιθωρίων, αλλά και οικονομικών παραγόντων, καθώς η Ελλάδα βρίσκεται σε μία δύσκολη οικονομικά περίοδο και το κόστος μίας πλήρους μελοδραματικής παράστασης είναι μεγαλύτερο από αυτό ενός ρεσιτάλ. Επίσης, θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν το γεγονός ότι η ΕΛΣ ήταν υπό διάλυση, εκείνη την εποχή και δε γινόταν να ανέβει μία όπερα, όπως αργότερα στην Επίδαυρο.

Η πρώτη εμφάνιση της Κάλλας, στην Ελλάδα, πιθανόν, δεν ανήκει στις ευχάριστες επαγγελματικές αναμνήσεις της. Σε συνέντευξή της, δήλωσε πως, από τη στιγμή της άφιξής της, της καταλόγισαν πρόκληση πολιτικού σκανδάλου, εξαιτίας της αμοιβής της και αναγκάστηκε να δώσει εξηγήσεις για τα οικογενειακά της προβλήματα και τη σχέση της με τους συγγενείς της, δηλαδή, θέματα που δεν έχουν καμία σχέση με το σκοπό της επίσκεψής της.

Αναφορικά με την αμοιβή της, μπορεί να είναι ένα αρκετά μεγάλο πόσο, που, ίσως, να μην πήρε ποτέ από κανένα άλλο Λυρικό Θέατρο, αλλά ως επαγγελματίας τραγουδίστρια, ζήτησε μία αμοιβή από τον υπεύθυνο του Φεστιβάλ, στο χέρι του οποίου είναι να κρίνει αν είναι συμφέρον ή όχι να δεχτεί τις οικονομικές απαιτήσεις της τραγουδίστριας.

Αλλωστε, η Ελλάδα, εκείνη την εποχή, αναζητούσε τρόπους για να φέρει συνάλλαγμα στη χώρα και οι διοργανωτές του Φεστιβάλ πίστευαν ότι το ρεσιτάλ της Κάλλας μπορεί να αποφέρει οικονομικά κέρδη. Πολλοί μίλησαν για αναληψία της τραγουδίστριας, σχετικά με τη δύσκολη οικονομική κατάσταση της χώρας, αφού θεώρησαν πως θα μπορούσε να είναι πιο λογική στις οικονομικές της απαιτήσεις. Ίσως, θα ήταν προτιμότερο να αναρωτηθεί κανείς αν η δημιουργία ενός τέτοιου θεσμού, σε μία δύσκολη εποχή, ήταν σοφή σκέψη, από την πλευρά των ιθυνόντων.

2.9.2 Η *Norma* στο Αρχαίο Θέατρο της Επίδαυρου (1960)

Το 1960, η Κάλλας επιστρέφει στην Ελλάδα, για να παρουσιάσει τη *Norma*, στο Αρχαίο Θέατρο της Επίδαυρου, υπό τη Διεύθυνση του Tullio Serafin, σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και σκηνογραφία Γιάννη Τσαρούχη. Τα κοστουμια αυτής της παράστασης επιμελείται ο Αντώνης Φωκάς. Ορίζονται τρεις παραστάσεις στο Αρχαίο Θέατρο της Επίδαυρου, στις 21, 24 και 28 Αυγούστου 1960.

Στις 9 Αυγούστου, η Κάλλας, φτάνει στην Αθήνα. Πιθανόν, εξαιτίας της υπέρογκης αμοιβής της Κάλλας (\$15.000, για τρεις παραστάσεις), γίνεται επερώτηση στη Βουλή, από το βουλευτή Γ. Βαλούρδο, σχετικά τις αμοιβές των καλλιτεχνών της Λυρικής Σκηνής. Στα *Νέα* (Θεατρικά Νέα, Κατετέθη στη Βουλή ερώτησις για τις αποδοχές του καλλιτεχνικού προσωπικού της Λυρικής, 1960), δημοσιεύεται η θέση του Βαλούρδου σύμφωνα με την οποία ο προϋπολογισμός της Ε.Λ.Σ. αυξήθηκε από 12.000.000 δρχ. σε 20.000.000 δρχ., αλλά δεν έγινε καμία αύξηση στους μισθούς του καλλιτεχνικού προσωπικού. Ο Βαλούρδος αναφέρει πως, το 1960, καλούνται καλλιτέχνες από το εξωτερικό, στους οποίους, μάλιστα, δίνονται μυθικές αμοιβές, εις βάρος της καλλιτεχνικής υπόστασης των Ελλήνων καλλιτεχνών.

Στη Συνέντευξη Τύπου, της 10^{ης} Αυγούστου, η Κάλλας εξηγεί πως η συμφωνία για την Επίδαυρο είχε κλειστεί από πέρυσι· ο Μπαστιάς της είχε προτείνει τη *Μήδεια*, αλλά η ίδια επέλεξε τη *Norma* γιατί είναι «*pιο bel canto*». Επίσης, ανακοινώνει ότι το ποσό της αμοιβής της θα κατατεθεί στο ταμείο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, για τη δημιουργία της «Υποτροφίας Κάλλας» (Κάλλας, Συνέντευξη Τύπου, 1960). Μάλιστα, θα συσταθεί κριτική επιτροπή, της οποίας θα είναι μέλος, για την επιλογή των ταλέντων. Η πληροφορία για την κατάθεση της αμοιβής στο ταμείο της ΕΛΣ φαίνεται πως ήταν, ήδη, γνωστή, σε μικρό κύκλο ανθρώπων, αφού, όπως βλέπουμε στο δημοσίευμα των *Νέων*, ο δημοσιογράφος, Γ. Πηλιχός (1960), ρώτησε την Κάλλας, ιδιαιτέρως, αν ισχύει αυτή η πληροφορία και η ίδια την επιβεβαίωσε, πριν τη συνέντευξη Τύπου.

Η δημιουργία υποτροφίας ήταν μία ευχάριστη και απρόσμενη εξέλιξη, αλλά δεν γνωρίζουμε ποιος ήταν ο λόγος που οδήγησε την Κάλλας σε αυτή την προσφορά. Η ίδια δικαιολόγησε το γεγονός ως ανταπόδοση της γενναιοδωρίας της Λυρικής Σκηνής, όταν έκανε τα πρώτα της βήματα. Αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Μπαστιάς ήταν αυτός που την παρακίνησε να προσφέρει την αμοιβή της, έτσι ώστε να αμβλυνθεί η κακή εικόνα που είχε σχηματίσει ο Τύπος για την Κάλλας, το 1957.

Η πρώτη παράσταση, της 21^{ης} Αυγούστου, ματαιώνεται, λόγω βροχής. Με ανακοίνωσή της η Λυρική Σκηνή ενημερώνει το κοινό για τις νέες ημερομηνίες των παραστάσεων, σύμφωνα με την οποία η πρώτη παράσταση θα πραγματοποιηθεί την Τετάρτη, 24 Αυγούστου, η παράσταση της Τετάρτης μετατίθεται στις 26 Αυγούστου και η τρίτη παράσταση παραμένει ως έχει, στις 28 Αυγούστου.

Η δεύτερη παράσταση ξεκινά με την Κάλλας άρρωστη. Ο Μπαστιάς, ανακοινώνει το γεγονός στους θεατές, πριν την έναρξη. Το κοινό χειροκροτεί για να την εμψυχώσει και η Κάλλας καταφέρνει να τραγουδήσει. Σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής: «...*Η κ. Κάλλας μολονότι πυρετούσα κατήγαγε θρίαμβον...*» (Θεατρικά Νέα, Η Μαρία Κάλας επανέλαβε χθές την «*Νόρμα*» με 38,5 βαθμούς πυρετό, 1960). Η παράσταση δόθηκε παρουσία μελών της Κυβέρνησης, προσκεκλημένων του διεθνούς καλλιτεχνικού κόσμου και του πατέρα της Κάλλας. Παρά τη θεραπεία που ακολουθεί, η τρίτη παράσταση ματαιώνεται οριστικά.

Στα *Νέα*, ο Κώστας Νίτσος (1960) γράφει πως, αν και τα αρχαία θέατρα είναι φτιαγμένα μόνο για αρχαίο δράμα, η παράσταση ήταν άγνοια και βρήκε την Κάλλας «*πεσμένη φωνητικά, αλλά πάντα Κάλλας*». Αναφορικά με τα σκηνικά του Τσαρούχη, ο Νίτσος τα θεωρεί κατάλληλα για το έργο, αλλά βάρβαρα για το θέατρο της Επίδαυρου.

Την έντονη αντίδρασή του για την παρουσίαση της *Norma*, στην Επίδαυρο, εξέφρασε ο Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, Αιμίλιος Χουρμούζιος (1960). Σε άρθρο του, υποστηρίζει πως η παράσταση της Κάλλας διαγράφει την παράδοση που συνδέει την Επίδαυρο με το αρχαίο δράμα. Κατά το Χουρμούζιο, το θέατρο έχει ταυτιστεί με τον κλασικό ποιητικό λόγο και τώρα, η ιταλική όπερα συνιστά ασέβεια προς την αρχαία παράδοση. Για τον ίδιο είναι άξιο απορίας πώς δεν βρέθηκε κάποιος να εμποδίσει μία τέτοια «*εκτροπή*» και διερωτάται για ποιο λόγο η Αρχαιολογική Υπηρεσία δεν αντέδρασε για τους αριθμούς των θέσεων που κολλήθηκαν στις κερκίδες και για τους στύλους ρεύματος που τοποθετήθηκαν στο χώρο του θεάτρου.

Κατά τη γνώμη του, για χάρη του τουρισμού και του κέρδους βεβηλώθηκε η ιερότητα του θεάτρου και υποδεικνύει ως πιο κατάλληλους χώρους το Ηρώδειο ή το Παναθηναϊκό Στάδιο, το οποίο έχει πολλαπλάσια χωρητικότητα από την Επίδαυρο. Προκειμένου να στηρίξει την πρότασή του, για το Παναθηναϊκό Στάδιο, επικαλείται την ακουστική του και υπενθυμίζει την παράσταση της *Aida*, που παρουσιάστηκε παλαιότερα και ήταν απόλυτα επιτυχής.

Ο Χουρμούζιος χαρακτηρίζει την παρουσίαση της *Norma*, στην Επίδαυρο, «ολίσθημα» και πως το ίδιο το θέατρο αποκρούει το είδος της όπερας. Θεωρεί πως ο χώρος του αρχαίου θεάτρου, μέσω του κλασικού δράματος, εξυπηρετεί τη συναδέλφωση και την ένωση των θεατών, που ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις. Κάτι που με τη συγκεκριμένη παράσταση δεν επετεύχθη, γιατί το θέαμα δεν ήταν προσιτό στο κοινό, λόγω του ακριβού εισιτηρίου, προκειμένου να καλυφθούν τα λειτουργικά έξοδα της *Norma*.

Θεωρεί πως η παράσταση έπρεπε να δοθεί στην Αθήνα, όπου θα είχε λιγότερα έξοδα και το κοινό δεν θα υποχρεωνόταν να ταξιδέψει για να παρακολουθήσει το έργο. Επισημαίνει το γεγονός ότι η παράσταση δεν μεταδόθηκε ραδιοφωνικά, λόγω μεγάλου κόστους, αλλά παράλληλα το εκλαμβάνει ως εξοστρακισμό της Ελληνικής ορχήστρας, αφού όλες οι συναυλίες των ξένων μεταδίδονται ραδιοφωνικά. Ο Χουρμούζιος κλείνει το άρθρο του εκφράζοντας το φόβο του μήπως κάποια μέρα ακουστεί και στους Δελφούς κάποια ιταλική όπερα...

Σε αντιδιαστολή με την άποψη του Χουρμούζιου, μπορούμε να παραθέσουμε τα εξής: ο όρος «όπερα» προέρχεται από τον πληθυντικό αριθμό της λατινικής λέξης «opus», που σημαίνει έργο και συνδυάζει το σόλο τραγούδι, το χορωδιακό τραγούδι, την απαγγελία, την υποκριτική και το χορό σε ένα θέαμα. Η *Dafne* του Jacopo Peri είναι η πρώτη σύνθεση που θεωρείται όπερα, όπως είναι κατανοητός ο όρος σήμερα. Γράφτηκε περίπου το 1597, κάτω από την έμπνευση ενός κύκλου Ανθρωπιστών, στη Φλωρεντία, που συγκρότησαν την «Camerata de' Bardi». Αυτή η ομάδα συζήτησε την κατάσταση των τεχνών και ιδιαίτερα της μουσικής και εξέφρασε μία γενική δυσαρέσκεια με την αποτυχία της σύγχρονης μουσικής να πετύχει τη συναισθηματική δύναμη για την οποία φημίζεται η κλασική αρχαιότητα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η *Dafne* ήταν μία προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος, το οποίο αποτελεί μέρος της ευρύτερης αναβίωσης, την εποχή της Αναγέννησης. Τα μέλη της «Camerata» θεώρησαν ότι τα χορικά μέρη των αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών είχαν τραγουδηθεί και ενδεχομένως, και ολόκληρο το κείμενο των ρόλων. Έτσι, η όπερα θεωρήθηκε πως είναι ένας τρόπος αποκατάστασης της πορείας της μουσικής εξέλιξης (Parker, 2001, σσ. 3-9).

Επομένως, η άποψη του Χουρμούζιου περί διαγραφής της παράδοσης που συνδέει την Επίδαυρο με το αρχαίο δράμα, με αφορμή τη *Norma*, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί λανθασμένη και ο ίδιος αδαής. Φαίνεται πως η όπερα γεννήθηκε μέσα από το αρχαίο δράμα ή είναι μία μετεξέλιξή του και σίγουρα δεν βεβηλώνει την ιερότητα του χώρου.

Αναφορικά με το γεγονός ότι το κοινό αναγκάστηκε να ταξιδέψει στην Επίδαυρο για να παρακολουθήσει την παράσταση, θα πρέπει να πούμε ότι η παράσταση δεν απευθύνεται μόνο στο αθηναϊκό κοινό, αλλά σε όλους τους Έλληνες. Η είδηση για τις εμφανίσεις τις Κάλλας, στην Ελλάδα, δεν μεταδόθηκε μόνο από τα αθηναϊκά ΜΜΕ, αλλά και από τα περιφερειακά. Άλλωστε και το 1957, όταν η Κάλλας τραγούδησε στο Ηρώδειο, ο Τύπος αναφέρθηκε σε χιλιάδες επισκεπτών, που έφτασαν στην Αθήνα για να παρακολουθήσουν το ρεσιτάλ, με επίσης, ακριβό εισιτήριο.

Σε ό,τι αφορά τον ισχυρισμό του Χουρμούζιου περί καταστροφής και βεβήλωσης του χώρου από τους αριθμούς των θέσεων που κολλήθηκαν στις κερκίδες και τους στύλους ρεύματος που τοποθετήθηκαν στην περιοχή, η Επίδαυρος άντεξε, για χιλιάδες χρόνια, φυσικές καταστροφές, καιρικά φαινόμενα, πολέμους και βομβαρδισμούς και δεν απειλείται από ετικέτες που χρησιμοποιήθηκαν για την εξυπηρέτηση του κοινού.

Ο φόβος του Χουρμούζιου για πιθανή παράσταση ιταλικής όπερας στους Δελφούς δεν είναι δικαιολογημένος, αφού και στο παρελθόν, πριν τη θέσπιση του *Φεστιβάλ Επιδαύρου*, δόθηκαν αξιόλογες μουσικές παραστάσεις. Συγκεκριμένα, το 1935, ο Δημήτρης Μητρόπουλος είχε εμφανιστεί στην Επίδαυρο,¹⁰¹ καθώς και σε άλλα αρχαία θέατρα, όπως των Δελφών, της Κορίνθου και της Σικυώνας (Kondyli, 2012). Επίσης, το 1936, η Κυβέρνηση Μεταξά καθιέρωσε τις ετήσιες «Περίόδους Εορτών», κατά τις οποίες δημιουργοί του θεάτρου και της μουσικής επισκέπτονται το θέατρο της Επιδαύρου και διοργανώνουν μουσικές και θεατρικές παραστάσεις.

Πιθανόν, ο Χουρμούζιος αντιδρά τόσο έντονα (σπασμωδικά;) γιατί, μέχρι τώρα, το Εθνικό Θέατρο χρησιμοποιεί μονοπωλιακά την Επίδαυρο και βλέπει πως η ΕΛΣ είναι σε θέση να οργανώνει θεάματα με διεθνούς φήμης καλλιτέχνες, σε χώρους που, κατά τη γνώμη του Χουρμούζιου, είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με το δραματικό λόγο.

Η χρήση της Επιδαύρου για μουσικές παραστάσεις θα απασχολήσει, ξανά, τον Τύπο, το 1961 και θα γίνει θέμα σύγκρουσης μεταξύ Χουρμούζιου, Μπαστιά και Μινωτή, που, στην πραγματικότητα, λειτουργεί σαν πρόφαση για την προσπάθεια επικράτησης του Εθνικού Θεάτρου έναντι της ΕΛΣ.

2.9.3 Η *Μήδεια* στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου (1961)

Μετά την επιτυχή πορεία της *Norma*, η Κάλλας έρχεται, για τρίτη φορά, στην Ελλάδα, όπου θα παρουσιάσει τη *Μήδεια*, υπό τη Διεύθυνση του Nicola Rescigno, στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου. Στις 3 Αυγούστου 1961, φτάνει στο Ναύπλιο, με τη θαλαμηγό *Χριστίνα*, όπου την υποδέχεται ο Κωστής Μπαστιάς. Αυτή η παράσταση θεωρείται καλλιτεχνικό γεγονός διεθνούς απήχησης και για αυτό πρόκειται να έρθουν στην Ελλάδα ο Διευθυντής της Σκάλας και του *Covent Garden*.

Οι προετοιμασίες για την παράσταση έχουν, ήδη, ξεκινήσει και οργανώνονται οι πρόβες. Σύμφωνα με τον Ε. Ψυρράκη (Ψυρράκης, Η Κάλλας εξαίρετη χθές εις την δοκιμήν της «Μήδειας», 1961), απεσταλμένο του *Βήματος*, η τελική πρόβα έγινε παρουσία 4.000 Ελλήνων και ξένων θεατών, μεταξύ των οποίων και ο Υπουργός Πρόνοιας, Γ. Στράτος.

Την Κυριακή, 6 Αυγούστου 1961, δίνεται η πρεμιέρα της *Μήδειας* «...με πρωτοφανή κοσμοσυρροήν και εξαιρετικήν επιτυχίαν...» (Ψυρράκης, Η Μαρία Κάλλας απεθεώθη προχθές ως «Μήδεια» από 17.000 ενθουσιώδεις θεατάς εις Επίδαυρον, 1961). Την παράσταση παρακολούθησαν ο Πρίγκιπας Μιχαήλ, ο Πρόεδρος της Κυβέρνησης Κ. Καραμανλής, ο Σ. Βενιζέλος και άλλοι. Στις 13 Αυγούστου, δίνεται η δεύτερη και τελευταία παράσταση, που στέφεται με απόλυτη επιτυχία. Μετά το τέλος της παράστασης, η Κάλλας εμφανίζεται, στη σκηνή, 6 φορές, μαζί με τους συντελεστές.¹⁰²

Οι παραστάσεις της Λυρικής στην Επίδαυρο προκάλεσαν αντιπαράθεση ανάμεσα στο Εθνικό Θέατρο και την ΕΛΣ, με πρόφαση την ακουστική και την καταλληλότητα της Επιδαύρου για μελοδραματικές παραστάσεις. Ο Χουρμούζιος, εκμεταλλεζόμενος την παλιά του διαμάχη με το Μινωτή, έθεσε θέμα ακόμη και αποχής του Εθνικού Θεάτρου από το *Φεστιβάλ Αθηνών* (Θεατρικά Νέα, Το Εθνικόν Θέατρο απειλεί αποχήν από το εφετεινό Φεστιβάλ Αθηνών, 1961). Να σημειωθεί πως, από τη στιγμή της δημιουργίας του, το *Φεστιβάλ Επιδαύρου*, περιελάμβανε μόνο

¹⁰¹ Η πρώτη συναυλία που δόθηκε ποτέ στο Θέατρο της Επιδαύρου.

¹⁰² Κική Μορφονιού, Jon Vickers, Giuseppe Modesti, Σούλα Γλαντζή, Nicola Rescigno, Αλέξης Μινωτής, Γιάννης Τσαρούχης, Μαρία Χορς.

παραστάσεις τραγωδίας και από το 1957, άρχισαν να δίνονται και παραστάσεις αρχαίας κωμωδίας.

Όπως φαίνεται από την αλληλογραφία των Μινωτή και Χουρμούζιου (Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 3, υποφάκ. 3.3), ο πρώτος αναγκάστηκε να ζητήσει άδεια από το Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, προκειμένου να συνεργαστεί με την ΕΛΣ, κάτι που δεν είχε χρειαστεί να κάνει στο παρελθόν. Ο Χουρμούζιος έδωσε άδεια στο Μινωτή και δικαιολόγησε την απαίτησή του ως διαβεβαίωση από την πλευρά του σκηνοθέτη πως δεν πρόκειται να υπάρξουν καθυστερήσεις και εμπόδια στην προετοιμασία της παράστασης¹⁰³ του Εθνικού, στα πλαίσια του *Φεστιβάλ Αθηνών*.

Μετά τις παραστάσεις της *Μήδειας*, ο Καθηγητής Ακουστικής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου, Β. Παπαθανασόπουλος, στέλνει επιστολή στην *Καθημερινή*, όπου αναλύει την άποψή του σχετικά με την ανεπάρκεια της Επιδαύρου για μουσικές παραστάσεις. Ο Παπαθανασόπουλος (1961) υποστηρίζει ότι δεν πρόκειται μόνο περί αρχαιολογικής σημασίας λάθους, αλλά και πρακτικής, που καταστρέφει το βασικό σκοπό μιας μελοδραματικής παράστασης, την ακουστική της.

Κατά τη γνώμη του, το θέατρο της Επιδαύρου κατασκευάστηκε βάσει κάποιων κανόνων που εξυπηρετούν την ακουστική του δραματικού λόγου και όχι των μουσικών παραστάσεων. Χαρακτηρίζει το Μινωτή «*αδαή*» για το θέμα των ακουστικών ιδιοτήτων του θεάτρου, αφού ο σκηνοθέτης θεωρεί πως η ακουστική της Επιδαύρου εξαρτάται από την κατασκευή του κοίλου και μόνο (Καμπάνης, 1961).

Σύμφωνα με τον Παπαθανασόπουλο, το κοίλον, η ορχήστρα, το προσκήνιο και ο τοίχος της σκηνής αποτελούν ένα σύνολο, που κατασκευάστηκε με «*κανόνες τέχνης και τεχνικής*» για να εξυπηρετεί «*εν συντονισμό*» την ακουστική του δραματικού λόγου και σε περίπτωση αλλοίωσης ενός επιμέρους τμήματος, ανατρέπεται το ακουστικό αποτέλεσμα. Για τον Παπαθανασόπουλο, οι αλλαγές¹⁰⁴ που έγιναν, για τις ανάγκες της *Μήδειας*, αλλά και της *Norma*, είχαν ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί «*βόμβος*»¹⁰⁵ στις ψηλές κερκίδες και η φωνή της Κάλλας να φτάνει εκεί με δυσκολία και παραλλαγμένη.¹⁰⁶

¹⁰³ Την ίδια περίοδο που προετοιμάζονταν η *Μήδεια*, ο Μινωτής σκηνοθετούσε τις *Φόνισσες*, που θα ανέβαζε το Εθνικό Θέατρο. Φαίνεται πως ο Χουρμούζιος, προγραμματίσει επί τούτου τις παραστάσεις ταυτόχρονα με τις πρόβες της *Μήδειας*, έτσι ώστε να δημιουργηθούν δυσκολίες.

¹⁰⁴ Βάσει της περιγραφής του Παπαθανασόπουλου, παραμορφώθηκε ο χώρος της ορχήστρας, επεκτάθηκε το προσκήνιο, καταργήθηκε ο τοίχος της σκηνής και μεταφέρθηκε σε γειτονικό δάσος.

¹⁰⁵ Ο χαμηλόσυχνος θόρυβος του χώρου οφείλεται, κυρίως, στα ρεύματα του αέρα (στο παρελθόν, είχε αποδοθεί σε αυτά ότι συνεισφέρουν, εν μέρει, στην καλή ακουστική του θεάτρου). Είναι πιθανό τα ρεύματα αυτά να συνδυάζονται με την απόκριση του χώρου και να δημιουργούν σύνθετες διαμορφώσεις της ακουστικής πίεσης, οι οποίες μπορεί να συντελούν στη μεταγενέστερη ομαλοποίηση του φάσματος στις χαμηλές συχνότητες (κοντά στα 200 Hz). Πρακτικά ένα τέτοιο φαινόμενο γίνεται αντιληπτό ως συνηχήσεις του χαμηλόσυχνου σήματος, συνδυασμένες με την προαναφερθείσα περιορισμένη αντήχηση στην περιοχή του 1 kHz, η οποία συνεχίζει να παράγεται από το διάχυτο πεδίο και σχετίζεται με τη γεωμετρία του κοίλου του θεάτρου (Βασιλαντωνόπουλος, και συν., 2004). Επομένως, μπορούμε να πούμε ότι ο θόρυβος, που επικαλείται ο Παπαθανασόπουλος, ούτως ή άλλως υπάρχει και δεν προκλήθηκε από τις αλλαγές που έγιναν στο χώρο για τις ανάγκες της παράστασης.

¹⁰⁶ Σύμφωνα με την έρευνα των Βασιλαντωνόπουλου, και συν., ισχύουν τα εξής: για τις κοντινές θέσεις, η πρώτη ανάκλαση φτάνει περίπου στα 1,7 ms, μετά το απευθείας σήμα και προέρχεται από το δάπεδο της ορχήστρας. Η δεύτερη ανάκλαση φτάνει περίπου στα 6 ms και προέρχεται από το πίσω μέτωπο των εδωλίων του ακροατή. Λόγω του σχήματος και της κλίσης του κοίλου, στις επάνω θέσεις παρατηρείται μία διαφορετική σειρά στην άφιξη των ανακλάσεων: η πρώτη ανάκλαση φτάνει στα 1,3 ms και προέρχεται από τα εμπρόσθια εδωλία του ακροατή. Η δεύτερη ανάκλαση φτάνει περίπου στα 3,5-4 ms και προέρχεται από το δάπεδο της ορχήστρας. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ο εστιασμός ανακλάσεων για τις μακρύτερες αποστάσεις, έχει σαν αποτέλεσμα την ενίσχυση του πλάτους της δεύτερης ανάκλασης, έτσι ώστε να εμφανίζεται σε υψηλότερη στάθμη από το απευθείας σήμα. Όπως

Ο Παπαθανασόπουλος διερωτάται αν εξυπηρετήθηκε κάποιος άλλος σκοπός πέραν του οικονομικού και του εντυπωσιασμού. Κλείνει την επιστολή του υποδεικνύοντας ως καταλληλότερο χώρο το Ηρώδειο, διότι κατασκευάστηκε για μουσικές παραστάσεις και υποστηρίζει πως η ανάρμωστη χρήση της Επιδαύρου για μελοδραματικές παραστάσεις πρέπει να σταματήσει.

Ο Παπαθανασόπουλος φαίνεται πως αγνοεί το γεγονός ότι η μουσική είναι αναπόσπαστο κομμάτι των αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών, καθώς και τη χρήση μουσικών οργάνων, στις παραστάσεις. Εξάλλου, όπως προαναφέρθηκε η όπερα γεννήθηκε από το αρχαίο ελληνικό δράμα και επομένως, το επιχείρημα για βεβήλωση της ιερότητας του χώρου της Επιδαύρου δεν ευσταθεί. Το θέατρο κατασκευάστηκε για παραστάσεις άρρηκτα συνδεδεμένες με τη μουσική και δεν είναι δυνατόν να μην πληροί τις απαραίτητες ακουστικές προϋποθέσεις.

Τα στοιχεία που δίνει για τις ακουστικές ιδιότητες του χώρου δεν είναι επαρκή και δεν υπάρχει καμία αναφορά ότι η Επίδαυρος κατασκευάστηκε με γνώμονα την ακουστική του δραματικού λόγου. Κάνει λόγο για αλλοίωση της φωνής της τραγουδίστριας, στις ψηλές κερκίδες, αλλά, στην επιστολή του, δεν φαίνεται αν η πληροφορία που δίνει προέρχεται από προσωπική του εμπειρία, από μαρτυρία κάποιου θεατή ή από δική του πειραματική ανάλυση. Από το φωτογραφικό υλικό αυτής της παράστασης, παρατηρούμε ότι οι θεατές είχαν καλύψει και το χώρο που βρίσκεται πάνω από τις κερκίδες. Πιθανόν, ο Παπαθανασόπουλος να επικαλείται την άποψη αυτών των θεατών, που δεν μπορεί να ληφθεί σοβαρά υπ' όψιν.

Επίσης, θα ήταν χρήσιμο να αναφέρει ποιες διαφορές υπάρχουν ανάμεσα στο δραματικό λόγο και το τραγούδι, τις ακουστικές ιδιότητες κάθε είδους και ποιες αλλαγές εντοπίζει, κατά την εκτέλεσή τους, στον ίδιο χώρο. Τόσο ο Παπαθανασόπουλος όσο και ο Χουρμούζιος θεωρούν πως το Ηρώδειο είναι ο πιο κατάλληλος χώρος για μουσικές παραστάσεις. Εντούτοις, το Ηρώδειο έχει χρησιμοποιηθεί και για παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου. Αν το Ηρώδειο είναι κατάλληλο για μουσικές και θεατρικές παραστάσεις, γιατί να μην είναι και η Επίδαυρος;

Τόσο ο Χουρμούζιος όσο και ο Παπαθανασόπουλος αγνοούν ή παραβλέπουν το ρόλο της μουσικής στο αρχαίο δράμα, καθώς και την ένωση αυτών των δύο στοιχείων, που δημιούργησε το είδος της όπερας. Ειδικά για το Χουρμούζιο, η παράβλεψη τέτοιων λεπτομερειών είναι ύποπτη ή εσκεμμένη και πιθανόν, πίσω από την αντίδρασή του να υπάρχουν άλλοι λόγοι.

Ο Μάριος Πλωρίτης (1961) διατυπώνει κάποιες εύλογες απορίες, που απορρέουν από τη στάση του Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, όπως: γιατί ο Χουρμούζιος δεν διαμαρτυρήθηκε για τη χωρίς άδεια συμμετοχή του Μινωτή στη *Norma* ή γιατί δεν διαμαρτυρήθηκε και για τη χρήση άλλων στελεχών του Θεάτρου (ενδυματολόγος, χορογράφος) από την ΕΛΣ;

Η έναρξη του *Φεστιβάλ Αθηνών* με τις *Φόνισσες* εκλαμβάνεται, από τον Πλωρίτη, ως πρόθεση του Εθνικού Θεάτρου να παρεμποδίσει τις παραστάσεις της Λυρικής, μιας και το ίδιο έργο εγκαινίασε το *Φεστιβάλ* την προηγούμενη χρονιά. Ένας άλλος λογικός προβληματισμός του είναι πώς το Διοικητικό Συμβούλιο του Εθνικού Θεάτρου αποδέχτηκε το πρόγραμμα του *Φεστιβάλ* και κατ' επέκταση υιοθέτησε τη στάση του Χουρμούζιου.

Αναφορικά με την απειλή του Χουρμούζιου περί αποχής του Εθνικού Θεάτρου από το *Φεστιβάλ Αθηνών*, θα πρέπει να πούμε ότι το Εθνικό Θέατρο είναι

είναι αναμενόμενο, οι πρώιμες ανακλάσεις, ενισχύουν το απευθείας σήμα της πηγής και την καταληπτότητα, ιδίως για τις μακρινές θέσεις ακρόασης.

ένας κρατικός οργανισμός, που επιβιώνει χάρη γενναιόδωρων κρατικών επιχορηγήσεων και δεν είναι σε θέση να απειλήσει με αποχή από ένα κρατικό θεσμό.

Το «θάρρος» του Χουρμούζιου μας κάνει να αναρωτηθούμε για τις ελευθερίες και τα δικαιώματα των Διευθυντών των κρατικών οργανισμών, τη θέση του Υπουργείου Παιδείας για το θέμα, αλλά και πως (και αν) επιτηρεί τους χρηματοδοτούμενους από αυτό οργανισμούς. Αυτή η διαμάχη απασχόλησε ιδιαίτερα τον Τύπο και επικράτησε η άποψη ότι το Εθνικό Θέατρο θα πρέπει να συνεργάζεται και όχι να ανταγωνίζεται με την ΕΛΣ.

Όπως προαναφέρθηκε, για αρκετά χρόνια η Επίδαυρος χρησιμοποιούνταν μόνο για παραστάσεις αρχαίου δράματος, που δίνονταν από το Εθνικό Θέατρο, αποκλείοντας μουσικές και μελοδραματικές παραστάσεις και κατ' επέκταση την ΕΛΣ. Ο Χουρμούζιος βλέπει ότι, μέσω των παραστάσεων της Κάλλας, το μελόδραμα διεκδικεί μερίδιο στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του τόπου και τείνει να καθιερωθεί. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Χουρμούζιος ήταν κατά της καθιέρωσης της όπερας, όχι μόνο γιατί έβλεπε ότι χάνει την αποκλειστική χρήση της Επίδαυρου, αλλά και γιατί ο Μινωτής αναγνωρίζεται και ως σκηνοθέτης όπερας.

2.10 Τα πρώτα σημάδια της φωνητικής φθοράς και οι τελευταίες εμφανίσεις

Μετά την εμφάνισή της στο *Φεστιβάλ Αθηνών*, η Μαρία πηγαίνει στο Εδιμβούργο, με το θίασο της Σκάλας, για 4 παραστάσεις της *Υπνοβάτιδας*. Οι γιατροί συνιστούν ανάπαυση, αλλά με το φόβο των συνεπειών μιας νέας ματαίωσης, αποφασίζει να εμφανιστεί. Η πρώτη της εμφάνιση είναι μέτρια και για αυτό ζητά να την αντικαταστήσει η Renata Scotto (Lalait, 1997, σ. 142). Όμως, η αντικατάσταση δεν γίνεται δεκτή και υποχρεώνεται να εμφανιστεί.¹⁰⁷

Το 1957, ανεβάζει στη Σκάλα, το *Χορό Μεταμφιεσμένων* (*Un Ballo in Maschera*) του Giuseppe Verdi, σε σκηνοθεσία Margarethe Wallmann, όπου η φωνή της, πλέον, παρουσιάζει σημάδια κόπωσης. Η πρώτη απώλεια, που έμεινε στην ιστορία ως το «σκάνδαλο της Ρώμης», έρχεται στις 2 Ιανουαρίου 1958. Η Κάλλας παρουσιάζει, στο *Teatro dell' Opera*, της Ρώμης, τη *Norma*, παρουσία του Προέδρου της Ιταλικής Δημοκρατίας, Giovanni Gronchi. Μετά την α' πράξη, εγκαταλείπει τη σκηνή και δηλώνει αδυναμία να συνεχίσει την παράσταση.

Την επόμενη μέρα, στέλνει στον Πρόεδρο μία απολογητική επιστολή και αυτός της απαντά με κατανόηση, αλλά η επιείκεια του Gronchi δεν καταφέρνει να αποτρέψει τον επικείμενο πόλεμο. Σύμφωνα με τον Lalait (1997, σ. 146), ο Ιταλικός Τύπος τη χαρακτηρίζει «...αρτίστα δεύτερης κατηγορίας...» και «...ανυπόφορη ηθοποιό, που δεν έχει τη στοιχειώδη αίσθηση της πειθαρχίας και του ορθού...». Οι Ιταλικές Αρχές της απαγορεύουν την επανεμφάνισή της στα θέατρα της Ρώμης, με τον ισχυρισμό ότι προσέβαλε τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας και κατ' επέκταση το ιταλικό έθνος.

Η διακοπή της παράστασης δεν οφείλεται σε ιδιοτροπία της τραγουδίστριας. Σύμφωνα με το Michael Scott (1992, σσ. 199-200), η Κάλλας ήταν άρρωστη από την προηγούμενη μέρα και μετά από τις πιέσεις του Meneghini πείστηκε να τραγουδήσει στην πρεμιέρα. Βέβαια, θα πρέπει να πούμε ότι η ίδια είχε ζητήσει να οριστεί και μία

¹⁰⁷ Σύμφωνα με άλλη πηγή, η Κάλλας πήγε στο Εδιμβούργο για 4 παραστάσεις, αλλά ο Ghiringhelli ήθελε να προσθέσει μία ακόμα παράσταση, εξαιτίας της επιτυχίας του έργου. Η Κάλλας, όμως, δεν δέχτηκε, αφού δεν προβλεπόταν από το συμβόλαιό της και προτίμησε να παραβρεθεί σε ένα πάρτι της Maxwell, στη Βενετία. Η παράσταση δόθηκε από την αντικαταστάτρια της Κάλλας, τη Renata Scotto (Tosi, 2011). Υπάρχει και τρίτη εκδοχή, σύμφωνα με την οποία η Κάλλας έδωσε τις 4 προγραμματισμένες παραστάσεις, παρά τη σύσταση των γιατρών και αρνήθηκε να δώσει άλλη μία, επικαλούμενη ασθένεια. Η πέμπτη παράσταση δόθηκε από τη Renata Scotto (Renata Scotto, 2003).

αντικαταστάτρια, σε περίπτωση ασθένειας. Όμως, η Διεύθυνση της Όπερας της Ρώμης αρνήθηκε, με τη δικαιολογία ότι καμία άλλη δεν μπορεί να αντικαταστήσει την Κάλλας (Callas M. , *The Rome Walkout Scandal*, 1997).

Στις 19 Μαΐου 1958, ανεβάζει τον *Πειρατή (Il Pirata)* του Vincenzo Bellini, στη Σκάλα. Εξαιτίας των γεγονότων της Ρώμης, αντιμετωπίζει προβλήματα με τη Διεύθυνση της Σκάλας. Κατά τη διάρκεια της τελευταίας παράστασης, στη σκηνή όπου η Imogene, μιλά για το ικρίωμα που ξενύχησε ο Gualtiero, η Κάλλας στρέφεται προς το θεωρείο του Ghiringhelli και φωνάζει «...*La...vedete e il palco funesto...*».¹⁰⁸ Στα ιταλικά, «palco» σημαίνει ικρίωμα, αλλά και θεωρείο. Μετά από αυτό, ο Ghiringhelli δίνει εντολή να την απομακρύνουν από τη σκηνή¹⁰⁹ και μετά τις παραστάσεις του *Πειρατή*, διακόπτει το συμβόλαιο της Κάλλας.

Το Δεκέμβριο του '58, κάνει την πρώτη της εμφάνιση στην *Opéra* του Παρισιού, με ένα μεγάλης διάρκειας κονσέρτο που περιλαμβάνει άριες και τη β' πράξη της *Tosca*. Μετά από απουσία 2 ετών, ανοίγει και πάλι την καλλιτεχνική περίοδο της Σκάλας, με την tragedia lirica *Poliuto* του Gaetano Donizetti. Παρατηρείται ότι το τίμπρο της είναι σκληρό και δυσκολίες στις κολορατούρες και στην ψηλή φωνητική περιοχή.

Ο ρόλος της Paolina, η τελευταία νέα δημιουργία της, είναι τρωτός όχι μόνο φωνητικά, αλλά και ερμηνευτικά. Φαίνεται πως η Κάλλας δεν κατάφερε να αποδώσει το χαρακτήρα της ηρωίδας, ίσως, λόγω των δυσάρεστων αναμνήσεών της από την τελευταία της παράσταση στη Σκάλα, το 1958. Χαρακτηριστική είναι η κριτική του Harold Rosenthal, που παρατίθεται από το Νικολαΐδη (2007, σ. 107), σύμφωνα με την οποία «...η Κάλλας έπαιζε την Κάλλας στο ρόλο της Paolina...».

Την περίοδο 1960-1963, δεν ανεβάζει καμία νέα όπερα και πλέον, το πρόγραμμά της καλύπτεται μόνο από επαναλήψεις παλαιότερων επιτυχιών της, ρεσιτάλ και ηχογραφήσεις. Τα κυκλοφορικά προβλήματα εμφανίζονται ξανά και η χαμηλή πίεση της δημιουργεί μόνιμη κούραση. Επίσης, αντιμετωπίζει πόνους ιγμορίτιδας, που δυναμώνουν σε ορισμένες νότες. Πλέον, και η ίδια βλέπει ότι η φωνή της δεν είναι σε ικανοποιητικό επίπεδο.

Το Φεβρουάριο του '62, εμφανίζεται σε ρεσιτάλ, στο *Royal Festival Hall* του Λονδίνου. Η σωματική και ψυχολογική της κατάσταση δεν είναι καθόλου καλή. Η χαμηλή αρτηριακή πίεση και τα επιβεβαρυνμένα ιγμόρεια επιδεινώνουν την κατάστασή της. Ο Βρετανικός Τύπος την κατακεραυνώνει με σχόλια όπως «...*Ο κατήφορος μιας Ντίβας...*» και «...*ειλικρινά άσχημη φωνή, βραχνή ως και φάλτσα...*» (Lalait, 1997, σ. 170).

Η τελευταία εμφάνιση στη Σκάλα γίνεται με τη *Μήδεια*¹¹⁰ και με αυτή την όπερα αποχαιρετά το ιταλικό κοινό, στις 3 Ιουνίου 1962.¹¹¹ Στις 15 Ιανουαρίου 1963, η Κάλλας μπαίνει στο χειρουργείο για αφαίρεση κήλης, στο Μιλάνο (Η Κάλλας υπέστη εις Μιλάνον χειρουργικήν επέμβασιν, 1969). Αυτή τη χρονιά, δεν ανεβάζει καμία όπερα, αλλά κάνει μόνο ρεσιτάλ σε Ευρωπαϊκές χώρες. Σε μερικά από αυτά, η παρουσία της είναι μέτρια, ενώ άλλες φορές καταφέρνει να εντυπωσιάσει το κοινό,

¹⁰⁸ μτφ. «...*Εκεί... κοιτάζτε, το μακάβριο ικρίωμα...*».

¹⁰⁹ Ο Ghiringhelli, εξαιτίας των γεγονότων της Ρώμης, αποφάσισε να περιορίσει το χειροκρότημα του κοινού για την Κάλλας, με το κλείσιμο της κουίντας, αμέσως μετά το τέλος της παράστασης.

¹¹⁰ Η *Μήδεια* ανέβηκε στη Σκάλα στις 11, 14, 20 Δεκεμβρίου 1961 και 23 Μαΐου, 3 Ιουνίου 1962.

¹¹¹ Η αδύναμη ερμηνεία της Κάλλας προκάλεσε τις αντιδράσεις των θεατών του υπερώου, οι οποίοι άρχισαν να σφυρίζουν. Η Κάλλας, μετά το πρώτο «*Crudel*» (Άσπλαγχος) που απηύθυνε στον Ιάσονα, στην άρια, έκανε μία παύση, στράφηκε προς το κοινό και απηύθυνε το δεύτερο σε αυτό. Λίγο αργότερα, στην ίδια άρια, φτάνοντας στη φράση «...*Ho dato tutto a te...!*» (...Έχω δώσει τα πάντα σε σένα...!), γύρισε προς το κοινό, έχοντας προσηλωμένα τα μάτια της σε αυτό, αντί στον Ιάσονα.

θυμίζοντας το παλιό της μεγαλείο, όπως στο ρεσιτάλ της 5^{ης} Ιουλίου 1963, στο *Théâtre des Champs Élysées*, όπου το κοινό την καλεί στη σκηνή 15 φορές.

Το 1964, παρουσιάζει τη *Norma*, σε σκηνοθεσία Franco Zeffirelli, στην *Opéra* του Παρισιού. Στο τέλος της β' πράξης, η Κάλλας δεν καταφέρνει να αποδώσει σωστά την τελευταία νότα. Σταματά την ορχήστρα και επαναλαμβάνει τη σκηνή, αυτή τη φορά σωστά.¹¹² Το 1965, εμφανίζεται και πάλι στο Παρίσι με την *Tosca* και τη *Norma*, σε σκηνοθεσία Zeffirelli. Στην τελευταία παράσταση της *Norma*, το κοινό δεν θα δει την τελευταία πράξη του έργου, αφού η Μαρία καταρρέει στα παρασκήνια. Στις 5 Ιουλίου 1965, ανεβάζει την *Tosca* στο *Covent Garden* και με αυτή την παράσταση αποχαιρετά, οριστικά, την όπερα, έχοντας κλείσει τα 41 της χρόνια.

2.11 Η ταινία *Medea* και η συνεργασία με το σκηνοθέτη Pier Paolo Pasolini

Το 1969, ο Pier Paolo Pasolini της προτείνει να συνεργαστεί στη *Medea*, γεγονός που φαίνεται ότι της κινεί το ενδιαφέρον. Παρά το γεγονός ότι μέχρι τώρα η Κάλλας έχει απορρίψει κάθε επαφή με τον κινηματογράφο, δέχεται την πρόταση του σκηνοθέτη, ίσως λόγω της ανάγκης της να ζήσει, ξανά, τις στιγμές που της είχε προσφέρει ο ρόλος της Μήδειας, καθώς και η ιδέα μιας νέας κινηματογραφικής καριέρας.

Τα γυρίσματα της ταινίας γίνονται στη Μικρά Ασία και την Ιταλία. Κατά τη διάρκεια αυτής της νέας προσπάθειας, άλλοι θεωρούν ότι βρίσκεται σε καλλιτεχνικό αδιέξοδο και άλλοι ενθαρρύνουν την επιθυμία της για ανανέωση. Αν και η συνεργασία της με τους τεχνικούς της παραγωγής και η επαφή της με το φακό είναι επιτυχείς, η κινηματογραφική της σταδιοδρομία δεν ξεκίνησε ποτέ. Στις 28 Ιανουαρίου 1970, γίνεται η πρεμιέρα της ταινίας, στο Παρίσι, χωρίς τα αναμενόμενα αποτελέσματα. Οι κριτικές υποδέχονται την ταινία ψυχρά και η πολυπλοκότητα των συμβολισμών της ταινίας την κάνει δυσπρόσιτη στο ευρύ κοινό.

Ο Visconti (*L'invité du Dimanche*, 1969) την προειδοποίησε, κατά κάποιο τρόπο, λέγοντας ότι η συγκεκριμένη καλλιτεχνική επιλογή, μάλλον, δεν είναι κατάλληλη για αυτή. Θεωρεί πως η Κάλλας, εκτός από καλή λυρική τραγουδίστρια, είναι και καλή ηθοποιός. Πιστεύει πως, ως Ελληνίδα, μπορεί να πρωταγωνιστήσει σε αρχαίες ελληνικές τραγωδίες και αναφέρει, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα, την ερμηνεία της *Μήδειας*, στην Επίδαυρο, το 1961. Ο Visconti πιστεύει πως το παζολινικό στυλ δεν είναι κατάλληλο για καλούς ηθοποιούς.

Η άποψη του μπορεί να θεωρηθεί σωστή, αφενός γιατί οι ταινίες του Pasolini είναι συμβολικές, έχουν πρωτοποριακά, εκκεντρικά, ίσως και προκλητικά, για την εποχή, στοιχεία και αφετέρου, η Κάλλας έχει δημιουργήσει ένα υποκριτικό προφίλ, που δεν συνάδει με τη βαρβαρότητα της Μήδειας του Pasolini.

Πολλές από τις ηρωίδες που ενσάρκωσε η Κάλλας αυτοκτονούν ή σκοτώνουν τους συμπρωταγωνιστές τους, αλλά ποτέ το θέαμα που παρουσιάστηκε στη σκηνή ενός Λυρικού Θεάτρου δεν ήταν τόσο ωμό όπως η σκηνή όπου η Μήδεια του Pasolini διασκορπίζει τα μέλη του δολοφονημένου αδερφού της. Μία εικόνα που πολύ δύσκολα θα μπορούσε να γίνει αποδεκτή από το κοινό.

Παρά τις αρνητικές κριτικές του ξένου Τύπου, ο Βασίλης Ραφαηλίδης (1979), από το *Βήμα*, θεωρεί πως η *Medea* αποτελεί δείγμα της «παζολινικής ιδιοφυίας» και δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα «...βαθιά στοχαστικό δοκίμιο πάνω στην

¹¹² Ο Zeffirelli υποστηρίζει ότι αυτή ήταν η απόλυτη ενσάρκωση του ρόλου, παρά το γεγονός ότι «έλειπαν τέσσερις ή πέντε νότες». Ο γαλλικός Τύπος στράφηκε εναντίον της Κάλλας, σχολιάζοντας αρνητικά τα φωνητικά της λάθη. Για τον Zeffirelli, ήταν μία άδικη επίθεση και θεωρεί πως «...οι Γάλλοι έπρεπε να είναι ευγνώμονες που είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν μια τέτοια καλλιτέχνη...» (Lewens & Mitchell, 1987).

ουσία της ιστορίας του πολιτισμού που ορίζεται σαν το προτσές της οδυνηρής σύγκρουσης του έλλογου (Ιάσων) με το άλογο (Μήδεια)...

2.12 Η Μουσική Σχολή *Juilliard* και οι τελευταίες καλλιτεχνικές προσπάθειες

Το 1971, η Κάλλας καλείται να διδάξει στη Μουσική Σχολή *Juilliard*, της Νέας Υόρκης. Τα «Master Classes» αποσκοπούν στη μετάδοση της πείρας της στους 25 μαθητές, που επιλέχθηκαν ανάμεσα σε 300 υποψηφίους. Φαίνεται, όμως, ότι η διδασκαλία δεν κερδίζει το ενδιαφέρον της και το 1972, αποφασίζει να διακόψει τα μαθήματα.

Στο μεταξύ, συναντά τον παλιό της συμπρωταγωνιστή, Giuseppe Di Stefano, ο οποίος αντιμετωπίζει προβλήματα στην καριέρα του. Αποφασίζουν να ηχογραφήσουν ένα δίσκο με ντουέτα, αλλά οι ηχογραφήσεις διακόπτονται από το θάνατο του πατέρα της Κάλλας και δεν συνεχίζονται ποτέ.

Οι δύο καλλιτέχνες, αποφασίζουν μία εκ νέου συνεργασία, σε ένα καινούριο χώρο για αυτούς. Το 1973, Κάλλας και Di Stefano παρουσιάζονται ως σκηνοθέτες μιας νέας παραγωγής των *Σικελικών Εσπερινών*, που πρόκειται να εγκαινιάσει το Θέατρο *Regio* του Τορίνο. Η Κάλλας θεωρεί πως, έχοντας την ερμηνευτική εμπειρία του έργου, μπορεί να κάνει μία σκηνοθετική απόπειρα. Το αποτέλεσμα, όμως, είναι απογοητευτικό και οι κριτικοί δεν χάνουν την ευκαιρία να τη βομβαρδίσουν με χαρακτηρισμούς, όπως «ανίκανη» (Lalait, 1997, σ. 183).

Ο Di Stefano εκμεταλλεύεται τη Μαρία, προκειμένου να ανασυρθεί από το δικό του καλλιτεχνικό και οικονομικό τέλμα και θα την παρασύρει σε μία παγκόσμια περιοδεία κονσέρτων, αφού οι δυνατότητές της δεν τις επιτρέπουν να ανταπεξέλθει σε ένα πλήρες έργο. Στην αρχή, η Κάλλας δεν αισθάνεται ασφαλής ώστε να τραγουδήσει μόνη της και έτσι οι παραστάσεις περιορίζονται σε σόλο του Di Stefano και σε ντουέτα. Όμως, σταδιακά, κερδίζει θάρρος και αρχίζει να προσθέτει άριες.

Αν και τίποτα δεν θυμίζει την παλιά Μαρία Κάλλας, υπάρχουν φράσεις ή κομμάτια από άριες, όπου αναβιώνει η Κάλλας των παλαιών ημερών. Τελευταίος σταθμός τους είναι το Σαπόρο της Ιαπωνίας, όπου στις 11 Νοεμβρίου 1974, πέφτει, οριστικά, η αυλαία για τη Μαρία.

Κεφάλαιο 3

Το Τέλος

3.1 Ο θάνατος της Μαρίας Κάλλας

Μετά το τέλος της παγκόσμιας περιοδείας, εγκαθίσταται στο διαμέρισμα της Georges Mandel, στο Παρίσι. Το 1975, πεθαίνει ο Ωνάσης, την ίδια χρονιά βρίσκεται δολοφονημένος ο Pasolini και το 1976, πεθαίνει ο Visconti. Ζει απομονωμένη και συνεχίζει να μελετά στο *Théâtre des Champs Élysées* και στο σπίτι της. Η ίδια, στην τελευταία της συνέντευξη, ανέφερε πως, πλέον, είναι «άχρηστη» και κανένας δεν την έχει ανάγκη (Callas M. , 1976).

Το 1975 και το 1976, απορρίπτει κάθε επαγγελματική προσφορά, όπως τις τέσσερις παραστάσεις της *Tosca*, στο Τόκιο, την πρόταση της *Met* για μία παραγωγή της όπερας *Dialogues des Carmelites* του Francis Poulenc και την πρόταση του *Covent Garden* να τραγουδήσει τη Santuzza με τον Plácido Domingo.

Το πρωί της 16^{ης} Σεπτεμβρίου 1977, η Κάλλας πεθαίνει, αιφνιδίως, από καρδιακή ανακοπή, σύμφωνα με την επίσημη ιατρική γνωμάτευση. Διάφορες εικασίες και ερωτηματικά απασχολούν, κυρίως, τον Τύπο, αλλά και τους βιογράφους της, σχετικά με τα αίτια του θανάτου της: η Μαρία πέθανε από καρδιακή ανακοπή, αυτοκτόνησε ή δολοφονήθηκε;

Η Βάσω Δεβετζή,¹¹³ φίλη της Μαρίας, βρέθηκε στο σπίτι της, τη στιγμή που οι δύο οικονόμοι κάλεσαν γιατρό και του παρουσιάστηκε ως στενή συγγενής και διαχειρίστρια των υποθέσεων της Κάλλας. Ελάχιστοι άνθρωποι μπόρεσαν να δουν τη σωρό της Μαρίας. Η αυταρχική συμπεριφορά της Δεβετζή έκανε τη Τζάκου να πιστεύει πως λειτουργεί ως αντιπρόσωπος της Κάλλας και όπως θα δούμε στη συνέχεια, αυτός ήταν και ο λόγος που η οικογένεια της Μαρίας την εμπιστεύτηκε για τα κληρονομικά ζητήματα.

Δύο μέρες μετά, γίνεται η κηδεία στον Ελληνορθόδοξο Ναό του Αγίου Στεφάνου, στο Παρίσι και ενώ οι περισσότεροι πιστεύουν πως ακολουθήσει ταφή, ενημερώνονται ότι η σωρός της Κάλλας πρόκειται να αποτεφρωθεί,¹¹⁴ γεγονός που δημιουργεί ερωτηματικά και υποψίες. Στην κηδεία παρευρέθηκε μόνο η αδερφή της, Τζάκου.¹¹⁵ Σύμφωνα με το δημοσίευμα της εφημερίδας *Μακεδονία* (Η Κάλλας πέθανε από καρδιακή προσβολή σε ηλικία 53 χρόνων, 1977), η μητέρα της δεν μπορεί να ταξιδέψει στο Παρίσι, διότι πάσχει από σάκχαρο και η γενικότερη κατάστασή της δεν της το επιτρέπει.

Υπάρχει η αντίληψη ότι η αποτέφρωση ήταν επιθυμία της Κάλλας, αλλά ο πρώην σύζυγός της, Giovanni Battista Meneghini, έχει ενστάσεις, καθώς η Μαρία φοβόταν τη φωτιά και η αποτέφρωση δεν συνάδει με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις της. Βέβαια, ο Ανδρέας Σταθόπουλος,¹¹⁶ που ήταν παρών στη συνάντηση της Τζάκου με το *Maria Callas International Club*, το 1991, δήλωσε ότι του είχε εκμυστηρευτεί ο Di Stefano πως επιθυμία της Μαρίας ήταν να αποτεφρωθεί (Callas J. , *Maria Callas' sister talks and sings*, 1991). Δεν υπάρχει καμία άλλη πηγή που να επιβεβαιώνει τα λεγόμενα του Σταθόπουλου ή του Di Stefano.

¹¹³ Βάσω Δεβετζή: pianίστρια με καριέρα στο εξωτερικό.

¹¹⁴ Ο Μητροπολίτης Μελέτιος έδωσε άδεια αποτέφρωσης γεγονός που δημιουργεί ερωτηματικά καθώς η αποτέφρωση αντιτίθεται στις αρχές της Ορθόδοξης Εκκλησίας.

¹¹⁵ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η δήλωση, σύμφωνα με την οποία η οικογένεια της Κάλλας ενημερώθηκε για το θάνατό της, από την τηλεόραση (Νταούλης, 2011).

¹¹⁶ Ανδρέας Σταθόπουλος: σύζυγος της Τζάκου Καλογεροπούλου.

Το ζήτημα της αποτέφρωσης είναι αναγκαίο να διευθετηθεί από κάποιο μέλος της οικογένειας, αλλά έγινε μόνο με την προφορική διαβεβαίωση της Δεβετζή, σύμφωνα με την οποία αυτή ήταν η επιθυμία της Κάλλας (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 827-828). Η Τζάκυ ισχυρίστηκε πως η διαδικασία της αποτέφρωσης διεκπεραιώθηκε από τον Jean Roire.¹¹⁷

Το γεγονός της αποτέφρωσης δίνει σε πολλούς την ευκαιρία να πουν ότι η Κάλλας αυτοκτόνησε και πως έτσι εξαλείφεται κάθε πιθανότητα μελλοντικής βιολογικής ή χημικής έρευνας για τη διερεύνηση των αιτιών του θανάτου της. Ωστόσο, η Μαρία δεν αυτοκτόνησε, αλλά άφησε τον εαυτό της να πεθάνει. Τα τελευταία χρόνια της ζωής της, έφθειρε την υγεία της και την καρδιά της με αλόγιστη χρήση ηρεμιστικών φαρμάκων (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 828). Η ίδια η Κάλλας, σε κάποια στιγμή απόγνωσης, είχε γράψει: «...Στη ζωή μου ποτέ δεν εξαρτιώμουν από κανέναν. Σήμερα είμαι σκλάβο ενός κουτιού χαπιών...», κάτι που εξακριβώνεται και από όσους συναναστράφηκαν μαζί της, κατά την τελευταία πενταετία της ζωής της. (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 828) Μόνο η Δεβετζή υποστήριξε ότι δεν έπαιρνε χάπια, παρά μόνο «πολυβιταμίνες» (Βασιλικός, 1987, σ. 302).

Στην πορεία, ανακαλύπτουν ότι η θέση Νο. 16.258 του Νεκροταφείου Père Lachaise, όπου φυλάσσεται η τέφρα της, είναι άδεια. Άλλοι θεωρούν ότι βρίσκεται σε θυρίδα τράπεζας και άλλοι ότι έχει κλαπεί (Lalait, 1997, σσ. 191-192 και Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 828).

3.2 Τα γεγονότα μετά θάνατον

Ο Βασιλης Βασιλικός, στο βιβλίο του *Το Σφράτο*, παραθέτει ένα κείμενο, με τίτλο «Χρονικό μιας Ιστορίας που δεν γράφτηκε Ποτέ-Τα σχετικά με τη Ντίβα» (1987), διηγείται άγνωστα γεγονότα που αφορούν την Κάλλας και τη Δεβετζή. Φαίνεται πως η Δεβετζή παίζει σημαντικό και επιλήψιμο ρόλο στα μετά θάνατον γεγονότα, που αφορούν, κυρίως, τα οικονομικά ζητήματα της Κάλλας.

Η Δεβετζή, την 1^η Σεπτεμβρίου 1985, κάλεσε το Βασιλικό στο Παρίσι, όπου διέμενε, για να του ζητήσει να καταγράψει, για λογαριασμό της, τη δική της «μοναδική και αυθεντική μαρτυρία» για τη Μαρία Κάλλας. Επιπλέον, τον έβαλε να υπογράψει πως δεν θα αποκάλυπτε τίποτα από αυτά που θα μάθαινε από το προσωπικό αρχείο της Κάλλας, μέχρι να κυκλοφορήσει η «μαρτυρία» της, από ένα Αμερικανικό Εκδοτικό Οίκο.

Σύμφωνα με το Βασιλικό, η Δεβετζή, με σφετεριστικό τρόπο, κατάφερε να χρηστεί διαχειρίστρια των μεταθανάτιων υποθέσεων της Μαρίας και προστάτιδα της καλλιτεχνικής μνήμης της. Εκμεταλλευομένη την αφέλεια και την απειρία της Λίτσας και της Τζάκυ, τους παρουσιάστηκε ως στενή φίλη της Μαρίας και προσφέρθηκε να αναλάβει το ρόλο του διεκπεραιωτή των κληρονομικών ζητημάτων. Η Δεβετζή, μη έχοντας πείσει τη Μαρία να την ορίσει κληρονόμο της, «...είχε μείνει νομικά ακάλυπτη από τη Ντίβα [...] η οποία δεν είχε προφτάσει να την κατοχυρώσει...» και θεωρούσε τον εαυτό της αδικημένο (Βασιλικός, 1987, σ. 270).

Η Κάλλας δεν άφησε διαθήκη ή τουλάχιστον δεν βρέθηκε και για αυτό ξέσπασε δικαστική διαμάχη μεταξύ Meneghini και της οικογένειάς της. Η Λίτσα δήλωσε πως η Μαρία είχε πάρει διαζύγιο και η κοινή περιουσία του ζευγαριού

¹¹⁷ Jean Roire: μετέπειτα σύζυγος της Δεβετζή. Ο Meneghini, στη βιογραφία του, αναφέρεται σε αυτόν χρησιμοποιώντας το όνομα Jean Rouen ή Jean Roire (τα έγγραφα ήταν δυσανάγνωστα). Ο Meneghini γράφει πως ο Roire ήταν σύντροφος της Δεβετζή και συνόδευσε τη σωρό της Κάλλας στο αποτεφρωτήριο. Η Τζάκυ, στη συνάντησή της με το *Maria Callas International Club*, αναφέρεται στον Roire, λέγοντας πως ήταν οδηγός της Κάλλας και φίλος της Δεβετζή.

μοιράστηκε το 1960, επομένως ο Meneghini δεν έχει, πλέον, κανένα κληρονομικό δικαίωμα. Αντιθέτως, ο Meneghini, ισχυρίστηκε ότι το διαζύγιο δεν ήταν νόμιμο, αφού δεν ισχύει για την Καθολική Εκκλησία.

Αρωγοί των σχεδίων της Δεβετζή ήταν δύο γεγονότα: αφενός, η απρόσμενη εμφάνιση του Meneghini, ο οποίος είχε στην κατοχή του μία ιδιωτική διαθήκη του 1954,¹¹⁸ καθιστώντας τον γενικό κληρονόμο¹¹⁹ και αφετέρου, η πολυπλοκότητα των κληρονομικών θεμάτων, αφού όλη η περιουσία της Κάλλας υπόκειται σε εταιρικό ιδιοκτησιακό καθεστώς, σύμφωνα με το οποίο κάθε περιουσιακό στοιχείο ανήκει σε θυγατρικές εταιρίες άλλων εταιριών και η ίδια εμφανίζεται ως υπάλληλός τους, για να αποφύγει τη φορολογία. Οι Γαλλικές Αρχές ζητούσαν αναδρομική φορολόγηση του σπιτιού και η Μαρία φοβόταν το ενδεχόμενο της έξωσης. Αυτό ήταν και ένα από τα προβλήματα που αντιμετώπιζε η Κάλλας, κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής της.

Ο Βασιλικός (1987, σσ. 279-281) περιγράφει, δια στόματος Δεβετζή, τη «μακάβρια μοιρασιά». Σε κάποια ελβετική τράπεζα, παρουσία της Δεβετζή, της Τζάκου, του Meneghini και κάποιων υποψήφιων αγοραστών, έγινε η εκποίηση κάποιων περιουσιακών στοιχείων της Κάλλας, όπως το 50% ενός πλοίου, δώρο του Ωνάση και κοσμημάτων.

Σειρά είχε ο διαμοιρασμός των προσωπικών αντικειμένων της Μαρίας, στο διαμέρισμα της Georges Mandel, όπου σύμφωνα με τα λεγόμενα της οικονόμου της Κάλλας, Bruna Lupoli, ο Meneghini εισέβαλλε στο σπίτι με την οικονόμο του και τη φρουρά του και «...ξάφριζαν τα πάντα...» (Βασιλικός, 1987, σ. 295). Και η Τζάκου κατάφερε να πάρει κάποια από τα προσωπικά αντικείμενα της Μαρίας. Σύμφωνα με τις περιγραφές της Τζάκου, από τα 194 κιβώτια, στα οποία αποθηκεύτηκαν τα προσωπικά αντικείμενα της Μαρίας, τα 97 της οικογένειας, προσφέρθηκε να τα φυλάξει, στο σπίτι της, η Δεβετζή. Από αυτά, η Τζάκου έλαβε μόνο τα 7 (Callas J. , 1989, σσ. 233, 281).

Η Δεβετζή, αφού κατάφερε να αποκτήσει το δικαίωμα της υπεράσπισης της καλλιτεχνικής υστεροφημίας της Κάλλας, έπεισε τη Τζάκου να της δώσει κεφάλαιο για τη δημιουργία ενός ιδρύματος, που θα βοηθούσε νέους καλλιτέχνες, σύμφωνα με την επιθυμία της Κάλλας. Η Τζάκου της έδωσε \$800.000 για ένα ίδρυμα που «δεν είδε ποτέ, εξαφανίστηκε...».¹²⁰

Τον Ιούνιο του '79, έγινε η δημοπράτηση των υπόλοιπων αντικειμένων και της επίπλωσης του διαμερίσματος, στο ξενοδοχείο Georges V, του Παρισιού, όπου τα περισσότερα από αυτά αγοράστηκαν από το Meneghini. Ακολούθησε η πώληση του διαμερίσματος των 300 τμ. και αξίας 1 εκ. δολαρίων, γεγονός που η Δεβετζή φρόντισε να αποκρύψει από το Βασιλικό. Η Δεβετζή, εξαπάτησε τη Τζάκου, πείθοντάς την να αγοράσει το μερίδιο του Meneghini. Όταν συγκεντρώθηκαν όλες οι μετοχές, η Δεβετζή προσφέρθηκε να τις φυλάξει, μέχρι την πώληση του διαμερίσματος. Μετά από 2 χρόνια, η Τζάκου ενημερώνεται από τη Δεβετζή για την αναδρομική φορολόγηση του διαμερίσματος, από τις Γαλλικές Αρχές και της καταθέτει μόνο \$80.000 (Callas J. , 1989, σσ. 248-258).

¹¹⁸ Σε ό,τι αφορά τη διαθήκη του Meneghini, πρόκειται για ένα έγγραφο γραμμένο σε ανύποπτο χρόνο, το 1954: «...Ο, τι έχω και δεν έχω το αφήνω στο σύζυγό μου..., με την υπογραφή της Ντίβας...» (Βασιλικός, 1987, σ. 275).

¹¹⁹ Ο Meneghini δήλωσε πως αναγνωρίζει τα δικαιώματα της οικογένειας της Μαρίας στην περιουσία της και ζητά το μερίδιό του, αφού είναι ο μοναδικός που έχει διαθήκη και δεν υπάρχει κάποια άλλη που να την αναιρεί.

¹²⁰ Η Τζάκου υποστηρίζει πως δεν ξέρει πώς χρησιμοποίησε τα χρήματα η Δεβετζή και θεωρεί πως τα έκλεψε. Όταν η απάτη της Δεβετζή αποκαλύφθηκε, ήταν αργά (Callas J. , Maria Callas' sister talks and sings, 1991). Η αλήθεια είναι ότι η Δεβετζή κακοδιαχειρίστηκε τα χρήματα της περιουσίας και μετά από διάφορες επενδύσεις, έχασε την περιουσία.

Η αποτέφρωση καταλήγει σε σκηνοθετημένη τελετή διασκορπισμού της τέφρας, στη θάλασσα του Αιγαίου, με πρωταγωνίστρια τη Δεβετζή. Όπως προαναφέρθηκε, η τεφροδόχος της Κάλλας είχε χαθεί τον Ιανουάριο του '78 και βρέθηκε, μετά από καιρό, μέσα στο νεκροταφείο Père Lachaise. Μετά από αυτό το γεγονός, η Δεβετζή είπε στο Βασιλικό ότι δεν ήταν καθόλου σίγουρη για το αν αυτή η τεφροδόχος περιέχει την τέφρα της Μαρίας. Η τελετή διασκορπισμού έγινε στις 3 Ιουνίου 1979.

3.3 Η συμβολή της Μαρίας Κάλλας στο Μελόδραμα

Η συμβολή της Μαρίας Κάλλας στο Μελόδραμα έχει διπλό χαρακτήρα· αφενός, ανανέωσε το ρεπερτόριό του και αφετέρου, αναβάθμισε το δραματικό του σκέλος. Σε ό,τι αφορά την ανανέωση του ρεπερτορίου, η Κάλλας επανέφερε στο προσκήνιο αξιόλογα έργα που είχαν ξεχαστεί, γιατί δεν υπήρχαν ερμηνεύτριες με τα απαραίτητα φωνητικά και δραματικά προσόντα. Έργα όπως: *Μήδεια*, *Anna Bolena*, *Armida*, εξαιτίας της ερμηνευτικής τους προσέγγισης από την Κάλλας, λειτούργησαν ανανεωτικά και άνοιξαν το δρόμο για την αναβίωση έργων του Bellini, του Donizetti και του Rossini, που είχαν παραμεληθεί.

Το δεύτερο σημείο της συμβολής της αφορά τη δραματικότερη προσέγγιση του Μελοδράματος και την αποκατάσταση της σημασίας του δράματος έναντι του μέλους. Η Κάλλας ερμήνευσε πειστικότερα τους ρόλους της, χάρη στη δραματική της προσέγγιση. Αφού κατάφερε να καλύψει τις τεχνικές και φωνητικές απαιτήσεις, ενσάρκωσε τους ρόλους της με πρωτόγνωρη θεατρική πειστικότητα.

Ο Tullio Serafin, αναφερόμενος στη φωνή της, είπε πως ήταν ο πιο όμορφος ήχος που είχε ακούσει ποτέ. Είχε τη δυνατότητα να ακούσει πολλές από τις φωνές της Κάλλας και δεν τον απασχόλησε ποτέ αν η φωνή της ήταν ωραία ή όχι. Κατά τη γνώμη του, ήταν, πάντα, η σωστή φωνή για τον εκάστοτε ρόλο (Willier, 2000).

Ένα από τα σημαντικότερα προσόντα της Κάλλας ήταν η αναγνώριση των φωνητικών της προβλημάτων και η εκμετάλλευσή τους ως δραματικά μέσα. Ο μουσικολόγος Fedele D' Amico επεσήμανε τη σημασία των ελαττωμάτων της φωνής της στην Ιστορία της Μουσικής, λέγοντας πως αν είχε γεννηθεί με μία τέλεια φωνή, θα είχε πετύχει ως τραγουδίστρια, ίσως, να είχε γίνει σπουδαία, αλλά μόνο σαν πολλές άλλες και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η Κάλλας «...αναγκάστηκε να γίνει αυτό που έγινε, λόγω των φυσικών ατελειών του οργάνου της...» (Lowe, 1987, σ. 91).

Η Κάλλας αναβίωσε το *bel canto*, υπό τις οδηγίες του Tullio Serafin, ο οποίος, μέχρι τότε, δεν το είχε καταφέρει, αν και διέθετε όλες τις μεγάλες φωνές της εποχής του. Όμως, υπάρχει και μία άλλη μερίδα που δεν δέχεται τη συμμετοχή της Κάλλας στην αναβίωση του *bel canto* και στην εξέλιξη της όπερας.¹²¹

¹²¹ Ένας από αυτούς που θεωρεί ότι η Κάλλας δεν συνέλαβε στην αναβίωση του *bel canto* είναι ο Robert Seletsky (The Performance Practice of Maria Callas-Interpretation and Instinct, 2004). Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, οι οπερατικές αναβιώσεις επαναφέρουν έργα στο ενεργό ρεπερτόριο που εγκαταλείφθηκαν εξαιτίας του κορεσμού ή της απάθειας του κοινού. Θεωρεί ότι οι προτιμήσεις του κοινού είναι κυκλικές και έτσι λίγες όπερες αποσιάζουν από στη σκηνή, για μεγάλο διάστημα, εκτός αν έχουν ξεχαστεί τελείως και πιστεύει πως μία σειρά από όπερες αναβίωσαν για την Κάλλας, λόγω των ειδικών ικανοτήτων και προτιμήσεών της.

Αναγνωρίζει εν μέρει, τη συμβολή της Κάλλας στην αναβίωση του *bel canto* γιατί από αυτή εμπνεύστηκαν και άλλες λυρικές τραγουδίστριες όπως: Joan Sutherland, Beverly Sills, Montserrat Caballé και Leyla Gencer. Ο ενθουσιασμός για την αναβίωση του *bel canto* δεν είχε μεγάλη διάρκεια και οι περισσότερες από αυτές τις όπερες έφυγαν από το ρεπερτόριο των θεάτρων και πάλι τη δεκαετία του '80.

Ο μύθος της αντέχει στο χρόνο γιατί δημιουργήθηκε και θεμελιώθηκε, όχι μόνο χάρη στις φωνητικές και ερμηνευτικές της δεξιότητες, αλλά και στο ερμηνευτικό της ταλέντο. Χρόνια μετά το θάνατό της, η Κάλλας παραμένει ζωντανή μέσα από το δισκογραφικό της έργο, που βρίσκεται πρώτο παγκοσμίως σε πωλήσεις δίσκων όπερας, έχοντας υπερβεί τους 30.000.000 δίσκους!

Το πέρασμά της από την Ιταλική Μουσική Σκηνή, αν και σύντομο, στάθηκε ικανό να αλλάξει την αντίληψη της εποχής για την όπερα και σήμερα, οι μελετητές της μπορούν να μιλούν για την εποχή «πριν» και «μετά» την Κάλλας. Ο ερχομός της άλλαξε ριζικά την παγιωμένη άποψη της Ιταλίας για την όπερα, την εποχή των δεκαετιών '40 και '50.

Η παρουσία της έγινε πόλος έλξης για πολλούς σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής της και έτσι, εισχώρησαν στο Λυρικό Θέατρο άνθρωποι του παγκόσμιου θεάματος, δίνοντάς του τεράστια ώθηση και ανοίγοντας καινούριους ερμηνευτικούς δρόμους. Η Μαρία Κάλλας, με το έργο της, ενσωματώθηκε στην παγκόσμια Μουσική Ιστορία και υψώθηκε στη σφαίρα της αιωνιότητας, αφήνοντας σημαντική παρακαταθήκη, τις ερμηνείες της.

Ο Seletsky θεωρεί πως η Κάλλας και οι συνεργάτες της ήταν σπάνια πρωτοπόροι, όσον αφορά την επιλογή των έργων που πρόκειται να αναβιώσουν. Λίγα από αυτά ήταν εντελώς άγνωστα και άλλα είχαν παρουσιαστεί σε μικρές παραγωγές, λίγο πριν τις επιλέξει η Κάλλας. (Ο *Τούρκος στην Ιταλία* είχε ανέβει στο Tanglewood, το 1948. Ο *Macbeth* ανέβηκε στο Glyndebourne το 1938 και το 1939. Η *Anna Bolena* αναβίωσε στο Bergamo, το 1956 και ο *Πειρατής* ανέβηκε το 1935. Η *Υπνοβάτιδα* και οι όπερες του Gluck δεν έφυγαν από το ρεπερτόριο. Στην ουσία, η *Armida* είναι η μοναδική όπερα που αναβίωσε με την Κάλλας.) Ο Seletsky ισχυρίζεται ότι οι «οπερατικές αναβιώσεις» της Κάλλας χρησιμοποιήθηκαν ως μέσον για να αναδειχθούν οι σκηνογραφικές και σκηνοθετικές ικανότητες άλλων καλλιτεχνών, όπως του Luchino Visconti ή του Franco Zeffirelli.

Βασίζομενος στην άποψη της Κάλλας, ότι ένας τραγουδιστής πρέπει να είναι ικανός να τραγουδήσει οποιοδήποτε ρόλο, ο Seletsky θεωρεί πως η ίδια δεν έμεινε πιστή στην άποψή της. Η καριέρα της μπορεί να χωριστεί σε δύο περιόδους: την εποχή των ρόλων δραματικής σοπράνο και την εποχή των ρόλων *bel canto*. Οι πρώτοι της ρόλοι (Gioconda, Aida, Tosca, Turandot, Isolde, Kundry, Brünnhilde) είναι ρόλοι δραματικής σοπράνο, μέχρι που το 1949, τραγούδησε την Elvira και πέρασε στο ρεπερτόριο του *bel canto*.

Το 1953, η EMI της προτείνει να ηχογραφήσει ρόλους που δεν είχε τραγουδήσει ή είχε αρνηθεί να τραγουδήσει στη σκηνή. Ο Seletsky ισχυρίζεται ότι η διαφορά ύφους ανάμεσα στο ρεπερτόριο των ηχογραφήσεων και το ρεπερτόριο των παραστάσεων έδωσε την αίσθηση ότι η Κάλλας μπορεί να ερμηνεύσει οποιοδήποτε ρόλο.

Κατά τη γνώμη του, η Κάλλας δεν είναι μουσική ιδιοφυΐα, όπως τη χαρακτηρίζουν. Ένας καλλιτέχνης δεν θα πρέπει να αποκλείει ένα κομμάτι του ρεπερτορίου, αλλά να προσπαθεί να μάθει τα μουσικά, υφολογικά και ερμηνευτικά χαρακτηριστικά του. Η Κάλλας αντιμετώπισε όλες τις όπερες με τον ίδιο τρόπο, αφού θεωρούσε πως ότι χρειάζεται βρίσκεται στην παρτιτούρα και στη σχέση της μουσικής με το κείμενο, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της ιδιαιτερότητας και της καινοτομίας. Για τον Seletsky το παράδοξο είναι ότι η Κάλλας, παρά το γεγονός ότι αντιμετώπισε όλους τους ρόλους με τον ίδιο τρόπο, κατάφερε να δώσει ερμηνείες που δεν είχε δώσει ποτέ κανείς.

Οι ισχυρισμοί του Seletsky μπορούν να θεωρηθούν σωστοί, αλλά θα πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν ότι η Κάλλας δεν είχε πάντα τον πρώτο λόγο στην επιλογή των έργων. Ο Meneghini ήταν υπεύθυνος για τις διαπραγματεύσεις με τα Λυρικά Θέατρα και θεωρούσε πως η Κάλλας μπορεί να τραγουδήσει οποιοδήποτε ρόλο (Ψαρράς, 2007). Επιπλέον, τα πρώτα χρόνια τη καριέρας της, κάποιοι μαέστροι της ανέθεσαν ρόλους, για λόγους ανωτέρας βίας (πχ. ασθένεια πρωταγωνίστριας) και η Κάλλας μπόρεσε να ανταποκριθεί.

Οι όπερες που αναφέρονται από τον Seletsky μπορεί να είχαν παρουσιαστεί λίγο πριν τις συμπεριλάβει η Κάλλας στο ρεπερτόριό της, αλλά καμία από αυτές τις ερμηνείες δεν έμεινε στην ιστορία. Άλλωστε, ο Serafin, ένας από τους σημαντικότερους μαέστρους της Ιταλίας, έστρεψε ξανά το ενδιαφέρον του προς το ρεπερτόριο του *bel canto*, όταν είχε στα χέρια του τη φωνή της Κάλλας. Μπορεί αυτές οι όπερες να μην έφυγαν από τα προγράμματα των θεάτρων, αλλά, βάσει των απόψεων πολλών ειδικών, απέκτησαν ξανά τη δραματικότητά τους, μέσα από τις ερμηνείες της Κάλλας. Για τον Αλέξης Μινωτή, η Κάλλας ήταν αυτή που έδωσε την αφορμή στους σκηνοθέτες να θεατροποιήσουν την όπερα, κάτι που το ερμηνεύει ως «δικό της κατόρθωμα» (Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 3, υποφάκ. 3.7).

3.4 Η φωνή της Μαρίας Κάλλας

Οι γυναικείες φωνές μπορούν να ταξινομηθούν σε 3 ομάδες: soprano, mezzo soprano και contralto (alto). Σε κάθε μία από αυτές τις μεγάλες ομάδες υπάρχουν πολλές υποκατηγορίες, που προσδιορίζουν συγκεκριμένες φωνητικές ιδιότητες, όπως την ευελιξία (coloratura) και το βάρος της φωνής.



Εικόνα 3.1 Φωνητικό εύρος γυναικείων φωνών

Υπήρξαν τραγουδίστριες που είχαν την ικανότητα να τραγουδούν σε όλο το εύρος της γυναικείας έκτασης, όπως: Giuditta Pasta (1797-1865), Isabella Colbran (1785-1845), Giuseppina Ronzi De Begnis (1800-1853), Mary Anne Paton (1802-1864) και Maria Malibran (1808-1836), για τις οποίες γράφτηκαν ρόλοι που εκμεταλλεύονται αυτή την ικανότητα. Αυτοί οι ρόλοι απαιτούν τον υψηλότερο βαθμό ευελιξίας, για τα ποικιλιακά περάσματα, αλλά και μεγάλη ένταση, προκειμένου να ακουστούν πάνω από την ορχήστρα.

Η λυρική σοπράνο τραγουδά υψίσυχη ποικιλιακή μουσική, η δραματική σοπράνο τραγουδά ψηλές και δυνατές μελωδίες, η mezzo soprano τραγουδά στη μεσαία περιοχή και η contralto στη χαμηλότερη. Κατά κανόνα, η λυρική σοπράνο δεν διαθέτει τις νότες του χαμηλού ρετζίστρου, όπως και η contralto δεν διαθέτει τις νότες του υψηλού. Η δραματική σοπράνο, της οποίας η ανώτερη φωνητική περιοχή είναι, συχνά, το πιο σημαντικό μέρος του φάσματός της, στερείται τόσο της ευελιξίας, στην κορυφή, όσο και της δύναμης, στις χαμηλές νότες. Η mezzo soprano έχει δύναμη και ευελιξία στη μεσαία περιοχή, όπου αυτοί οι ρόλοι έχουν διανθισμένες tessitures, αλλά η τραγουδίστρια παραμένει για μικρό χρονικό διάστημα, σε αυτό το εύρος.

Δημιουργήθηκε μία άλλη κατηγορία, η οποία περιγράφει το είδος της φωνής που μπορεί να ερμηνεύσει τέτοιους ρόλους, η soprano assoluta· δηλαδή η απόλυτη σοπράνο. Ο όρος «Prima Donna», ιστορικά, αναφέρεται στην πρώτη γυναίκα ενός Λυρικού Θεάτρου και ο όρος «assoluta» έχει χρησιμοποιηθεί ως εμφιατικός προσδιορισμός αυτής της θέσης. Η Prima Donna μπορούσε να είναι μία σοπράνο, που δεν διαθέτει κανένα χαρακτηριστικό mezzo soprano ή μία mezzo soprano, χωρίς κανένα χαρακτηριστικό σοπράνο. Επομένως, ήταν αναγκαίο να υπάρξει μία κατηγορία, που θα περιλαμβάνει περισσότερες υποδηλώσεις, αναφορικά με τα φωνητικά χαρακτηριστικά της. Ο χαρακτηρισμός «soprano assoluta» ήρθε για να περιγράψει το είδος της τέλει σοπράνο, που είναι ικανή να αναλάβει ρόλους μόνο εντός του εύρους της σοπράνο (Riggs, 2003, σσ. 6-7).

Περιστασιακά, ο όρος «soprano assoluta» χρησιμοποιήθηκε για να αναφερθεί κανείς στο ρόλο της Norma, της Lady Macbeth και της Μήδειας, δηλαδή ρόλους που υπερβαίνουν τα παραδοσιακά όρια της mezzo soprano, της δραματικής σοπράνο, και της coloratura soprano. Αυτό το ιδιαίτερο είδος ηρωίδας είναι απόν από τα έργα των Mozart, Verdi, Wagner ή Puccini, τα οποία παρουσιάζονταν στη σκηνή τα τελευταία εκατό χρόνια. Εκτός από κάποιες παραστάσεις της *Norma*, του *Nabucco* και του *Macbeth*, ο ρόλος της soprano assoluta είχε, σχεδόν, ξεχαστεί, μέχρι τη στιγμή που εμφανίστηκε η Κάλλας.

Η ακμή της assoluta ήταν τις 5 πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αι., την εποχή που άνθισε ο Ρομαντισμός στην Ευρώπη, ο οποίος αντιπροσωπεύει την καλλιτεχνική χειραφέτηση από όσα ίσχυαν κατά τη διάρκεια της Κλασικής Εποχής. Οι ηρωίδες του Ρομαντισμού είναι πιο εκφραστικές και πιο κοντά στην ανθρώπινη υπόσταση, ενώ οι ηρωίδες της Κλασικής εποχής είναι πιο εξιδανικευμένες και δεν υπάρχει μεγάλη έκφραση συναισθημάτων. Για αυτό το λόγο, δημιουργήθηκε η ανάγκη ύπαρξης μιας φωνής με ποικιλματική και δυναμική ευελιξία, που θα μπορεί να αποδώσει τις ψυχολογικές διακυμάνσεις των ρομαντικών ηρωίδων.

Η φωνή της Κάλλας είναι δύσκολο να τοποθετηθεί σε μία φωνητική κατηγοριοποίηση ή στο Σύστημα Fach, δεδομένου ότι το ρεπερτόριο των πρώτων χρόνων της ευρωπαϊκής καριέρας της, περιελάμβανε τόσο ρόλους δραματικής σοπράνο όσο και ρόλους coloratura d' agilita. Με αφορμή την πρεμιέρα της *Norma*, στη *Met*, ο μουσικοκριτικός Howard Taubman χαρακτήρισε τη φωνή της Κάλλας «*αινιγματική*» και θεωρεί πως δημιουργήθηκε, κυρίως, από την ισχυρή θέλησή της και όχι από τα φυσικά της προσόντα (Scott, 1992, σ. 177).

Ο μουσικοκριτικός John Ardoin υποστηρίζει ότι η Κάλλας είναι η μετενσάρκωση των soprano sfogato του 19^{ου} αι., όπως η Maria Malibran και η Giuditta Pasta, για τις οποίες γράφτηκαν πολλοί από τους διάσημους ρόλους του *bel canto*. Ο Ardoin θεωρεί ότι η Κάλλας, η Malibran και η Pasta ήταν mezzo soprano και το φωνητικό εύρος τους επεκτάθηκε με την εξάσκηση και τη δύναμη της θέλησής τους, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ομοιογενές χρώμα σε όλο το φάσμα τους (Lewens & Mitchell, 1987)· και φαίνεται πως οι απόψεις των Taubman και Ardoin συμφωνούν.

Το ηχοχρώμα της φωνής της αλλάζει κατά τη μετάβαση από τη μία συχνοτική περιοχή στην άλλη. Πολλοί μουσικοκριτικοί χαρακτήρισαν τη χροιά της Κάλλας μεταλλική, επεσήμαναν ότι οι ψηλές νότες είναι πιεσμένες και διαπεραστικές και παρατήρησαν τις αλλαγές του ηχοχρώματος, στις ζώνες μετάβασης, γεγονός που τους έκανε να μιλούν για τρεις διαφορετικές φωνές. Αυτές οι παρατηρήσεις έγιναν, ήδη, από την εποχή που η Κάλλας ήταν στην ΕΛΣ. Σύμφωνα με το μουσικολόγο Eugenio Gara, οι χαρακτηρισμοί για τη φωνή της Κάλλας διατυπώθηκαν και παλαιότερα για τις δύο ιδιοφυίες του τραγουδιού, Pasta και Malibran, των οποίων η φωνή ήταν υπέροχη, αλλά ατελής (Littlejohn, 1992, σ. 157).

Η Κάλλας διαθέτει μεγάλη έκταση, που φτάνει, σχεδόν, τις 3 οκτάβες¹²² και χωρίζεται σε 3 ρετζίστρα. Το χαμηλό ρετζίστρο είναι αρκετά σκούρο και δυνατό, σχεδόν, σαν του βαρύτονου. Σύμφωνα με τον Walter Legge (1977), Καλλιτεχνικό Διευθυντή της Δισκογραφικής Εταιρίας EMI, το σκούρο και πολύ προσωπικό της τίμπρο οφείλεται στην ανατομία του ουρανίσκου της, που δεν είχε το σχήμα αψίδας, όπως των περισσότερων ανθρώπων, αλλά γοθικού τόξου. Το μεσαίο ρετζίστρο έχει ένα ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό ήχο. Το υψηλό ρετζίστρο είναι αρκετά λαμπερό, με μεγάλη ευχέρεια επέκτασης σε πολύ ψηλές νότες. Σε αυτή την περιοχή, η Κάλλας

¹²² Από Φα^{#3} έως Μι⁶.

μπορεί να εκτελέσει τις πιο δύσκολες fioritures και οι χρωματικές κατιούσες κλίμακες είναι ακριβείς, ομαλές και staccato.

Η μεγάλη φωνητική έκταση δεν είναι κάτι που η Μαρία αρχικά κατείχε, αλλά τη θεμελίωσε με την καθοδήγηση της Hidalgo, η οποία αντιλήφθηκε πως η Μαρία έχει τα προσόντα για να αξιοποιήσει το φωνητικό σύστημα των soprano sfogato, το οποίο απαιτεί αυξημένη ικανότητα στο κάτω ρετζίστρο.

Η σπάνια έκταση της φωνής μιας soprano drammatico d' agilita, όπως της Κάλλας, είναι κάτι που δεν αποκτάται και διατηρείται χωρίς κόστος. Προσμετράται με φωνητική ανομοιογένεια, προβλήματα στο ηχώχρωμα, απώλεια ελέγχου σε κάποιες περιοχές του φωνητικού φάσματος, μείωση της έντασης και τραχύτητα σε ορισμένες νότες. Επιπροσθέτως, η φωνητική ευελιξία (coloratura) μιας soprano drammatico, είναι πιο αργή και δυσκίνητη συγκριτικά με αυτή της soprano leggero.

Το πρόβλημα της φωνητικής ανομοιογένειας το απέκτησε την εποχή της μαθητείας της στη Hidalgo, κατά την προσπάθεια απόκτησης μεγάλης έκτασης. Ήταν ένα αναγκαίο και αναμενόμενο τίμημα της επέκτασης της φωνής, στις δύο ακραίες περιοχές, με τη χρήση του ηχείου του στήθους, για το χαμηλό ρετζίστρο και της «μάσκας» (του κεφαλιού), για το υψηλό ρετζίστρο. Η Hidalgo δεν κατάφερε να το διορθώσει και η Μαρία δεν κατάφερε ποτέ να το αποφύγει. Αυτό, ίσως, και να οφείλεται στην αδυναμία της Hidalgo να διδάξει σωστά τη διαφραγματική αναπνοή.

Ένα άλλο φωνητικό πρόβλημα είναι το «μπαλάρισμα» (αστάθεια) στις ψηλές νότες και αυτό γιατί η Μαρία πιέζει υπερβολικά τις φωνητικές της χορδές. Αυτά τα ελαττώματα η Hidalgo δεν μπόρεσε να τα εξαλείψει, αλλά να διδάξει τη Μαρία πώς να τα εκμεταλλεύεται και να τα κάνει προσόντα, αναδεικνύοντάς τα σε σπάνια εκφραστικά μέσα του υποκριτικού της ταλέντου.

Μετά την απότομη αλλαγή βάρους, λίγο μετά τα 32 της χρόνια, η φωνή της άρχισε να χάνει το μεγαλείο της. Το βάρος της Κάλλας έγινε αντικείμενο σχολιασμού και η μείωσή του θεωρήθηκε, από πολλούς, ως η αιτία της αποδυνάμωσης της φωνής της. Η Κάλλας, από μικρή ηλικία, ήταν εύσωμη και άρχισε να παίρνει βάρος την εποχή που επέστρεψε στην Ελλάδα.¹²³

Ήδη, από το 1955, παρατηρούνται προβλήματα στην υψηλή της περιοχή. Η γρήγορη εξασθένηση της φωνής δεν οφείλεται μόνο σε κατάχρηση των φωνητικών της δυνατοτήτων, αλλά και των εκφραστικών, καθώς η Κάλλας δεν μπορεί να ερμηνεύσει ένα ρόλο, αν δεν τον αισθάνεται πραγματικά.¹²⁴ Και αυτό συμβαίνει ενστικτωδώς, τόσο στις πρόβες, όσο και στις παραστάσεις, γεγονός που εκμεταλλεύονται οι σκηνοθέτες και οι Διευθυντές Ορχήστρας. Όμως, χωρίς αυτές τις αυτοκαταστροφικές κινήσεις, η Κάλλας, θα κατάφερνε να γίνει το «ερό τέρας» της Όπερας;

Η Κάλλας, θυσιάζει το φωνητικό της ταλέντο σε μία σχεδόν ουτοπική προσπάθεια για τελειότητα, που της καλλιεργεί και το περιβάλλον της, ως κάτι εφικτό. Οι σημαντικότερες και ωραιότερες εμφανίσεις της γίνονται κατά την περίοδο

¹²³ Πολλοί βιογράφοι της Κάλλας υποστηρίζουν, ίσως λανθασμένα, ότι το βάρος της λειτούργησε ανασταλτικά στην καριέρα της και καθόρισε, εν μέρει, τις επιλογές του ρεπερτορίου της. Όταν ξεκίνησε η σταδιοδρομία της, στη Βερόνα, το 1947, έφτασε να ζυγίζει 93 κιλά. Εξαιτίας αυτής της μεγάλης αλλαγής, διέρρευσαν διάφορες φήμες για τον τρόπο με τον οποίο αδυνάτησε.

Άλλοι υποστήριζαν ότι είχε πάρει ταινία [Κυστοειδής σκόληκας (Taenia solium): εντερικό παράσιτο, που απορροφά οτιδήποτε τρώει ο ξενιστής (ο άνθρωπος). Μία από τις συνέπειες είναι και η απώλεια βάρους] και άλλοι πως κατέφυγε σε καινούριες μεθόδους αδυνατίσματος, από την Αμερική. Η Κάλλας διευκρίνισε πως ακολούθησε ένα ειδικό πρόγραμμα ενός Γάλλου γιατρού, που περιελάμβανε «ενέσεις και ηλεκτρικά μασάζ», καθώς επίσης και αυστηρό πρόγραμμα διατροφής (Dragadze, 1987).

¹²⁴ Ο Μινωτής θεωρεί πως η Κάλλας «έκαψε» τη φωνή της τραγουδώντας πολύ διαφορετικούς ρόλους, «από πλευράς φωνητικής γκάμας» (Ε.Λ.Ι.Α., φάκελος 3, υποφάκ. 3.7).

1954-1958, ακριβώς την περίοδο που αρχίζουν να διαφαίνονται τα προβλήματα. Στις αρχές του '59, ο Walter Legge είχε παρατηρήσει ότι οι νότες της υψηλής περιοχής ήταν απότομες (Caranni, Maria è Imogene, 2010).

Στις 20 Νοεμβρίου 2010, παρουσιάστηκε η έρευνα των Franco Fussi και Nico Paolo Paolillo, στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, του Πανεπιστημίου της Μπολόνια. Οι δύο φωνιάτροι ισχυρίζονται πως εντόπισαν την αιτία της παρακμής της φωνής της Μαρίας Κάλλας.

Σε αυτή την έκθεση, αναφέρεται ότι απομονώθηκε η φωνή της τραγουδίστριας, από ένα πλήθος κακογραμμένων ηχογραφήσεων, της περιόδου 1951-1976. Από το οπτικό υλικό, που είχαν στη διάθεσή τους, οι ερευνητές παρατήρησαν τους μύες, την ανατομική της κατάσταση και τη διαμόρφωσή της στο πέρασμα του χρόνου.

Για τη συγκεκριμένη έρευνα (Fussi & Paolillo, 2010), χρησιμοποιήθηκε φασματογράφος, προκειμένου να γίνει ανάλυση της φωνής, αποσπάσματα από ζωντανές και studio ηχογραφήσεις και οπτικοακουστικό υλικό της εποχής και τα συμπεράσματά της αναφέρονται παρακάτω:

Το πρώτο έργο, που εξετάστηκε, ήταν οι *Σικελικοί Εσπερινοί*. Στην ηχογράφηση του '51, παρατηρούνται μικρές αλλαγές στο ηχόχρωμα. Κατά τη διάρκεια του περάσματος από τη χαμηλή συχνοτική περιοχή στην υψηλή, παρατηρούνται πολύ μικρές αλλαγές στις αρμονικές, που σημαίνει δείγμα φωνητικής αστάθειας. Όταν επιστρέφει στην υψηλή περιοχή, φαίνεται η άνεση της φωνής, στο συγκεκριμένο εύρος.

Στη συνέχεια, μελετήθηκε η ηχογράφηση του '64, του ίδιου έργου, όπου φαίνεται πως η φωνή της, πια, δεν είναι στην καλύτερη κατάσταση· οι αλλαγές του ηχοχρώματος είναι πιο συχνές και στις ψηλές νότες παρατηρούνται φάλτσα. Στην ηχογράφηση του '69, του ίδιου έργου, παρατηρούνται και πάλι κάποια φάλτσα στις ψηλές νότες, ενώ οι υπόλοιπες περιοχές διατηρούν τα ίδια χαρακτηριστικά με την ηχογράφηση του '64, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις.

Για την επιβεβαίωση αυτού του ισχυρισμού, πραγματοποιήθηκε σύγκριση με τη φωνή της σοπράνο Montserrat Caballé,¹²⁵ για την οποία δεν έχει τεθεί ποτέ ζήτημα εξασθένησης της φωνής της. Η σύγκριση έγινε με τους *Σικελικούς Εσπερινούς*. Και οι δύο τραγουδίστριες καλύπτουν 2,5 οκτάβες, κατά την εκτέλεση. Στο χαμηλό ρετζίστρο της έκτασης των σοπράνο, καμία από τις δύο δεν παρουσιάζει αλλαγές στη φασματική ανάλυση.

Κατά τη μετάβαση στο επόμενο (μεσαίο) ρετζίστρο, η φασματική ανάλυση της φωνής της Κάλλας παρουσιάζει ακανόνιστες διακυμάνσεις, που δηλώνουν δυσκολία της τραγουδίστριας, κατά την αλλαγή τονικής περιοχής. Σχετικά με τη χαμηλή περιοχή της Κάλλας, παρατηρείται ότι το ηχόχρωμά της είναι πιο σκούρο, κάτι που, πιθανότατα, οφείλεται στο ιδιαίτερο σχήμα του ουρανίσκου της.

Για την ανάλυση της υψηλής περιοχής της, μελετήθηκαν δύο αποσπάσματα του έργου *Nabucco*, από δύο διαφορετικές ηχογραφήσεις, που καλύπτουν περιοχή 2 οκτάβων. Στην ηχογράφηση του '49, παρατηρείται σταθερότητα στις ψηλές νότες και άνεση κατά την εκτέλεσή τους, με ελάχιστη εξασθένηση. Στην ηχογράφηση του '58, παρατηρείται ότι η τραγουδίστρια παίρνει αναπνοές, πριν τις ψηλές νότες, οι οποίες έρχονται σχετικά απότομα και δεν είναι σταθερές. Ένα ακόμα έργο που μελετήθηκε είναι η *Gioconda* και συγκεκριμένα, ένα απόσπασμα της άριας «Suicidio!». Εδώ, παρατηρείται σταθερότητα στη φωνή και άνεση στην περιοχή των κατ' εξοχήν σοπράνο.

¹²⁵ Montserrat Caballé: Ισπανίδα σοπράνο, γνωστή για το *bel canto* ρεπερτόριό της.

Με την πάροδο του χρόνου, το vibrato της υψηλής περιοχής μειώνεται και αποσταθεροποιείται τονικά. Η ανάλυση της studio ηχογράφησης της *Norma* (1954), έδειξε ότι ο ήχος είναι καθαρός, με πολύ μικρές διακυμάνσεις της έντασης στη ζώνη μετάβασης, ενώ για το vibrato, παρατηρήθηκε ότι είναι συχνοτικά ομαλό.

Στο απόσπασμα της ηχογράφησης της *Norma*, του '60, φαίνεται ότι υπάρχουν μεγαλύτερες διακυμάνσεις της έντασης, στη ζώνη μετάβασης. Αναλύθηκαν και άλλα έργα, όπως: *Traviata*, *Lucia di Lammermoor* και *Υπνοβάτιδα*, που ανήκουν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους της καριέρας της Κάλλας και παρατηρήθηκαν διαφορετικοί τρόποι διαχείρισης του αναπνευστικού συστήματος.

Έχουν διατυπωθεί πολλές θεωρίες σχετικά με την πτωτική τάση της φωνής της Κάλλας. Μερικοί την αποδίδουν στην απότομη απώλεια βάρους και την αποδυνάμωση του διαφράγματος. Άλλοι θεωρούν ως αιτία την πρόωρη εμμηνόπαυση και άλλοι τη δυσκολία υποστήριξης της αναπνοής. Μία άλλη μερίδα υποστηρίζει ότι η απότομη αλλαγή βάρους, δεν προκάλεσε την εξασθένηση της φωνής, αλλά απώλεια ελέγχου της δυναμικής-έντασης.

Η λυρική σοπράνο Renée Fleming αποδίδει τη φωνητική φθορά στη γρήγορη απώλεια βάρους. Βάσει των λεγομένων της, όταν ένας τραγουδιστής χρησιμοποιεί το βάρος για υποστήριξη και στη συνέχεια το χάνει, χωρίς να έχει αναπτύξει ένα υποστηρικτικό μυϊκό σύστημα, μπορεί να προκληθούν προβλήματα στη φωνή. Η ίδια εξηγεί πως, παρατηρώντας τα βίντεο από τα τέλη των δεκαετιών '50 και '60, η στάση του σώματος της Κάλλας δείχνει προβλήματα στο σύστημα υποστήριξης της αναπνοής. Κάποιος από το περιβάλλον της Κάλλας της είχε πει πως η Μαρία αγκάλιαζε τους ώμους της, για να υπάρχει αντίσταση, η οποία λειτουργεί σαν ένα είδος υποστήριξης. Η Fleming θεωρεί πως αν η Κάλλας ήταν soubrette δεν θα υπήρχε πρόβλημα, αλλά το ρεπερτόριό της είναι διαφορετικό και απαιτεί αντοχή και δύναμη (Whitson, 2005).

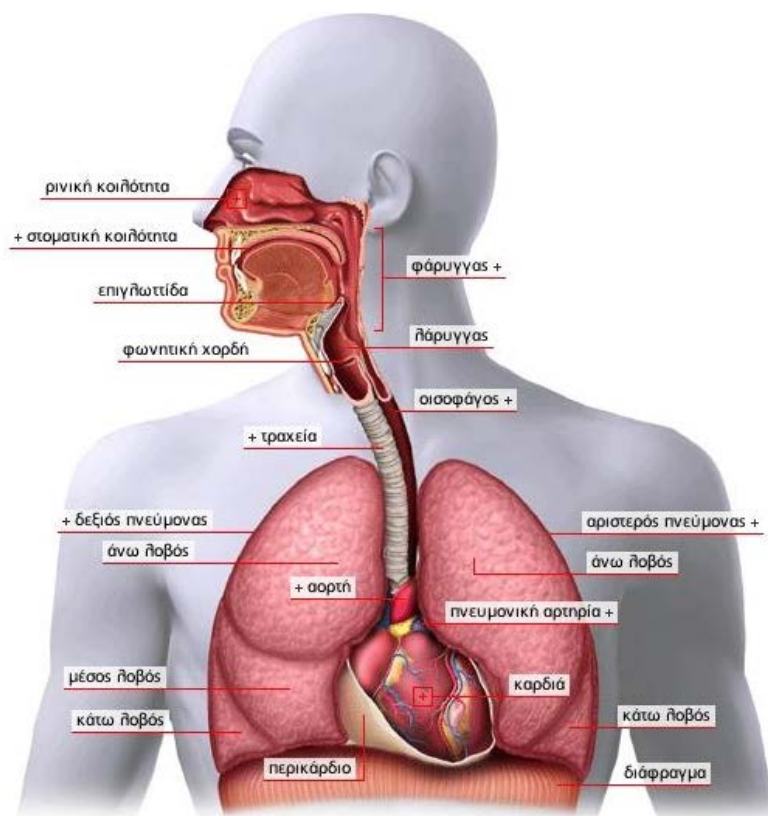
Αν παρατηρήσει κανείς τα βίντεο των ρεσιτάλ του 1958 (Παρίσι), του 1962, 1964 (*Covent Garden*) και του 1962 (Αμβούργο), φαίνεται πως η Κάλλας είναι, σχεδόν, σε όλη τη διάρκεια, στη στάση που περιέγραψε η Fleming. Το βίντεο από το ρεσιτάλ του Αμβούργου χρησιμοποιήθηκε και στην έρευνα των Ιταλών φωνιάτρων, προκειμένου να αποδείξουν την κατάρρευση του μυϊκού της συστήματος, που θα δούμε στη συνέχεια.

Παρόμοια άποψη με τη Fleming φαίνεται πως έχει και η δραματική σοπράνο Deborah Voigt, η οποία έχασε περισσότερα από 60 κιλά, μετά από γαστρική χειρουργική επέμβαση. Η Voigt υποστηρίζει ότι η λειτουργία του διαφράγματος δεν τέθηκε σε κίνδυνο, αλλά χρειάζεται να κρατά διευρυμένο το θώρακά της διότι η αναπνοή της πιέζεται και οι ψηλές νότες δεν ηχούν σωστά (Singer, 2006).

Η Κάλλας, σε συνέντευξή της, δεν έκανε καμία σύνδεση μεταξύ απώλειας βάρους και φωνής. Υποστήριξε ότι έχασε τη δύναμη του διαφράγματος και ότι οι φωνητικές της χορδές ήταν σε άριστη κατάσταση.¹²⁶

¹²⁶ «...Δεν έχασα ποτέ τη φωνή μου, αλλά έχασα τη δύναμη του διαφράγματος, που μαζί με τις φωνητικές χορδές, το υπογάστριο και τους πνεύμονες, είναι ένα από τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν το λεγόμενο τραγουδιστικό μηχανισμό. Αυτό ήταν το αποτέλεσμα μιας αποτυχημένης εγχείρησης σκοληκοειδίτιδας, που με κατέβαλλε τόσο πολύ ώστε να προκαλέσει αδυναμία των μυών του υπογαστρίου και του διαφράγματος [...] Οι φωνητικές μου χορδές είναι και παραμένουν πάντοτε σε άριστη κατάσταση αλλά τα ηχεία μου δεν λειτουργούσαν καλά παρά το γεγονός ότι γύρισα όλους τους γιατρούς. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να βιάσω τη φωνή μου, πράγμα που την έκανε να τρεμουλιάζει...» (Dragadze, 1987).

Οι Ιταλοί φωνιάτροι εξέτασαν τη δυναμική του αναπνευστικού συστήματος της Κάλλας. Σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, δεν έχουν εντοπιστεί βίντεο από την εποχή της υπέρβαρης Κάλλας, αλλά από το φωτογραφικό υλικό, παρατηρείται η πολύ καλή όρθια στάση της και η χαλαρή θέση των ώμων της. Όλα τα βίντεο, μετά την αλλαγή βάρους, δείχνουν μία συνεχή κίνηση του θώρακα, κατά τη διάρκεια της φώνησης, γεγονός που δηλώνει κατάρρευση του αναπνευστικού συστήματος.



Εικόνα 3.2 Αναπνευστικό σύστημα

Η ανθρώπινη φωνή είναι ένα μουσικό όργανο, που φτιάχνεται καθώς ο κάτοχός του το εξασκεί. Η μορφή και ο χώρος αυτού του οργάνου εξαρτώνται από το μέγεθος του λαιμού και της στοματικής κοιλότητας. Όταν ο λαιμός στενεύει και ο λάρυγγας υψώνεται, η φωνή που παράγεται είναι δυνατή, αλλά πιεσμένη. Αυτή η ποιότητα της φωνής δεν είναι η επιθυμητή. Αν χρησιμοποιηθεί το πίσω μέρος της γλώσσας, για να πιέσει το λάρυγγα προς τα κάτω, η φωνή που θα παραχθεί θα είναι καλύτερης ποιότητας. Στο λαιμό δεν υπάρχουν μύες που συμβάλλουν στην παραγωγή του συντονισμένου ήχου. Μόνο οι λεπτοί μύες του λάρυγγα παράγουν δονήσεις, που συνθέτουν ένα τονικό ύψος.

Η γλώσσα, ο ουρανίσκος, η στοματική και ρινική κοιλότητα,¹²⁷ οι κοιλότητες των οστών,¹²⁸ η στήθια κοιλότητα¹²⁹ και ο φάρυγγας λειτουργούν ως αντηχεία για

¹²⁷ Η ρινική κοιλότητα, τα δόντια, τα χείλη και ο άνω φάρυγγας, αποτελούν τη «μάσκα». Στη θέση αυτή βρίσκεται η κεφαλική φωνή και είναι πολύ βασική για τις υψηλές συχνότητες. Η στοματική κοιλότητα, η μαλακή πυχή του ουρανίσκου και ο μέσος φάρυγγας είναι οι περιοχές όπου συντονίζεται η στήθια φωνή. Αν με την κεφαλική φωνή παραχθεί πιο χαμηλή νότα, τότε και αυτή θα συντονιστεί στην περιοχή αυτή.

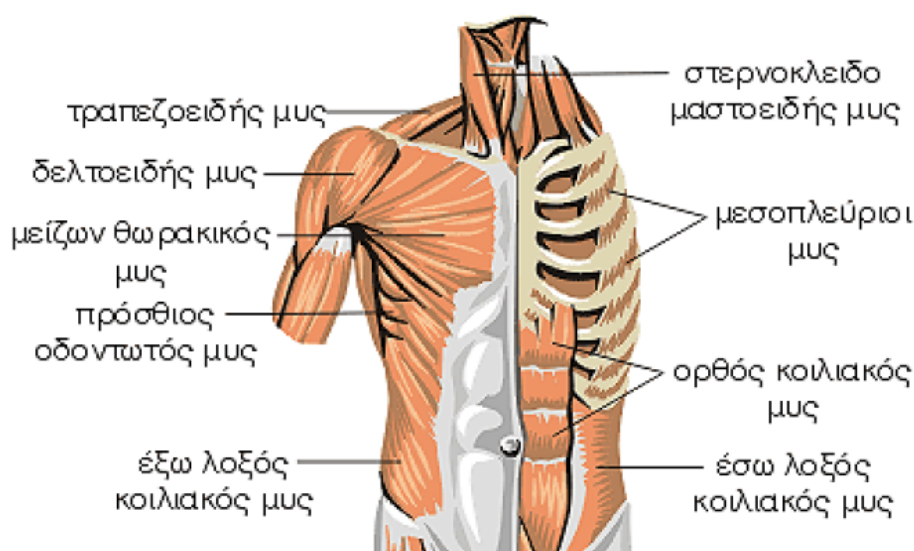
¹²⁸ Στις κοιλότητες των οστών συντονίζεται η υψηλότερη νότα που μπορεί να τραγουδήσει κανείς.

¹²⁹ Η άνω στήθια κοιλότητα, η οποία θέτει σε δόνηση το θώρακα, και ο κάτω φάρυγγας είναι η περιοχή συντονισμού της στήθιας φωνής.

τους τραγουδιστές και παίζουν ρόλο στην ποιότητα της αντήχησης. Επειδή οι φωνητικές χορδές παράγουν μόνο θόρυβο, τα αντηχεία είναι απαραίτητα για να σχηματιστεί ο ήχος και η ομιλία.

Η τοποθέτηση της φωνής έχει να κάνει με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται τα αντηχεία, έτσι ώστε να παραχθεί όσο το δυνατόν καλύτερος ήχος. Ένας τρόπος για την εύρεση της καλύτερης τοποθέτησης είναι να τραγουδά κάποιος, ενώ χαμογελά. Αυτή η κίνηση ανεβάζει τα ζυγωματικά και επιτρέπει στον ήχο να μπει στην περιοχή της «μάσκας», όπου ο τραγουδιστής αισθάνεται δόνηση στα δόντια, στα χείλη, στα ζυγωματικά και στη ρινική κοιλότητα.

Το διάφραγμα είναι μέρος του συστήματος στήριξης της φωνής και παίζει σημαντικό ρόλο στο τραγούδι. Οι μύες που συμμετέχουν στην εισπνοή¹³⁰ είναι το διάφραγμα και οι μύες του θώρακα. Στο σύστημα στήριξης βρίσκονται πολλοί από τους μύες που συμμετέχουν στη εκπνοή.¹³¹ Οι μύες του στήθους και οι πίσω μύες του θώρακα συμμετέχουν, επίσης, στη φώνηση.



Εικόνα 3.3 Μυϊκό Σύστημα

Η φώνηση τροφοδοτείται από αέρα, μέσω της εισπνοής και ταλαντώνει τις φωνητικές χορδές. Όταν κάποιος εισπνέει στα ψηλά σημεία του σώματός και ταυτόχρονα σηκώνει τους ώμους, η εκπνοή δεν μπορεί να κρατηθεί ή να ελεγχθεί σωστά και κουράζονται οι μύες του λαιμού. Έτσι προκαλείται φωνητική κόπωση και σφίξιμο, με αποτέλεσμα ο ήχος να μην είναι καθαρός. Η εκπαίδευση της σωστής αναπνοής διευρύνει το θώρακα, δίνοντας στον τραγουδιστή τη δυνατότητα καλύτερου ελέγχου της φωνής. Ο τραγουδιστής δεν έχει ανάγκη από περισσότερο αέρα, αλλά από καλύτερο έλεγχο της αναπνοής.

Το vibrato είναι φυσικός ήχος και παράγεται χωρίς σκόπιμη ένταση. Κάθε μέρος του σώματος, μαζί με το λαιμό, τον αυχένα, το μέτωπο και τους ώμους, πρέπει να είναι χαλαρό. Αυτή η τεχνική δίνει τη δυνατότητα παραγωγής ποιοτικά καλύτερης φωνής. Αν υπάρξει πίεση της φωνής, ώστε να παραχθεί πιο δυνατός ήχος, δεν θα υπάρξει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Όταν η φωνή τοποθετείται στη «μάσκα», ο

¹³⁰ Κατά την εισπνοή, αυτοί οι μύες ανεβάζουν την κοιλιακή πίεση, πιέζοντας το διάφραγμα προς τα πάνω.

¹³¹ Κατά την εκπνοή, αυτοί οι μύες χαμηλώνουν το θώρακα και τα οστά του στήθους και ταυτόχρονα συμπιέζουν τον αέρα στο στήθος.

τραγουδιστής μπορεί να τραγουδήσει πιο δυνατά και αισθάνεται τη δόνηση του ήχου στα δόντια και στα χείλη.

Οι Franco Fussi και Nico Paolillo αναφέρουν ότι στο βίντεο από το ρεσιτάλ του Αμβούργου (1962), κατά τη διάρκεια της εκπνοής, υπάρχει συρρίκνωση του πλατύ ραχιαίου μυός και των μυών της πλάτης, με αποτέλεσμα την πρόοδο των ώμων και την καθυστέρηση της ανόδου του διαφράγματος και ισχυρίζονται ότι απώλεια βάρους αποδυνάμωσε το μυϊκό σύστημα,¹³² για το οποίο έπρεπε να καταβάλει μεγαλύτερη προσπάθεια για να το ελέγξει.

Η πρώτη απώλεια, που χαρακτηρίστηκε ως «σκάνδαλο», συνέβη στις 2 Ιανουαρίου 1958, στην πρεμιέρα της *Norma*, στην Όπερα της Ρώμης. Η ομάδα που έκανε την έρευνα, μελέτησε τα δημοσιεύματα της εποχής, έκανε φασματογραφική ανάλυση και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι είναι πιθανό, η Κάλλας, εκείνο το βράδυ, να είχε αρχόμενη φλεγμονή των φωνητικών χορδών. Έτσι, κατά τη διάρκεια της α' πράξης, το οίδημα του επιθηλίου επιδεινώθηκε, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να διαχειριστεί σωστά την δυναμική της έντασης της φωνής της. (Fussi & Paolillo, 2010)

Η φίλη της Giovanna Lomazzi, που σχεδόν πάντα την συνόδευε, την κάλεσε στις 2 τα ξημερώματα, για να της ευχηθεί καλή τύχη για την πρεμιέρα και η απάντηση της Κάλλας ήταν: «...Μάλλον πρόκειται για θαύμα το ότι αυτή την ώρα βγάζω φωνή και σου μιλάω...» (Fussi & Paolillo, 2010).

Σε αυτή την έρευνα αναφέρεται ότι το 1975, η Κάλλας εξετάστηκε από το γιατρό Mario Giacomazzo, της Πολυκλινικής της Ρώμης, ο οποίος παρατήρησε αποχρωματισμό του δέρματος, μία μωβ απόχρωση στο λαιμό και το στήθος και σημάδια στα χέρια. Εμμένοντας στο επαγγελματικό απόρρητο, ο Giacomazzo δεν διέρρευσε την είδηση της σπάνιας νόσου, εκείνη την εποχή, αλλά αποκάλυψε τη διάγνωσή του το 2002. Θεωρείται ότι η Κάλλας γνώριζε για τη σπάνια ασθένειά της.

Βασιζόμενοι σε αυτά τα στοιχεία, οι Franco Fussi και Nico Paolillo ισχυρίζονται ότι η σταδιακή παρακμή της φωνής προκλήθηκε από Δερματομυοσίτιδα, μία ασθένεια που οι περισσότεροι από τους γιατρούς, τότε, γνώριζαν μόνο από τη βιβλιογραφία.

Πρόκειται για μία σπάνια αυτοάνοση εκφυλιστική μυασθένεια, που επηρεάζει τους μύες και τους ιστούς, γενικά, συμπεριλαμβανομένων και εκείνων του λάρυγγα, η οποία δημιουργεί προβλήματα στη φώνηση, την κατάποση αλλά και το αναπνευστικό σύστημα. Η αργή εξέλιξη της νόσου του συνδετικού ιστού, που υπάρχει σε όλο το σώμα, οδηγεί σε προοδευτική ατροφία του δέρματος και ομάδων των μυών.

Όπως εξηγούν οι δύο Ιταλοί φωνιάτροι, η θεραπεία της Δερματομυοσίτιδας βασίζεται σε στεροειδή κορτιζονούχο ανοσοκατασταλτική αγωγή, που είναι πιθανό να επιφέρει, σταδιακά, καρδιακή ανεπάρκεια. Οι δύο φωνιάτροι συμφωνούν με την επίσημη ιατρική έκθεση, σύμφωνα με την οποία η Κάλλας πέθανε από καρδιακή ανακοπή και θεωρούν ότι δεν ήταν τυχαίο γεγονός, αλλά το αποτέλεσμα της σπάνιας μυασθένειας.

Όπως προαναφέρθηκε, οι φωνιάτροι βασίστηκαν στη διάγνωση του γιατρού Giacomazzo. Όμως, θα πρέπει αναρωτηθούμε κατά πόσο μπορούμε να λάβουμε

¹³² Ο πλατύς ραχιαίος μυς, είναι ο μεγαλύτερος μυς του ανθρώπινου σώματος. Έχει τριγωνικό σχήμα, καλύπτει τις πλευρές και καταλήγει σε ένα στενό τένοντα, που προσφύεται στο βραχιόνιο οστό. Είναι υπεύθυνος για την έκταση, την προσαγωγή και την έσω στροφή των άνω άκρων. Ο τραπεζοειδής μυς εκφύεται από τις ακανθώδεις αποφύσεις του αυχενικού σπονδύλου A7 και των θωρακικών σπονδύλων, προς τα κάτω, ενώ, προς τα πάνω, ο μυς εκφύεται από την άνω αυχενική γραμμή (ινιακό όγκωμα) και τον αυχενικό σύνδεσμο. Ο μυς καταφύεται στο έξω τριτημόριο της κλείδας και στην ωμοπλάτη και είναι υπεύθυνος για την κίνησή της. Το σύνολο αυτών των μυών είναι υπεύθυνο για την κίνηση των άνω άκρων και του κεφαλιού.

σοβαρά υπ' όψιν τα λεγόμενα ενός ηλικιωμένου γιατρού καθώς και την εγκυρότητα της διάγνωσής του, το 1975, δεδομένου ότι εκείνη την εποχή η Ιατρική δεν ήταν τόσο εξελιγμένη όσο σήμερα.

Ωστόσο, ο δημοσιογράφος και μουσικολόγος Wolfram Goertz (2011) εκφράζει κάποιες εύστοχες και λογικές παρατηρήσεις, σχετικά με τα συμπεράσματα της παραπάνω έρευνας. Σε κείμενό του, αναφέρει την άποψη του καθηγητή Δερματολογίας του Πανεπιστημίου του Düsseldorf, Bernhard Homey, σύμφωνα με την οποία τα διάφορα σημάδια στο δέρμα, μπορεί να είναι σύμπτωμα ενός συνόλου παθήσεων. Ως ασφαλέστερο τρόπο διάγνωσης της σπάνιας μυασθένειας, προτείνει να εξεταστεί το ενδεχόμενο αδυναμίας της Κάλλας να σηκωθεί από την καρέκλα, χωρίς βοήθεια ή αδυναμίας να σηκώσει τα χέρια πιο ψηλά από το σημείο που χρειάζεται για να χτενιστεί.

Πολλά αυτοάνοσα νοσήματα συνδέονται με καρδιακή ανακοπή, επομένως, δεν μπορεί να αποτελεί αποκλειστική αιτία θανάτου από Δερματομυοσίτιδα. Συνάδελφοι του Homey, όπως ο καθηγητής Φωνιατρικής, Wolfgang Angerstein και ο καθηγητής Νευρολογίας, Sebastian Jander αναφέρουν ότι η αστάθεια στις ψηλές νότες, η κακή χρήση του αναπνευστικού συστήματος και ο ανεπαρκής έλεγχος του vibrato ήταν, ανέκαθεν, προβλήματα της Κάλλας και το ερώτημα είναι αν και κατά πόσο ευθύνεται η Δερματομυοσίτιδα για αυτά. Και οι τρεις καθηγητές προειδοποιούν για πιθανότητα κερδοσκοπίας από την πλευρά των Ιταλών.

Εκείνη την εποχή, η επίμαχη ασθένεια αντιμετωπιζόνταν με κορτιζονούχα φάρμακα και εικάζεται πως η Κάλλας λάμβανε αγωγή. Αν, όντως, ακολουθούσε μία τέτοια αγωγή, δεν θα ήταν εμφανείς οι παρενέργειες της θεραπείας, όπως οίδημα σε όλο το σώμα και αύξηση σωματικού βάρους; Από το φωτογραφικό υλικό, δεν παρατηρείται κάτι τέτοιο.

Δεν έχουν εντοπιστεί άλλες πηγές που να επιβεβαιώνουν ή να αναιρούν την έρευνα των Ιταλών. Εν τούτοις, μπορούμε να πούμε πως οι υποψίες τους έχουν κάποια βάση, αλλά δεν τεκμηριώνονται με απόλυτο τρόπο, καθώς μόνο με ιατροδικαστική εξέταση θα μπορούσε να επαληθευτεί ο ισχυρισμός των φωνιάτρων. Κάτι που δεν μπορεί να συμβεί, αφού η σωρός της Κάλλας αποτεφρώθηκε. Επίσης, είναι άγνωστο εάν στα αρχεία της τραγουδίστριας έχει εντοπιστεί ιατρική γνωμάτευση με την πιθανή νόσο ή συνταγογράφηση κορτιζονούχων φαρμάκων. Μέχρι στιγμής, δεν υπάρχει καμία επιβεβαίωση ότι η τραγουδίστρια γνώριζε για τη σπάνια ασθένεια.

3.5 Η προσωπική ζωή της Μαρίας Κάλλας και η σχέση της με τη μητέρα της

Το 1947, η Μαρία Κάλλας γνώρισε τον Ιταλό επιχειρηματία Giovanni Battista Meneghini, στη Βερόνα. Η σχέση της με τον 28 χρόνια μεγαλύτερό της Titta ξεκίνησε αμέσως μετά τη γνωριμία τους. Ως ένδειξη του ενδιαφέροντός του, της πρότεινε να αναλάβει τα έξοδά της στη Βερόνα, μέχρι να καταφέρει να ορθοποδήσει και η Μαρία δέχτηκε την πρότασή του.

Από την πλευρά της οικογένειας του Meneghini, υπήρχε έντονη αντίδραση για αυτή τη σχέση και ειδικά από τη στιγμή της εγκατάστασης του ζευγαριού σε ένα διαμέρισμα της Βερόνας. Κανένα μέλος της οικογένειας δεν συμπάθησε τη Μαρία καθώς πίστευαν πως έκανε προσπάθειες για να τον απομακρύνει από τις επιχειρηματικές του υποχρεώσεις και την οικογένειά του (Lalait, 1997, σ. 69).

Ο γάμος τους έγινε στις 21 Απριλίου 1949, ακριβώς τη μέρα της αναχώρησης της Μαρίας για παραστάσεις στην Αργεντινή, κάτω από μεγάλη πίεση χρόνου, λόγω γραφειοκρατικών προβλημάτων. Μετά το γάμο, ο Meneghini έγινε μπρεσάριος της

Μαρίας και συνέβαλλε στη διαμόρφωση της καριέρας της. Της εξασφάλισε μία άνετη ζωή και ανέλαβε τη διεκπεραίωση των συμβολαίων της.

Όταν η Μαρία έγινε γνωστή στην Ιταλία, ο Meneghini ανέβαζε συνεχώς το ποσό της αμοιβής της. Ένα από τα προβλήματα που είχε η Διεύθυνση της Σκάλας ήταν οι υπερβολικές οικονομικές απαιτήσεις του ζευγαριού. Μετά τη Σκάλα του Μιλάνου, η *Metropolitan Opera* ζήτησε συνεργασία με την Κάλλας. Ο Meneghini γνώριζε πόσο σημαντικό είναι αυτό το συμβόλαιο για τη *Met* και δεν δίσταζε να ζητήσει αστρονομικά ποσά.¹³³

Το 1957, η Κάλλας γνώρισε τον Αριστοτέλη Ωνάση, Έλληνα εφοπλιστή σε μία δεξίωση, στη Βενετία, που διοργάνωσε η Elsa Maxwell.¹³⁴ Την επόμενη χρονιά, συναντήθηκαν ξανά και τότε ο Ωνάσης πρότεινε στην Κάλλας να οργανώσει μία δεξίωση προς τιμήν της, μετά τη *Μήδεια* του *Covent Garden* και στη συνέχεια, κάλεσε το ζεύγος σε μία κρουαζιέρα με τη θαλαμηγό *Χριστίνα*. Ο Meneghini ήταν αυτός που έπεισε την Κάλλας να δεχτεί την πρόσκληση του Ωνάση. Σε αυτή την κρουαζιέρα,¹³⁵ η Κάλλας και Ωνάσης συνήψαν σχέση.

Με την επιστροφή της στην Ιταλία, ξέσπασε σκάνδαλο για το δεσμό τους και μετά από ένα διάστημα, η Κάλλας ανακοινώσε τον οριστικό χωρισμό της από το Meneghini. Το Νοέμβριο του '59, ξεκίνησαν οι νομικές διεργασίες για τα περιουσιακά στοιχεία του ζευγαριού. Για το δικαστήριο της Ιταλίας, η διάσταση Κάλλας-Meneghini είναι έγκυρη, αλλά για τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία το διαζύγιο δεν ισχύει. Το 1960, και η Λιβανού ζητά διαζύγιο από τον Ωνάση.

Για την Κάλλας, ο Ωνάσης ήταν ο μοναδικός άντρας που αγάπησε. Σύμφωνα με συνέντευξή της, αγάπησε και τον πρώην σύζυγό της, αλλά «...σαν κόρη που αγαπάει τον πατέρα της...» (Dragadze, 1987). Με βάση τις δηλώσεις της, το 1976, ο Meneghini ήταν αυτός που ζήτησε διαζύγιο, αφού θεωρούσε πως δεν υπάρχει λόγος να είναι μαζί, αν δεν έχει τον πλήρη έλεγχο της ζωής της, της καριέρας της και των οικονομικών.¹³⁶

Επίσης, ο Meneghini θεωρούσε πως η Κάλλας είχε πολύ ανοιχτή κοινωνική ζωή και θα έπρεπε να αφιερώνει χρόνο μόνο στη μελέτη και το τραγούδι. Η Κάλλας φαίνεται πως αναγνωρίζει την προσπάθεια του Meneghini να διαφυλάξει την καριέρα της, αλλά, σύμφωνα με τα λεγόμενά της, ήθελε να απολαύσει την επιτυχία της. Η ζωή της περιοριζόταν σε πρόβες και μελέτη, μέχρι που εμφανίστηκε ο Ωνάσης και θεώρησε πως, μαζί του, θα μπορέσει να έχει την κοινωνική ζωή που είχε στερηθεί, εξαιτίας της πολύ έντονης καλλιτεχνικής της δραστηριότητας (Dragadze, 1987).

Από το 1960 έως το 1963, κάνει ελάχιστες παραστάσεις, παρά τις πολλές προτάσεις και πλέον, ζει στη θαλαμηγό του Ωνάση.¹³⁷ Σταδιακά, ο Ωνάσης αλλάζει στάση απέναντί της και οι καυγάδες τους ήταν εντονότατοι. Το βασικότερο πρόβλημα

¹³³ \$2.000 ανά παράσταση, ποσό που η *Met* θεώρησε υπερβολικό. Ο Zeffirelli είτε πως η Κάλλας ζητούσε πάνω από \$3.000 (Lewens & Mitchell, 1987).

¹³⁴ Η Elsa Maxwell ήταν δημοσιογράφος, γνωστή ως «κουτσομπόλα του Hollywood». Σαν καθαρόαιμη οπαδός της Tebaldi, αφιέρωνε στην Κάλλας τις πιο δηκτικές της κριτικές. Οι δύο γυναίκες συναντήθηκαν, γνωρίστηκαν και η κατάσταση αντιστράφηκε. Σύμφωνα με τον Lalait (1997, σσ. 135, 140), η Maxwell ήταν ομοφυλόφιλη, κάτι που η Κάλλας αγνοούσε.

¹³⁵ Συνεπιβάτες ήταν ο Rainier του Monaco, η Grace Kelly, η Greta Garbo και ο Winston Churchill.

¹³⁶ Ίσως, η σχέση του ζευγαριού να ήταν προβληματική πριν την εμφάνιση του Ωνάση. Από την τελευταία συνέντευξη της Κάλλας, φαίνεται πως ο Meneghini θεώρησε ως ικανό λόγο διαζυγίου την επιθυμία της Μαρίας να συμμετέχει στη διαχείριση των οικονομικών θεμάτων και των επαγγελματικών της επιλογών.

¹³⁷ Η Κάλλας δήλωσε πως περιόρισε τις εμφανίσεις διότι ο Ωνάσης δεν ήθελε να τραγουδάει και η ίδια θεωρεί λογική αυτή την αντίληψη: «...ένας ερωτευμένος άνθρωπος δεν θέλει να σε βλέπει στη σκηνή, είναι κατανοητό...» (Callas M., 60 Minutes interview with Mike Wallace, 1974).

στη σχέση τους ήταν το γεγονός ότι ανήκαν σε διαφορετικούς κόσμους. Η Κάλλας ήταν ταγμένη στην Τέχνη και ο Ωνάσης αναζητούσε όλο και μεγαλύτερη επιχειρηματική επικράτηση. Η διεθνής δημοσιότητα της Κάλλας ήταν ο πόλος έλξης του Ωνάση, αλλά παράλληλα, και αυτό που τον ενοχλούσε και τον έκανε να νιώθει μειονεκτικά.

Λέγεται πως ο Ωνάσης ήταν η αιτία της πρόωρης αποχώρησης της Κάλλας από τη σκηνή. Ίσως, αυτό να μην ισχύει, διότι η Κάλλας φαίνεται πως ήδη αναζητούσε και άλλες διεξόδους στη ζωή της, πέραν της μουσικής, όπως τη διασκέδαση, τις κοινωνικές συναναστροφές με ανθρώπους του jet set,¹³⁸ ακόμα και την απόκτηση ενός παιδιού. Πιθανόν, η παρουσία του Ωνάση να συνέπεσε, χρονικά, με την απόφασή της να αλλάξει τρόπο ζωής και να αποκτήσει νέες ασχολίες.

Το 1966, απεκδύεται την αμερικανική υπηκοότητα και λαμβάνει την ελληνική. Έτσι, λύνεται και τυπικά ο γάμος της με τον Meneghini, αφού οι καθολικοί γάμοι Ελλήνων, που έγιναν μετά το 1946, δεν αναγνωρίζονται στην Ελλάδα. Η απόκτηση της ελληνικής υπηκοότητας, πιθανότατα, οφείλεται στην επιθυμία της να παντρευτεί με τον Ωνάση, αλλά, τώρα, είναι αργά. Η Κάλλας μαθαίνει, από Δελτίο Τύπου, πως ο Ωνάσης και η Jacqueline (Jackie) Lee Bouvier Kennedy, χήρα του δολοφονηθέντος Αμερικανού Προέδρου, πρόκειται να παντρευτούν, στις 20 Οκτωβρίου 1968.

Ακόμη και κατά τη διάρκεια του γάμου του, ο Ωνάσης επέστρεφε στην Κάλλας και ήταν αυτή που του συμπαραστάθηκε, όταν ο γιος του νοσηλευόταν, μετά το αεροπορικό ατύχημα· η Jackie δεν τον είχε επισκεφθεί ποτέ στο νοσοκομείο και το ίδιο συνέβη και όταν κλονίστηκε η υγεία του. Η Κάλλας έμεινε δίπλα του, μέχρι και το θάνατό του (Dragadze, 1987).

Με το θάνατό του Ωνάση, το 1975, η Κάλλας έπεσε σε βαθιά κατάθλιψη και μεγάλη ανασφάλεια σχετικά με τα οικονομικά της ζητήματα, αφού μέχρι τότε, αυτός ήταν σύμβουλός της. Στην τελευταία της συνέντευξη, το 1976, δήλωσε πως ο μεγαλύτερος φόβος της ήταν πως θα πεθάνει φτωχή και ο φόβος της απώλειας της περιουσίας της, την ακολούθησε έως το θάνατό της.

Ένα άλλο σημαντικό κεφάλαιο της ζωής της Κάλλας είναι η κακή σχέση με τη μητέρα της. Η Λίτσα καταπίεζε τη Μαρία, από μικρή ηλικία και της επέβαλλε ένα αυστηρό πρόγραμμα, όχι μόνο σε ό,τι αφορά τη μελέτη, αλλά και τις κοινωνικές συναναστροφές με παιδιά της ηλικίας της.¹³⁹

Η Λίτσα φαίνεται πως είναι υπεύθυνη και για το ηλέκτριο σύμπλεγμα της Μαρίας με τον πατέρα της, τον οποίο αναγκάστηκε να αποχωριστεί, από πολύ νωρίς, προκειμένου να επιστρέψει στην Ελλάδα. Η Μαρία επέλεξε να συνδεθεί με μεγαλύτερους, σε ηλικία, άντρες, κάτι που λέγεται ότι δείχνει την αναζήτηση του πατρικού προτύπου, που στερήθηκε στην παιδική της ηλικία.

Μετά την επιστροφή στην Ελλάδα, η Λίτσα υποχρέωσε τη Μαρία να ασχοληθεί με το τραγούδι και δεν είχε τη δυνατότητα να εναντιωθεί, εξαιτίας του «δυνατού χαρακτήρα της μητέρας της» (Callas M. , 1976). Φαίνεται πως η Λίτσα ήθελε να ωθήσει και τις δύο κόρες της να ασχοληθούν με τη μουσική και τον κόσμο του θεάματος, πιθανότατα, γιατί η ίδια δεν κατάφερε να εκπληρώσει τις δικές της καλλιτεχνικές φιλοδοξίες.

¹³⁸ Η Κάλλας θεωρεί πως ο κόσμος του jet set είναι απαραίτητος για την Τέχνη, καθώς πρόκειται για εύπορους ανθρώπους, που βοηθούν τους καλλιτέχνες (Callas M. , 1976). Άλλωστε, και η ίδια επέλεξε να παντρευτεί έναν ευκατάστατο άνθρωπο, που τη βοήθησε να θεμελιώσει την καριέρα της. Ο ρόλος του μπρεσάριου ήταν πολύ διαδεδομένος, εκείνη την εποχή και πολλές φορές ήταν αυτός που κάλυπτε το κόστος των παραστάσεων και της διαφήμισης μιας παραγωγής.

¹³⁹ Η Λίτσα ήθελε οι κόρες της να συναναστρέφονται μόνο με παιδιά «καλών οικογενειών» (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 55-56).

Από μαρτυρίες φαίνεται πως η Λίτσα, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ανάγκαζε τη Μαρία να τραγουδά σε Ιταλούς και Γερμανούς Αξιωματούχους, που επισκέπτονταν το σπίτι της οικογένειας και επίσης, την υποχρέωνε να τραγουδά σε διάφορα κέντρα, προκειμένου να κερδίσει χρήματα (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 350-351).

Χρόνια μετά, όταν η Μαρία βρισκόταν στο Μεξικό για παραστάσεις, έγραψε στο σύζυγό της πως είχε λάβει ένα γράμμα από τη μητέρα της, στο οποίο η Λίτσα την κατηγορούσε ότι σκεφτόταν μόνο τον εαυτό της και αδιαφορούσε για την κακή κατάστασή της. Μετά από αυτή την επιστολή, η Μαρία αποφάσισε να διακόψει τις σχέσεις με τη μητέρα της (Meneghini, *My Wife Maria Callas*, 1982, σσ. 125, 129).

Η Λίτσα, μη έχοντας δικό της εισόδημα, επιβάρυνε οικονομικά τη Τζάκυ και το σύντροφό της Μιλτιάδη Εμπειρικό, καθώς και τον πρώην σύζυγό της, από τον οποίον, όμως, δεν μπορούσε να διεκδικήσει διατροφή. Ακόμα και μετά τη διακοπή των σχέσεών τους, η Λίτσα πίεζε τη Μαρία να τη βοηθήσει οικονομικά, λέγοντας πως «τη γέννησε για να τη συντηρεί» (Stassinopoulos, 1980, σ. 77). Σύμφωνα με το Meneghini (1982, σσ. 132-133), η Μαρία αποφάσισε να διακόψει οριστικά την επαφή με τη μητέρα της, όταν αυτή αποφάσισε να πάρει και επίσημα διαζύγιο από το Γιώργο.

Η κακή τους σχέση έγινε αντικείμενο σχολιασμού του Τύπου, τόσο του ελληνικού, όσο και του ξένου και συνέβαλε στη δημιουργία της εικόνας μιας Κάλλας σκληρής και άδικης. Η σχέση τους δεν αποκαταστάθηκε ποτέ και χαρακτηριστικό της αποξένωσής τους είναι το γεγονός ότι η Λίτσα και η Τζάκυ ενημερώθηκαν για το θάνατο της Μαρίας, από την τηλεόραση!

3.6 Το παιδί της Μαρίας Κάλλας και του Αριστοτέλη Ωνάση;

Ένα από τα ζητήματα που απασχολούν τους βιογράφους της Κάλλας είναι η γέννηση ενός παιδιού, που φέρεται ως καρπός της σχέσης της με τον Αριστοτέλη Ωνάση. Ο Γάλλος σκηνοθέτης Philippe Kohly, στο ντοκιμαντέρ του *Callas Assoluta* (2007), υποστηρίζει πως η Κάλλας, στις 30 Μαρτίου 1960, γέννησε ένα αγοράκι, το οποίο πέθανε λίγες ώρες μετά τη γέννησή του. Σε αυτό το ντοκιμαντέρ, αναφέρεται ότι η Κάλλας, μετά το διαζύγιό της με το Meneghini, επέστρεψε στο Μιλάνο για να διευθετήσει τις νομικές εκκρεμότητες του διαζυγίου της, ενώ ήταν 6 μηνών έγκυος!

Η Brigitte Pantis (2006) δίνει τη δική της θέση για το θέμα, με αφορμή το βιβλίο του Nicholas Gage, *Greek Fire*. Στο συγκεκριμένο βιβλίο, γίνεται εκτενής αναφορά στο μυστήριο αυτής της εγκυμοσύνης. Σύμφωνα με τον Gage, η Κάλλας είχε μιλήσει για την εγκυμοσύνη της σε τρεις, μόνο, ανθρώπους· στους οικιακούς της βοηθούς και στη Βάσω Δεβετζή. Η Pantis σημειώνει ότι μία εγκυμοσύνη δεν είναι ένα γεγονός που μπορεί να κρυφτεί και ειδικά από της Κάλλας, ένα πασίγνωστο πρόσωπο. Βάσει του φωτογραφικού υλικού της επίμαχης περιόδου, δεν υπάρχει καμία αλλαγή στη σιλουέτα της Κάλλας και επίσης, συνεχίζει τις εμφανίσεις.

Η Pantis αντικρούει τα επιχειρήματα του Gage για τον πρόωρο τοκετό, ο οποίος παρουσιάζεται σαν επιλογή της ίδιας της Κάλλας. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, η Κάλλας πίεσε το γιατρό της να προχωρήσει σε καισαρική τομή. Έτσι, στις 30 Μαρτίου 1960, έφτασε στην Κλινική Dezza του Μιλάνου, όπου με τη βοήθεια του γιατρού Carlo Palmieri, γέννησε ένα αγόρι, που παρουσίασε αναπνευστικά προβλήματα. Εξαιτίας της σοβαρότητας της κατάστασης, αποφασίστηκε η μεταφορά του βρέφους, με ασθενοφόρο, σε άλλο νοσοκομείο, αλλά, κατά τη διάρκεια της μεταφοράς, πέθανε. Η Pantis θεωρεί αυτό το γεγονός απίθανο και προϊόν φαντασίας και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η εγκυμοσύνη και η γέννηση δεν είναι πραγματικά γεγονότα.

Αντίθετη γνώμη έχει ο Karl H. van Zoggel (2006), ο οποίος, σύμφωνα με το άρθρο του, επισκέφθηκε το Μιλάνο, προκειμένου να εξακριβώσει τους ισχυρισμούς του και θεωρεί ότι η γέννηση αυτού του παιδιού είναι πραγματικό γεγονός. Μάλιστα, παραθέτει κάποια έγγραφα από το Τμήμα Αστικής Κατάστασης του Μιλάνου, τα οποία δημοσιεύθηκαν και στο βιβλίο του Gage. Σύμφωνα με το Πιστοποιητικό Γέννησης Νο. 615, βεβαιώνεται η γέννηση ενός αγοριού με όνομα Omero Lengrini (Ομηρος), από μία γυναίκα που δεν ήθελε να είναι γνωστά τα στοιχεία της, στις 30 Μαρτίου 1960 και ώρα 8.00 πμ. Στο έγγραφο αυτό αναφέρονται λεπτομέρειες σχετικά με τη γέννηση, τα προβλήματα μετά τον τοκετό και το θάνατο. Το βρέφος γεννήθηκε ζωντανό, αλλά πέθανε από καρδιακή ανεπάρκεια, λόγω του πρόωρου της γέννησής του.

Με βάση το Πιστοποιητικό Θανάτου, που στοιχειοθετήθηκε στις 2 Απριλίου 1960 και ώρα 9.20 πμ., το βρέφος πέθανε στις 30 Μαρτίου 1960 και ώρα 4.00 μμ., στην Κλινική Dezza. Βασιζόμενος σε αυτά τα στοιχεία, ο van Zoggel υποστηρίζει ότι το βρέφος έζησε 6 ώρες περισσότερο, σε σχέση με τον ισχυρισμό του Gage και ο θάνατος σημειώθηκε στην Κλινική και όχι στο ασθενοφόρο, καθοδόν προς άλλο νοσοκομείο.

Σύμφωνα με τον van Zoggel, στην την Κλινική Dezza, δεν βρέθηκε καμία καταχώρηση εισαγωγής με όνομα Κάλλας ή άλλο (όπως Lengrini, το επίθετο του βρέφους) και επιβεβαιώθηκε ότι ο γιατρός Carlo Palmieri εργαζόταν στην Κλινική, εκείνη την περίοδο. Επίσης, ο van Zoggel σημειώνει ότι η συγκεκριμένη Κλινική, ήταν εξοπλισμένη για να αντιμετωπίσει μία καισαρική τομή, οπότε δεν δικαιολογείται η μεταφορά σε άλλο νοσοκομείο.

Αναφορικά με τη μέθοδο του τοκετού (καισαρική τομή), ο van Zoggel ισχυρίζεται ότι δεν ήταν επιλογή της Κάλλας, αλλά ιατρική αναγκαιότητα, καθώς είχε δυσπλασία της μήτρας. Σχετικά με την ονοματοδοσία του βρέφους, ο Gage έγραψε πως έγινε αεροβάπτισμα, ενώ ο van Zoggel υποστηρίζει ότι το βρέφος βαπτίστηκε στην Καθολική Εκκλησία San Rosario, που βρίσκεται πολύ κοντά στην Κλινική και ίσως, το ασθενοφόρο να χρησιμοποιήθηκε για τη μεταφορά του νεογέννητου στην Εκκλησία.

Σύμφωνα με τον van Zoggel, η κηδεία έγινε στο Κοιμητήριο του Bresso, του Μιλάνου, που βρίσκεται πολύ κοντά σε ένα μικρό αεροδρόμιο. Ο Philippe Kohly, στο ντοκιμαντέρ του, παρουσιάζει ένα ιδιωτικό αεροπλάνο να προσγειώνεται σε αυτό το αεροδρόμιο, ισχυριζόμενος ότι επιβάτης είναι ο Ωνάσης, ο οποίος ταξίδεψε στο Μιλάνο για την κηδεία.

Ο φίλος και μελετητής της Κάλλας John Ardoin και η γραμματέας της Nadia Stancioff, υποστηρίζουν πως αυτή η εγκυμοσύνη δεν είναι φανταστική (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σσ. 481-482). Φαίνεται πως η Κάλλας μίλησε για αυτό το θέμα και στην Edith Gorlinsky, σύζυγο του παραγωγού Sandor Gorlinsky. Η Gorlinsky δήλωσε πως η Μαρία ήταν έγκυος, αλλά ο Ωνάσης δεν ήθελε αυτό το παιδί (Lewens & Mitchell, 1987). Ωστόσο, δεν διευκρινίζεται αν, όντως, η Κάλλας γέννησε ή αν προχώρησε σε έκτρωση. Επίσης, ο Franco Zeffirelli δήλωσε ότι η Κάλλας του είχε πει πως ήθελε, πλέον, να αφοσιωθεί στη δημιουργία οικογένειας. (Lewens & Mitchell, 1987).

Το θέμα της απόκτησης ενός παιδιού ήταν, πάντα, για την Κάλλας ένα ζητούμενο. Στην τελευταία της συνέντευξη, όταν ερωτήθηκε από το δημοσιογράφο σε τί απέτυχε στη ζωή της, απάντησε πως δεν κατάφερε να ολοκληρωθεί ως γυναίκα και πως αυτό που ήθελε περισσότερο και από την επιτυχία ήταν να γίνει μητέρα. Σύμφωνα με τα λεγόμενά της: «...αν ξανά άρχιζα, θα έκανα τουλάχιστον έξι παιδιά...». (Dragadze, 1987).

Οι ενδείξεις που υπάρχουν για να οδηγήσουν στο συμπέρασμα ότι η εγκυμοσύνη και το ενδεχόμενο της γέννησης αυτού του παιδιού αποτελούν πραγματικά γεγονότα ή όχι είναι αντικρουόμενες και ανεπαρκείς. Υπάρχουν κάποια στοιχεία, προερχόμενα από έρευνες βιογράφων, δημοσιογράφων και μαρτυρίες ανθρώπων του περιβάλλοντος της Κάλλας, που χρόνια μετά το θάνατό της, μίλησαν για το γεγονός, αλλά αμφισβητούνται για την εγκυρότητά τους.

Ο πρώτος που αναφέρθηκε στο συγκεκριμένο γεγονός είναι ο συγγραφέας Nicholas Gage. Το 1998, εντόπισε κάποια έγγραφα, τα οποία παρουσίασε στο βιβλίο του ως αυθεντικά έγγραφα της Κάλλας, χωρίς να τεκμηριώνει τον ισχυρισμό του και τον τρόπο που έφτασαν στα χέρια του. Να σημειωθεί ότι το προσωπικό αρχείο της Κάλλας, μετά το θάνατό της, βρίσκονταν στα χέρια της Βάσως Δεβετζή και μέχρι σήμερα παραμένει ανεξερεύνητο. Ακόμη και αν τα έγγραφα είναι αυθεντικά και του παραχωρήθηκαν από κάποιο συλλέκτη, είναι περίεργο πώς δεν αποκαλύφθηκε η είδηση πριν την «έρευνα» του Gage.

Υπάρχουν αρκετά στοιχεία που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι μία εγκυμοσύνη, πόσο μάλλον ένας τοκετός, θα ήταν κάτι πολύ δύσκολο για την Κάλλας.¹⁴⁰ Λαμβάνοντας υπ' όψιν το βίντεο από την άφιξη της Κάλλας, στο Μιλάνο, για τη διευθέτηση του διαζυγίου της, διαπιστώνουμε πως ο ισχυρισμός ότι ήταν, ήδη, 6 μηνών έγκυος, δεν επιβεβαιώνεται.

Δεδομένου ότι η Κάλλας ήταν πολύ δημοφιλής και απασχολούσε τον Τύπο, τόσο με την καλλιτεχνική όσο και με την προσωπική της ζωή, θα περίμενε κανείς να υπάρχει κάποια δημοσίευση για την πιθανή εγκυμοσύνη της· εν τούτοις, δεν εντοπίζεται κανένα σχετικό δημοσίευμα. Επίσης, υπάρχουν φωτογραφίες της Κάλλας, από τις διακοπές της, στην Ελλάδα, στις όποιες δεν διακρίνονται ουλές από την καισαρική τομή που λέγεται ότι υπεβλήθη.

3.7 Η Μαρία Κάλλας στο studio

Το 1949, η Κάλλας κάνει την πρώτη της εμπορική ηχογράφιση. Σήμερα, κυκλοφορούν επανεκδόσεις των επίσημων studio και ζωντανών ηχογραφήσεών της. Η Κάλλας δεν συμπαθούσε τις studio ηχογραφήσεις, γιατί δεν είχε επικοινωνία με το κοινό. Παρόλα αυτά, ηχογράφησε πολλά έργα για οικονομικούς λόγους. Πολλές από τις εκτελέσεις της θεωρούνται ακόμη και σήμερα οι σημαντικότερες δισκογραφικές οπερατικές εκδόσεις.

3.7.1 Οι ηχογραφήσεις της Κάλλας και οι ρόλοι των studio

Το 1949, κάνει την πρώτη της ηχογράφιση, με την άρια «Casta Diva», για την Ιταλική Δισκογραφική Εταιρία Cetra. Η Κάλλας δεν έμεινε ευχαριστημένη με το αποτέλεσμα και απαγόρευσε την κυκλοφορία του δίσκου. Στις 21 Ιουλίου 1952, υπογράφει αποκλειστικό συμβόλαιο συνεργασίας με την EMI.

Το 1953, γίνεται η ηχογράφιση της *Traviata* και πρόκειται για μία αρτιότητα και άκρως πληθωρική προσέγγιση. Την ίδια χρονιά, ηχογραφεί την *Tosca*, υπό τη

¹⁴⁰ Ο Πετσάλης (1998, σ. 481), μετά από συζήτηση που είχε με τα μέλη του *Maria Callas International Club*, το 1991, γράφει πως η Μαρία είχε πει στη μητέρα της ότι ο Meneghini ήταν ικανός, αλλά εκείνη δεν ήταν σε θέση. Η ίδια η Κάλλας αποκάλυψε στο Στέλιο Γαλατόπουλο πως τα προβλήματα της εμμηνόπαυσης είχαν ξεκινήσει πριν από τα 30, ενώ μία ορμονοθεραπεία που ακολούθησε ανέβαλλε για μερικούς μήνες την οριστική παύση.

Ο Meneghini (1982, σσ. 5-6) ισχυρίστηκε πως η Μαρία δεν μπορούσε να αποκτήσει παιδί, καθώς το 1957, ο γιατρός Palmieri διέγνωσε δυσπλασία της μήτρας, με αφορμή τα συμπτώματα της πρόωρης εμμηνόπαυσης που παρουσίαζε από καιρό.

Διεύθυνση του Victor de Sabata.¹⁴¹ Αυτή η ηχογράφιση θεωρείται η ωραιότερη και πιο ουσιαστική έκδοση οπερετικού έργου σε δίσκο (Huck, 1984). Η *Tosca* ηχογραφείται και το 1964,¹⁴² υπό τη Διεύθυνση του Georges Prêtre. Σε αυτή την εκτέλεση, αν και τα φωνητικά προβλήματα είναι έντονα, καταφέρνει να δώσει μία πολύ καλή ερμηνεία.

Το 1954, ηχογραφείται η *Norma*, υπό τη Διεύθυνση του Tullio Serafin και τον επόμενο χρόνο, η *Υπνοβάτιδα*. Η Κάλλας θεωρεί πως η ερμηνεία της δεν είναι καλή και απαγορεύει την έκδοση του τελευταίου δίσκου, ο οποίος κυκλοφόρησε μετά το θάνατό της. Το 1956, ακολουθεί το *Il Trovatore*, υπό τη Διεύθυνση του Herbert von Karajan και μέχρι σήμερα θεωρείται αξεπέραστο, τόσο λόγω της διεύθυνσης του Karajan, όσο και για την ερμηνεία της Κάλλας και των συμπρωταγωνιστών της, Fedora Barbieri και Νίκου Ζαχαρίου.

Το 1953, η EMI της προτείνει να ηχογραφήσει ρόλους που δεν είχε τραγουδήσει ή είχε αρνηθεί να τραγουδήσει στη σκηνή· ένα από αυτά τα έργα είναι οι *Παλιάτσοι (I Pagliacci)* του Ruggero Leoncavallo. Σε αυτό το βεριστικό έργο, ξεχωρίζουν οι ρόλοι του τενόρου και του βαρύτονου, αλλά υπάρχει και ένας εκφραστικός ρόλος για τη σοπράνο. Εδώ, η Κάλλας συνοδεύει τους Giuseppe Di Stefano και Tito Gobbi και η χρησιμοποίησή της, για έναν όχι κεντρικό ρόλο, φαίνεται περιεργή, αλλά δικαιολογείται από το σταθερό τρίο Di Stefano-Κάλλας-Gobbi, που έχει κάνει πολλές ηχογραφήσεις. Αυτή η ερμηνεία δεν συγκαταλέγεται στις επιτυχίες της.¹⁴³

Το 1954, ηχογραφεί δύο άριες του *La Bohème*, υπό τη Διεύθυνση του Tullio Serafin και δύο χρόνια μετά, βρίσκεται, ξανά, στο στούντιο, για το ίδιο έργο, με τους Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai και Νίκο Ζαχαρίου. Αν και δεν έχει ερμηνεύσει τη Mimì στη σκηνή, καταφέρνει αποδώσει την αληθινή, συγκινητική και εύθραυστη προσωπικότητα της ηρωίδας.

Το 1957, η Κάλλας κάνει την πρώτη της stereo ηχογράφιση με τον *Κουρέα της Σεβίλλης*. Μέχρι σήμερα, η Κάλλας θεωρείται η σημαντικότερη ερμηνεύτρια του ρόλου της Rosina, δισκογραφικά. Την ίδια χρονιά, EMI ανοίγει το στούντιό της για μία πλήρη ηχογράφιση ενός ακόμη έργου που δεν έχει παρουσιαστεί από την Κάλλας, στη σκηνή· τη *Manon Lescaut* του Giacomo Puccini. Επειδή η Κάλλας παρατηρεί φωνητικά ατοπήματα, εναντιώνεται στην κυκλοφορία του δίσκου, ώσπου το 1959, επετράπη η έκδοσή του.

Το 1964, ηχογραφεί την *Carmen* του George Bizet, υπό τη Διεύθυνση του Georges Prêtre· ένα ρόλο που αποτελεί πρόκληση για μία mezzo soprano (ή για μία δραματική σοπράνο). Η Κάλλας δεν ανέβηκε ποτέ στη σκηνή ως Carmen, γιατί

¹⁴¹ Η ηχογράφιση έγινε σε ένα θέατρο, όπου δεν υπήρχε μεγάλη αντήχηση. Ο υπεύθυνος παραγωγής αποφάσισε να καλύψει τους τοίχους με ξύλινες επιφάνειες. Ο Victor de Sabata είχε την ιδέα να ανέβουν οι μουσικοί του συνόλου των εγχόρδων, σε ένα μικρό βάθρο, ώστε να δημιουργηθούν δονήσεις, που θα δώσουν στον ήχο ρεαλιστικά χαρακτηριστικά (Capanni, Maria nei ricordi di Walter Legge, 2011).

¹⁴² Αυτή η *Tosca* ηχογραφήθηκε μετά την αποχώρηση του Legge από την EMI. Η εταιρία αποφάσισε πως ήθελε μία διαφορετική εκδοχή της όπερας. Μέχρι σήμερα, η *Tosca* του '53 θεωρείται η τελειότερη.

¹⁴³ Υπάρχει η αντίληψη ότι σε αυτό, σημαντικό μερίδιο ευθύνης έχουν οι δισκογραφικές εταιρίες, διότι δεν της προτείνουν να ηχογραφήσει σημαντικά έργα όπως, *Armida* ή *Anna Bolena* αλλά τους *Παλιάτσους*, διότι πρόκειται για ένα λαοφιλές έργο και κατά συνέπεια, εμπορικό. Και η Κάλλας είχε την ίδια νοοτροπία, ως το τέλος της καριέρας της και δεν κατάφερε να ηχογραφήσει σημαντικές όπερες, που ερμήνευσε επί σκηνής. Όταν απέκτησε τη δυνατότητα επιλογής, η φωνητική της δεινότητα δεν ήταν πια με το μέρος της (Νικολαΐδης, 2007, σ. 177).

έβρισκε την ηρωίδα αρκετά τολμηρή και διαφορετική από τα δικά της ιδεώδη.¹⁴⁴ Ωστόσο, είναι η εποχή που αντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα με τη φωνή της. Τα τελευταία χρόνια, η Κάλλας διαπιστώνει ότι η υψηλή περιοχή της έχει αποδυναμωθεί, ενώ η μεσαία εμπλουτίζεται· επομένως, η *Carmen* είναι μία καλή δισκογραφική επιλογή.

Για αυτό το δίσκο, η EMI σχεδιάζει μεγάλη παρουσίαση και δημοσιότητα και σπάει ρεκόρ πωλήσεων δίσκων κλασικής μουσικής. Χαρακτηριστική στιγμή αυτής της ηχογράφησης είναι η «Habanera», όπου η ερμηνεία της είναι υποδειγματική. Εντυπωσιάζει με την ένταση, την πειστική διείσδυση στο ρόλο και την άψογη γαλλική προφορά. Όμως, οι δυσκολίες στο πέραςμα της φωνής, από τη χαμηλή στην ψηλή περιοχή, είναι εμφανείς. Είχε, ήδη, ηχογραφήσει κάποιες άριες της όπερας, όταν η φωνή της ήταν ακόμη υγιής, αλλά χωρίς την ερμηνευτική δεινότητα που χαρακτηρίζει την ηχογράφηση του 1964.

3.7.2 Οι επανεκδόσεις των ηχογραφήσεων της Κάλλας

Η σύγχρονη ψηφιακή επεξεργασία σήματος, επιτρέποντας πολύ μεγαλύτερη ευελιξία στην επεξεργασία ήχου και ως εκ τούτου μεγαλύτερες δυνατότητες αφαίρεσης θορύβου και διόρθωσης τονικού ύψους, έδωσε στους ειδικούς πολλούς τρόπους για να βελτιώσουν ή να επανερμηνεύσουν, σε κάποιες περιπτώσεις, με πολύ διαφορετικό τρόπο, τον αυθεντικό ήχο των ηχογραφήσεων.

Αυτό οδήγησε σε αντικρουόμενες απόψεις σχετικά με το ρόλο του remastering engineer, τη φύση και το σκοπό της αποκατάστασης του ήχου και τις ηθικές επιπτώσεις της διαδικασίας της αποκατάστασης. Η EMI, για την οποία η Κάλλας ηχογραφούσε, σχεδόν, αποκλειστικά την περίοδο 1953-1969, έχει επανεκδώσει, επανειλημμένα, ηχογραφήσεις της, προσαρμόζοντας τον ήχο τους, συνεχώς, στις αντιληπτικές προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού δίσκων (Seletsky, Callas at EMI: Remastering and Perception, 2000).

Η προσπάθεια της EMI για βελτίωση του ήχου των ηχογραφήσεων της Κάλλας, έτσι ώστε να συμβαδίζουν με την ηχητική ποιότητα που θα περίμενε κανείς από μία νέα σύγχρονη κυκλοφορία, όπως φαίνεται από τις τελευταίες κυκλοφορίες, έχουν ως αποτέλεσμα εντελώς διαφορετικές εκδοχές του ίδιου ακουστικού υλικού, που δεν παρουσιάζουν καμία ομοιότητα με τις προηγούμενες LP ή CD εκδόσεις ή δεν δίνουν μία τεκμηριωμένη εικόνα για το πώς ακριβώς θα έπρεπε να ακούγεται η φωνή της τραγουδίστριας (Seletsky, Callas at EMI: Remastering and Perception, 2000). Κάποιοι σχολιαστές υποστηρίζουν ότι ο «ήχος της Κάλλας», που ακούμε από τα πρόσφατα CD, δεν είναι, ακριβώς, αυτός με τον οποίο η Κάλλας θα μπορούσε να ακούγεται. Η φωνή της ηχεί σκληρή¹⁴⁵ και άχρωμη και λείπει η ζεστασιά και τα συναισθηματικά στοιχεία που χαρακτήριζαν, πάντα, τις ερμηνείες της.

Οι τελευταίες επανεκδόσεις, ειδικά, των μονοφωνικών ηχογραφήσεων, έχουν υποβληθεί σε αφαίρεση θορύβου, φιλτράρισμα και συμπίεση, με αποτέλεσμα τη διάβρωση των αυθεντικών φωνητικών χαρακτηριστικών (Fuchs, 2006). Με το φιλτράρισμα της μέσης και υψηλής συχνοτικής περιοχής, για την αφαίρεση του ήχου της μαγνητοταινίας και του εξωτερικού θορύβου, χάθηκε η ακουστική του χώρου, η

¹⁴⁴ Πρόκειται για μία όπερα που, κατά την εποχή της δημιουργίας της, παρερμηνεύθηκε από το ευρύ κοινό. Πολλοί ήταν αυτοί που ενοχλήθηκαν από την προσωπικότητα της *Carmen*, η οποία ενσαρκώνει μία ελεύθερη και άστατη γυναίκα, ενώ άλλοι ενοχλήθηκαν από την ανάμειξη των δύο φύλων. Η *Carmen* προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων, διότι καταργούσε τα όρια που επικρατούσαν μέχρι τότε στη γαλλική μουσική σκηνή (Irusta, 2007).

¹⁴⁵ Υποκειμενικός χαρακτηρισμός που περιγράφει την ύπαρξη πάρα πολλών συχνοτήτων της μεσαίας περιοχής, μεταξύ 2 και 6 kHz.

ζεστασιά και η εκφραστικότητα της φωνής, μειώνοντας έτσι την πιθανότητα επανεκτίμησης των χαρακτηριστικών της φωνής της Κάλλας, που, πάντα, δίχαζαν μουσικοκριτικούς και κοινό. Το remastering αυτών των ηχογραφήσεων ανατέθηκε, από την EMI, στους: Allan Ramsay, Simon Gibson, Paul Baily και Andrew Walter.

Ο Allan Ramsay ανέλαβε το remastering των μονοφωνικών *I Puritani*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Tosca* (1953), *Madama Butterfly*, *Il Trovatore*, *Χορός Μεταμφιεσμένων* και *Turandot*. Σε αντίθεση με τη συλλογή «Callas Edition, Great Recordings of the Century», το remastering του Ramsay είναι τεχνικά καλύτερο, αλλά υπάρχουν κάποια προβλήματα με τις ψηλές νότες.

Η νέα έκδοση των *Puritani* είναι πιο καθαρή από αυτή του '53, αλλά λείπει η ζωντάνια από τη φωνή της Κάλλας, που, εκείνη την περίοδο, ήταν σε πολύ καλή κατάσταση. Ο νέος ήχος των *Pagliacci* χαρακτηρίζεται από σκληρές νότες και δεν υπάρχει καμία βελτίωση στην παραμόρφωση που είχε η πρώτη εκτέλεση. Όμως, διορθώθηκαν κάποια λάθη στην ένταση της φωνής. Η ορχήστρα ακούγεται πιο καθαρά, αλλά οι φωνές ακούγονται μακρινές και σε αφύσικο περιβάλλον. Στη νέα *Cavalleria Rusticana* ο Ramsay έχει αφαιρέσει τους θορύβους.

Η νέα *Madama Butterfly* δεν έχει καμία σχέση με την πρώτη εκτέλεση. Σε πολλά σημεία, ακούγεται η αναπνοή της τραγουδίστριας και κάποια σύμφωνα δημιουργούν βόμβο. Ο νέος ήχος του *Il Trovatore* έχει χαρακτηριστεί βαρύς και υπόκωφος,¹⁴⁶ αλλά έχουν περικοπεί τα μεγάλα κενά μεταξύ των πράξεων. Σε ό,τι αφορά το *Χορό Μεταμφιεσμένων*, το 1987, κυκλοφόρησε μία CD έκδοση λιγότερο καθαρή από αυτή του πρώτου LP, αλλά διατηρεί τα χαρακτηριστικά της φωνής της τραγουδίστριας. Η νέα παραγωγή του Ramsay είναι άχρωμη και χαμηλής έντασης. Η αρχική LP ηχογράφηση της *Turandot* δεν είναι μία από τις καλύτερες προσπάθειές της EMI. Η νέα παραγωγή παρουσιάζει ορχηστρική διαφάνεια, αλλά η φωνή της Κάλλας ακούγεται απομακρυσμένη.

Ο νέος ήχος της *Tosca*, του '53, είναι βελτιωμένος, αλλά οι φωνές δεν έχουν έντονη παρουσία.¹⁴⁷ Υπάρχουν αρκετές διορθώσεις, όπως η μείωση του όγκου της Floria Tosca, στη β' σκηνή. Ωστόσο, αυτή η *Tosca*, όπως κυκλοφόρησε το '97, περιέχει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τεχνικής απερισκεψίας. Ο Ramsay διορθώνει αυτό που υποτίθεται πως είναι σφάλμα επεξεργασίας, αλλά, στην πραγματικότητα, είναι μία ερμηνευτική λεπτομέρεια που η Κάλλας ενσωμάτωσε σε δύο ηχογραφήσεις της *Tosca* και σε όλες τις ζωντανές εμφανίσεις της, μετά την πρώτη ηχογράφηση. Στην είσοδο της, καλεί το όνομά του Mario τρεις φορές,¹⁴⁸ το καθένα με διαφορετικό τρόπο από το προηγούμενο, για να δείξει ότι τον προσεγγίζει. Η Κάλλας και ο Walter Legge δούλεψαν πολύ μεθοδικά ώστε να επιτύχουν τα καλύτερα χωρικά αποτελέσματα, με τις δυνατότητες της τότε μονοφωνικής ηχογράφησης.

Τα remasterings των studio μονοφωνικών ηχογραφήσεων των *Lucia di Lammermoor* (1953), *Norma* (1954), *Δύναμη του Πεπρωμένου*, *Τούρκος στην Ιταλία*, *Aida*, *La Bohème*, *Η Υπνοβάτις* και *Manon Lescaut* του Simon Gibson είναι διαφορετικά από αυτά του Ramsay. Έχουν ακόμη λιγότερα χαρακτηριστικά ακουστικής χώρου από τους αρχικούς δίσκους και ακούγονται υποτονικά. Ενώ η

¹⁴⁶ Υποκειμενικός χαρακτηρισμός που περιγράφει τον ήχο σαν «καλυμμένο». Οι υπόκωφοι ήχοι έχουν αδύναμες ψηλές ή μεσαίες συχνότητες.

¹⁴⁷ Η αίσθηση ότι η φωνή είναι παρούσα στο περιβάλλον ακρόασης. Η «παρουσία» μπορεί να αποδοθεί σε καλή ή τονισμένη συχνοτική απόκριση στα 5 kHz.

¹⁴⁸ Την τρίτη φορά που ακούγεται το όνομα Mario, είναι αυτή που ακούγεται πιο δυνατά και σε σωστή απόσταση από το μικρόφωνο. Οι τρεις επαναλήψεις ηχογραφήθηκαν ξεχωριστά και στη συνέχεια, συγκολλήθηκαν στην κύρια μαγνητοταινία. Ο Ramsay αντικατέστησε το τρίτο Mario, με την επανάληψη του δεύτερου. Επίσης, κόπηκαν τα κενά μεταξύ των τριών καλεσμάτων της Tosca, με αποτέλεσμα να χαθεί η αρχική χωρική εντύπωση.

αρχική μονοφωνική CD έκδοση της *Norma* έχει φυσικό και γλυκό ήχο,¹⁴⁹ όπως και οι πρώτες LP εκδόσεις, η έκδοση του Gibson έχει σκληρό άκουσμα και καλυμμένο μπάσο. Η *Lucia di Lammermoor* παρουσιάζει τα ίδια προβλήματα με τη *Norma*.

Ο ήχος της μαγνητοταινίας έχει αφαιρεθεί, σχεδόν, τελείως από τη *Δύναμη του Πεπρωμένου* και την *Aida*, με αποτέλεσμα την αισθητή αλλοίωση των υψηλών συχνοτήτων. Ως εκ τούτου, στη *Δύναμη του Πεπρωμένου* η φωνή της Κάλλας είναι σκοτεινή και δίνεται υπερβολική έμφαση στις χαμηλές συχνότητες. Η νέα *Aida* έχει θαμπό και βραχνό ήχο, με ένα αταίριαστο διάλειμμα στη μέση της β' σκηνής.

Η νέα παραγωγή του *La Bohème* έχει μεγάλη έμφαση στις χαμηλές συχνότητες και απότομο τέλος των φράσεων. Η *Manon Lescaut* παρουσιάζει μεγάλη σαφήνεια, αλλά η έλλειψη της ακουστικής χώρου μειώνει τη ζεστασιά της φωνής της Κάλλας, στο χαμηλό και το μεσαίο ρετζίστρο. Ο νέος ήχος της όπερας *Τούρκος στην Ιταλία* έχει χαμηλή ένταση και σκληρές ψηλές νότες.

Στο *Rigoletto*, που επεξεργάστηκε ο Paul Baily, εξαφανίστηκε το συριστικό γράμμα «s» και οι φράσεις όπως «Tuο Sara» ακούγονται πλέον ως «Tuο ara». Δεν είναι η μοναδική όπερα που έχει τέτοιου είδους προβλήματα και είναι πολλοί αυτοί που έχουν διαμαρτυρηθεί για την αλλοίωση της άρθρωσης. Η EMI έχει διαβεβαιώσει ότι αυτό το ελάττωμα, μελλοντικά, θα διορθωθεί.

Ο ήχος της Κάλλας ακούγεται καλύτερα στα στερεοφωνικά remasterings, όπου τα φωνητικά προβλήματα και το μπαλάνισμα της φωνής δεν ακούγονται τόσο έντονα. Έγιναν τρεις επανεκδόσεις από τον Ramsay των έργων: *Ο Κουρέας της Σεβίλλης* (1959), *Lucia di Lammermoor* (1959) και *La Gioconda* (1959), που παρουσιάζουν προβλήματα στην ένταση της ορχήστρας. Σε ό,τι αφορά τη φωνή της Κάλλας, πολλές φορές, ακούγεται μακρινή, χαμηλή και με έλλειψη ακουστικής.

Η *Μήδεια* ηχογραφήθηκε το Σεπτέμβριο του '57 και το remastering έγινε από τον Baily. Ο ίδιος ανέλαβε και τις στερεοφωνικές διασκευές της *Norma* (1960), που είναι πολύ κοντά στην αρχική εκδοχή, καθώς και της *Tosca* (1964).¹⁵⁰

Πολλές από τις παραστάσεις της Κάλλας (όπερες, ρεσιτάλ) έχουν ηχογραφηθεί ζωντανά. Η EMI, προσπαθώντας να αφαιρέσει το θόρυβο από αυτές τις ηχογραφήσεις, φαίνεται πως κατέστρεψε την ακουστική, το χρώμα της φωνής της τραγουδίστριας και τη χροιά της ορχήστρας. Πολλοί μουσικοκριτικοί, που έχουν παρακολουθήσει παραστάσεις της Κάλλας και στη συνέχεια άκουσαν τις επανεκδόσεις των ηχογραφήσεών τους, είπαν πως το αποτέλεσμα δεν ήταν το αναμενόμενο.

Η EMI, πιθανόν, για οικονομικούς λόγους, εκμεταλλεύτηκε τις ηχογραφήσεις της Κάλλας και τις επανακυκλοφόρησε επεξεργασμένες, για να προσελκύσει το κοινό (Thomas, 1986). Μία άλλη αιτία για το απογοητευτικό αποτέλεσμα των επανεκδόσεων είναι το γεγονός ότι οι υπεύθυνοι των remasterings δεν έχουν τις απαραίτητες μουσικολογικές γνώσεις για να επεξεργαστούν εκ νέου αυτές τις παραγωγές.

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του πρώην τεχνικού της EMI, Jane Watkins, στο remastering δεν χρησιμοποιήθηκαν οι μαγνητοταινίες των ηχογραφήσεων, αλλά τα CD που κυκλοφόρησαν από την EMI, όταν αυτά αντικατέστησαν τους δίσκους (Seletsky, Callas at EMI: Remastering and Perception, 2000), γεγονός που, μάλλον, έπαιξε το σπουδαιότερο ρόλο στο αποτυχημένο αποτέλεσμα των επανεκδόσεων. Μέχρι και σήμερα, οι πρωτότυπες ηχογραφήσεις της Κάλλας θεωρούνται αξεπέραστες

¹⁴⁹ Χαρακτηρισμός που περιγράφει έναν ήχο, ο οποίος δεν είναι έντονος ή διαπεραστικός, με επίπεδη υψηλή συχνοτική απόκριση και χαμηλή παραμόρφωση.

¹⁵⁰ Έχει γραφτεί ότι η *Tosca* του '64 προοριζόταν ως soundtrack κάποιας ταινίας, που δεν έγινε ποτέ (Seletsky, Callas at EMI: Remastering and Perception, 2000).

και πολλοί τις προτιμούν από τις νέες εκδοχές. Αν και οι νέες κυκλοφορίες δεν είναι οι καλύτερες δυνατές, βρίσκονται στην πρώτη θέση των πωλήσεων.

Οι ηχογραφήσεις της Κάλλας δεν κυκλοφόρησαν μόνο από την EMI, αλλά και από τη Naxos. Η αξιολόγηση και η σύγκριση των διάφορων επανεκδόσεων δείχνει σαφείς διαφορές στον ήχο και την ποιότητά του, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολύ διαφορετικές εκδοχές του ίδιου ηχητικού υλικού. Οι διαφορές μεταξύ όλων των τύπων κυκλοφοριών συνοψίζονται ως εξής:

Δίσκοι LP: Οι πρώτες εκδόσεις LP χαρακτηρίζονται από ζεστό, γλυκό και ανθρώπινο ήχο, με πληρότητα στο χαμηλότερο συχνοτικό φάσμα, που δεν μπορεί να συγκριθεί με οποιαδήποτε από τις μεταγενέστερες εκδόσεις CD (εκτός από κάποιες επανεκδόσεις της Naxos), αν και το ψηλό ρετζίστρο της Κάλλας ακούγεται, σε κάποιες περιπτώσεις, κάπως λεπτό.¹⁵¹

Τα πρώτα CD (1980): Στις πρώτες CD εκδόσεις η ηχητική εικόνα της φωνής της Κάλλας είναι πολύ καλύτερη από αυτή των τελευταίων remasterings. Ο ήχος τους είναι φυσικός, αλλά με μικρότερη περιεκτικότητα χαμηλών συχνοτήτων, συγκριτικά με τους δίσκους. Τα ορχηστρικά τους μέρη είναι πιο σαφή και καθαρά από αυτά των LP και υπάρχει καλύτερη ισορροπία μεταξύ σολίστ και ορχήστρας. Παρόλα αυτά, η φωνή της Κάλλας ακούγεται πιο σκληρή.

Callas Edition (1997): Αυτή η έκδοση δίνει μία καλύτερη εικόνα για τον ήχο της Κάλλας. Όμως, η αύξηση της αντήχησης του χώρου δημιούργησε ασαφή ήχο, ειδικά, στα ορχηστρικά και χορωδιακά μέρη. Το ψηλό ρετζίστρο ακούγεται αδύναμο και περιέχει λιγότερο χαμηλό συχνοτικό περιεχόμενο, συγκριτικά με την LP έκδοση. Το μεγαλύτερο μέρος του θορύβου και του ήχου της ταινίας έχουν αφαιρεθεί και η σκληρότητα και το μέταλλο της φωνής της Κάλλας έχουν αυξηθεί.

«Callas Edition, Great Recordings of the Century»/«EMI Historical Series»: Οι ιστορικές επανεκδόσεις της EMI δίνουν πολύ μεγάλη έμφαση στη φωνή, με αποτέλεσμα τα οποιαδήποτε σφάλματα και η σκληρότητα της φωνής της Κάλλας να υπερτονίζονται. Ο θόρυβος και ο ήχος της ταινίας είναι, επίσης, πιο εμφανείς. Ενώ η πολύ στεγνή ακουστική εικόνα¹⁵² προσδίδει σαφήνεια στον ορχηστρικό και χορωδιακό ήχο, υπάρχει απώλεια της ατμόσφαιρας και της ακουστικής του χώρου.

Κυκλοφορίες της Naxos: Οι επανεκδόσεις Naxos (μεταφορά από LP σε CD) είναι, ως επί το πλείστον, παρόμοιες με τις αρχικές εκδόσεις LP. Πολλά από τα λάθη τονικής επεξεργασίας που εντοπίζονται στις CD εκδόσεις της EMI, έχουν αποκατασταθεί ή βελτιωθεί από τη Naxos. Ο ήχος είναι λιγότερο σκληρός, αλλά με σημαντικά εντονότερο θόρυβο και ήχο ταινίας.

¹⁵¹ Ήχος με έλλειψη χαμηλών αρμονικών.

¹⁵² Δεν έχει στοιχεία αντήχησης.

Β` Μέρος

Ντοκιμαντέρ *Μαρία Κάλλας - Η ζωή και το έργο της*

Κεφάλαιο 1

Το Ντοκιμαντέρ

1.1 Ντοκιμαντέρ-Γενικά ιστορικά στοιχεία

Το ντοκιμαντέρ είναι μία κατηγορία κινηματογραφικών ταινιών που προορίζονται για τεκμηρίωση κάποιας πτυχής της πραγματικότητας, για σκοπούς διδασκαλίας και εκπαίδευσης ή διατήρησης ιστορικών γεγονότων. Ο John Grierson χρησιμοποίησε, για πρώτη φορά, τον όρο *documentary*, για να περιγράψει την ταινία του *Moana* (1926) και όρισε το ντοκιμαντέρ ως καλλιτεχνική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Προέρχεται από τη γαλλική λέξη «documentaire» που σημαίνει οδοιπορικό (travelogue).

Μέχρι και το 1900, οι ταινίες ήταν απομονωμένες στιγμές (single-shot moments) σε film και παρουσίαζαν μόνο κάποιο γεγονός, όπως ένα τρένο που φτάνει στο σταθμό ή εργάτες που φεύγουν από το εργοστάσιο. Αυτές οι ταινίες ονομάστηκαν «actuality films», δηλαδή ταινίες πραγματικότητας/επικαιρότητας. Τα πρώτα actuality films των Auguste και Louis Lumière είχαν διάρκεια ενός λεπτού ή και λιγότερο, λόγω των τεχνολογικών περιορισμών. Από το 1900 έως το 1920, οι ταινίες οδοιπορικών (travelogue films) ήταν πολύ δημοφιλείς. Μέσα στα επόμενα χρόνια, το ντοκιμαντέρ εξαπλώθηκε σε τομείς όπως η ιατρική και η βιολογία, περιγράφοντας τις συμπεριφορές του ζωικού και του φυτικού κόσμου και κάπως έτσι ξεκίνησε το επιστημονικό ντοκιμαντέρ.

Από το 1920, οι ταινίες επηρεάζονται από το Ρομαντισμό. Χαρακτηριστική είναι η ταινία *Nanook of the North* (1922) του Robert J. Flaherty. Η Paramount Pictures προσπάθησε να επαναλάβει την επιτυχία του Flaherty με τις ταινίες *Grass* (1925) και *Chang* (1927), σε σκηνοθεσία Merian Cooper και Ernest Schoedsack.

Αργότερα, οι ταινίες άρχισαν να επικεντρώνονται στον άνθρωπο και στα περιβάλλοντα που διαμορφώνονται από αυτόν και δημιουργήθηκε το ρεύμα των city symphony ταινιών. Χαρακτηριστικό δείγμα είναι η ταινία *Man with a Movie Camera* (1939) του Ρώσου σκηνοθέτη Dziga Vertov και αντιπροσωπεύει τον «κινηματογράφο-μάτι», το οποίο ο Vertov θεωρούσε τελειότερο από το ανθρώπινο. Ο Vertov χρησιμοποίησε το μοντάζ για να συμπιέσει ή επιμηκύνει το χώρο και το χρόνο, δημιουργώντας ένα ντοκιμαντέρ που αποτελεί μία ερμηνεία και όχι την καταγραφή της πραγματικότητας.

Από το 1920 έως το 1940, φτιάχονταν ταινίες προπαγάνδας. Μία από τις πιο διαβόητες ταινίες προπαγάνδας ήταν η *Triumph of the Will* (1935),¹⁵³ της Leni Riefenstahl. Στη Βρετανία, κάποιοι κινηματογραφιστές (Alberto Cavalcanti, Harry Watt, Basil Wright, Humphrey Jennings) μαζί με τον John Grierson έγιναν γνωστοί ως *Documentary Film Movement* (Κίνημα Ταινιών Ντοκιμαντέρ). Κατάφεραν να δημιουργήσουν 400 ταινίες, με στόχο την εκπαίδευση και την παρέμβαση. Χρησιμοποίησαν τον κινηματογράφο ως κοινωνικό εργαλείο και έδωσαν μεγαλύτερο βάρος στην ενημέρωση και την πληροφόρηση. Ανάμεσα στις πιο γνωστές ταινίες του Κινήματος είναι η *Coal Face* (1935) και η *Night Mail* (1936).

Στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, αναπτύχθηκαν δύο παράλληλα κινήματα στη Γαλλία (*Cinéma vérité*) και την Αμερική (*Direct cinema*) και ασχολήθηκαν με

¹⁵³ Η ταινία παρουσιάζει το χρονικό του Κόμματος των Ναζί, στη Νυρεμβέργη, το 1934 και συμμετείχαν πάνω από 700.000 άτομα. Η ταινία περιέχει αποσπάσματα ομιλιών που δόθηκαν από διάφορους Ναζί ηγέτες και ομιλιών του Αδόλφου Χίτλερ.

θέματα πιο προσωπικά και άμεσα, όπως τις σχέσεις των ανθρώπων (Hampe, 1997). Σε αυτό βοήθησε πολύ η τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής, με τις φορητές κάμερες. Η διαφορά των δύο κινημάτων βρίσκεται στην παρέμβαση του σκηνοθέτη, κατά την καταγραφή· για τους Γάλλους ήταν απαραίτητη, ενώ για τους Αμερικάνους απαγορευτική.

Με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, δόθηκε η δυνατότητα στους δημιουργούς να καταγράφουν τα γεγονότα, όπως γίνονται. Και επειδή κινηματογραφούσαν αληθινούς ανθρώπους (και όχι ηθοποιούς), να κάνουν αληθινές, καθημερινές πράξεις, υπό πραγματικές συνθήκες, άρχισαν να σκέφτονται τη δημιουργία μη φανταστικών ταινιών. Επειδή το καταγεγραμμένο βίντεο (footage), ήταν αληθινό, φαινόταν και ως απόδειξη της πραγματικότητας.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα στην εξέλιξη του *Direct cinema* έγκειται στο γεγονός ότι γυριζόταν σε πραγματικές συνθήκες. Άρχισε να μπερδεύεται η αλήθεια του ντοκιμαντέρ (truth of the documentary), με την πραγματικότητα του γεγονότος (actuality of the situation) που κινηματογραφείται. Και για αυτό οι Γάλλοι επέλεξαν τον όρο «vérité» και όχι «réalité». Το βίντεο επηρεάζεται από την αντίληψη του ντοκιμαντερίστα για το γεγονός που κατέγραψε και από την εντιμότητά του, όταν φτιάχνει το βίντεο (Hampe, 1997).

Το σύγχρονο μεγάλο μήκους ντοκιμαντέρ εκπροσωπεί ο Godfrey Reggio με την τριλογία ταινιών *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) και *Naqoyqatsi* (2002). Πρόκειται για συνθέσεις πλάνων, από όλο τον κόσμο, με αφηγηματικό μοντάζ και περιγράφει την πτώση του ανθρώπου, σε διάφορες πτυχές της ζωής του. Τα τελευταία χρόνια, φαίνεται πως το ντοκιμαντέρ αναγεννάται, στην Αμερική, με ταινίες ευρείας διανομής, οι οποίες βραβεύονται και έχουν οικονομική επιτυχία. Η θεματολογία τους προέρχεται από διάφορες πηγές, όπως τα πολεμικά και πολιτικά γεγονότα, τις νέες τεχνολογίες, αλλά και θέματα γενικού ενδιαφέροντος.

1.2 Είδη Ντοκιμαντέρ

Τα ντοκιμαντέρ κατηγοριοποιούνται βάσει του θέματος ή της τεχνικής δημιουργίας τους. Ένα ντοκιμαντέρ μπορεί να ανήκει ταυτόχρονα σε περισσότερες από μία κατηγορίες ή να αποτελεί υβρίδιο κάποιων από αυτές. Τα είδη είναι:

Επιστημονικό ντοκιμαντέρ: Είναι το πιο γνωστό είδος ντοκιμαντέρ στο ευρύ κοινό και με την πιο συχνή προβολή στην τηλεόραση. Ασχολείται με διάφορα θέματα της ζωής και των επιστημών και έχει γνωσιολογικό ή εγκυκλοπαιδικό περιεχόμενο. Πολλές φορές, ο σκηνοθέτης πρέπει να γνωρίζει το αντικείμενο ή χρειάζεται να υπάρξει συνεργασία με κάποιο επιστήμονα.

Πολιτικό και κοινωνικό ντοκιμαντέρ: Οι ταινίες πολιτικού κινηματογράφου απεικονίζουν τρέχοντα ή ιστορικά γεγονότα και κοινωνικές συνθήκες, με πολιτικό ή κομματικό τρόπο, προκειμένου να ενημερώσουν ή ακόμα και να ενοχλήσουν το θεατή. Ο πολιτικός κινηματογράφος υπάρχει σε διάφορες μορφές, όπως ντοκιμαντέρ, ταινίες μυθοπλασίας, κινουμένων σχεδίων ή και πειραματικές ταινίες. Το γεγονός ότι αυτές οι ταινίες έχουν πολιτικό περιεχόμενο, δεν σημαίνει ότι όλες λειτουργούν προπαγανδιστικά.

Πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο γαλλικός κινηματογράφος είχε το πιο μεγάλο μερίδιο της παγκόσμιας αγοράς. Το Hollywood χρησιμοποίησε την κατάρρευση της γαλλικής παραγωγής για να εδραιωθεί. Από τότε κυριαρχεί στην παγκόσμια κινηματογραφική παραγωγή, όχι μόνο οικονομικά, αλλά και διαδίδοντας τις Αμερικανικές αξίες, μέσω των ταινιών.

Στη Γερμανία, η Universum Film AG ιδρύθηκε για να αντιμετωπίσει τη δυτική προπαγάνδα. Κομμουνιστές, όπως ο Willi Münzenberg, είδαν το ρωσικό κινηματογράφο ως πρότυπο του πολιτικού κινηματογράφου. Το πολιτικό ντοκιμαντέρ εστιάζει περισσότερο στο θέμα και όχι τόσο στις κινηματογραφικές τεχνικές. Το κοινωνικό ντοκιμαντέρ έχει τα ίδια χαρακτηριστικά και τα θέματα αφορούν ομάδες του κοινωνικού συνόλου, που αντιμετωπίζουν διάφορα προβλήματα.

Πολεμικό ντοκιμαντέρ: Εμφανίστηκε κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, όταν η Βρετανική Κυβέρνηση ζήτησε από κάποιους κινηματογραφιστές να βοηθήσουν, με τα μέσα που διέθεταν, την «εθνική προσπάθεια». Από τότε, κάθε στρατιωτική επιχείρηση είχε κινηματογραφική κάλυψη. Αυτό το είδος μεταφέρθηκε και στον αμερικάνικο κινηματογράφο και γνώρισε μεγάλη άνθιση.

Πολυσυλλεκτικό ντοκιμαντέρ: Σε αυτό το είδος συγκεντρώνεται παλαιότερο αρχαιακό υλικό και ανασυντίθεται ένα νέο θέμα. Σε κάποιες υβριδικές του μορφές χρησιμοποιεί και πρόσφατα γυρισμένο υλικό, ανάλογα με το θέμα. Θεωρείται μεταμοντέρνο είδος, καθώς συγκεντρώνει μεγάλα αποσπάσματα από διαφορετικά οπτικοακουστικά έργα, που αναμιγνύονται αυτούσια ή με αλλαγές της αρχικής διάρκειας και γίνεται ελεύθερη μίξη ήχου και εικόνων από διαφορετικές πηγές και στυλ. Το υλικό που χρησιμοποιείται προέρχεται από πλάνα και φωτογραφίες γενικού περιεχομένου, ιστορικών γεγονότων, ηχογραφημένων ομιλιών κ.α..

Ψευδοντοκιμαντέρ (Docufiction): Αυτό το είδος μιμείται το ντοκιμαντέρ και χρησιμοποιεί μία «στημένη» πραγματικότητα για τη δημιουργία μιας ιστορίας και παρουσιάζεται με τη μορφή ντοκιμαντέρ και όχι μυθοπλασίας.

Animated documentary: Είναι ένα ντοκιμαντέρ που αποτελείται από κινούμενα σχέδια. Το πρώτο αναγνωρισμένο παράδειγμα αυτού του είδους χρονολογείται το 1918 και είναι η ταινία *The Sinking of the Lusitania* του Winsor McKay. Η δωδεκάλεπτη ταινία περιγράφει, με κινούμενα σχέδια, τη βύθιση του *Lusitania*, που χτυπήθηκε από τορπίλες γερμανικού υποβρυχίου.

Από το 1920, τα κινούμενα σχέδια χρησιμοποιούνται σε εκπαιδευτικές και κοινωνικές ταινίες, για τονίσουν αφηρημένες έννοιες. Τα πρώτα παραδείγματα αυτού του είδους είναι η *Θεωρία της Σχετικότητας του Αϊνστάιν* (1923) και η *Εξέλιξη* (1925). Η Walt Disney έχει χρησιμοποιήσει την τεχνική του Animated documentary στις ταινίες *Victory Through Air Power* (1943), *How to Catch a Cold* (1951) και *Our Friend the Atom* (1957).

Ένας από τους πιο συνεπείς δημιουργούς αυτής της μορφής ντοκιμαντέρ είναι ο Paul Fierlinger. Από το 1980, χρησιμοποιεί ηχογραφήσεις ανθρώπων, που μιλούν για τα προβλήματα του αλκοολισμού και συνοδεύονται από κινούμενα σχέδια, απεικονίζοντας τις ιστορίες με ρεαλιστικό τρόπο.

Biographical Documentary (βιογραφικό ντοκιμαντέρ): Πρόκειται για ένα είδος ντοκιμαντέρ που αποτελεί μία μελέτη ενός συγκεκριμένου προσώπου.

Docudrama: Είναι η δραματική παρουσίαση ενός ιστορικού προσώπου ή γεγονότος. Το βίντεο αφορά πραγματικά γεγονότα, αλλά δεν αποτελεί την ιστορική αλήθεια αυτών των γεγονότων. Το docudrama έχει τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: επικεντρώνεται στα στοιχεία ενός γεγονότος, όπως αυτό είναι γνωστό. Επίσης, χρησιμοποιούνται λογοτεχνικές και αφηγηματικές τεχνικές, για να συμπληρωθούν τα

κενά σημεία ενός γεγονότος, με σκοπό την ανάδειξή του. Ένα καλό δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ δεν καταχράται δραματικής άδειας, αποφεύγει το σχολιασμό των προφανών και δεν εκφράζει ποτέ την άποψη ή τις πεποιθήσεις του δημιουργού του.

Ethnofiction: Ο όρος είναι ένας νεολογισμός που παραπέμπει σε εθνογραφικό docufiction· ένα μείγμα ντοκιμαντέρ και ταινιών μυθοπλασίας, στο χώρο της οπτικής ανθρωπολογίας. Οι χαρακτήρες παίζουν το δικό τους ρόλο, ως μέλη μιας ομάδας. Ο Εθνολόγος Jean Rouch θεωρείται ο πατέρας του ethnofiction και ανακάλυψε πώς η κάμερα γίνεται συμμετέχουσα, όταν καταγράφει ένα γεγονός και έτσι, χρησιμοποιεί τον ηθοποιό ως εργαλείο.

Mockumentary: Πρόκειται για ένα είδος ντοκιμαντέρ στο οποίο παρουσιάζονται πλασματικά γεγονότα, υπό μορφή ντοκιμαντέρ. Αυτές οι παραγωγές χρησιμοποιούνται συχνά για ανάλυση ή σχολιασμό της επικαιρότητας και των προβλημάτων, χρησιμοποιώντας ένα φανταστικό περιβάλλον. Μπορούν να έχουν κωμικό ή δραματικό ύφος, αν και το κωμικό mockumentary είναι πιο συχνό. Ένα δραματικό mockumentary (μερικές φορές αναφέρεται και ως docufiction)· όμως, δεν πρέπει να συγχέεται με δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ (Docudrama).

Τα Mockumentaries συχνά παρουσιάζονται ως ιστορικά ντοκιμαντέρ, όπου υπάρχει συζήτηση για γεγονότα του παρελθόντος. Αν και δεν είναι γνωστή η ακριβής προέλευση του είδους, παραδείγματα προέκυψαν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, όταν άρχισε να εντοπίζεται εύκολα το αρχειακό υλικό. Ο όρος mockumentary θεωρείται ότι έχει διαδοθεί στα μέσα της δεκαετίας του '80, όταν ο σκηνοθέτης Rob Reiner, χρησιμοποίησε συνεντεύξεις για την ταινία *This is Spinal Tap*.

Mondo film: Ο όρος προέρχεται από την ιταλική λέξη «mondo», που σημαίνει κόσμος. Μοιάζει με το ψευδοντοκιμαντέρ και παρουσιάζει θέματα ταμπού, όπως ο θάνατος ή το σεξ. Με την πάροδο του χρόνου, δόθηκε έμφαση στην σκηνές των νεκρών και του θανάτου. Ο όρος «shockumentary» έχει χρησιμοποιηθεί, επίσης, για να περιγράψει το είδος του mondo film. Η αρχή του mondo film αποδίδεται στην ιταλική ταινία *Mondo Cane (A Dog's World)*, μία ήπια ιταλική βλασφημία του 1962, από τους Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti και Franco Prosperi και αποδείχθηκε εμπορική επιτυχία.

Με τα χρόνια, οι κινηματογραφιστές προσπαθούσαν να ξεπεράσουν ο ένας τον άλλον και να προσελκύσουν το κοινό, προβάλλοντας όλο και πιο προκλητικά θέματα. Κακομεταχείριση ζώων, ατυχήματα, φυλετικές τελετές μύησης και χειρουργικές επεμβάσεις είναι χαρακτηριστικά θέματα ενός τυπικού mondo film. Άλλα θέματα που καλύπτονται από τις mondo ταινίες είναι το σεξ (*Sex and Mondo*, *Mondo Sexualis*), διάσημα πρόσωπα (*Mondo Elvis* και *Mondo Lugosi*), η κουλτούρα των νέων (*Mondo Teeno*) και η ομοφυλοφιλική υποκουλτούρα (*Mondo Rocco*).

Nature documentary: Αυτό το είδος ντοκιμαντέρ αντλεί τη θεματολογία του από τα ζώα, τα φυτά, ή άλλα μη ανθρώπινα πλάσματα, στο φυσικό τους περιβάλλον και έχει τη μεγαλύτερη δημοτικότητα παγκοσμίως. Τα προγράμματα αυτά, πιο συχνά, προορίζονται για την τηλεόραση και έχουν διάρκεια 45-50 λεπτών, αλλά μερικές γίνονται πλήρους μήκους, για κινηματογραφική παρουσίαση. Τα τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ ξεκίνησαν από το BBC. Το πρώτο πενήντάλεπτο εβδομαδιαίο ντοκιμαντέρ ήταν το *The World about Us*. Από τα τέλη του '70, διάφορες άλλες τηλεοπτικές επιχειρήσεις ξεκίνησαν τέτοιου είδους παραγωγές.

Γνωστοί και βραβευμένοι με Oscar ντοκιμαντερίστες φύσης είναι οι: Bernhard Grzimek, Sir David Attenborough, Richard Brock, Jacques Cousteau, Marlin Perkins, Heinz Sielmann, Hugo van Lawick, Jeff Corwin, Mark Strickson, Neil Harraway, Steve Irwin, Nigel Marven, Félix Rodríguez de la Fuente και Marty Stouffer. Τα Βραβεία «Panda», για ντοκιμαντέρ φύσης, απονέμονται κάθε δύο χρόνια, από το Wildscreen Trust, στο Bristol.

Τα τελευταία χρόνια, το κόστος αυτών των ντοκιμαντέρ έχει γίνει απαγορευτικά υψηλό και χρηματοδοτούνται από ένα σύνολο ραδιοτηλεοπτικών οργανισμών, όπως Animal Planet, National Geographic ή NHK. Οι Εταιρίες Παραγωγής εκμεταλλεύονται όλο και περισσότερο το υλικό που κινηματογραφήθηκε, φτιάχνοντας DVD οικιακής προβολής, εκπαιδευτικών σκοπών, ή πωλούν υλικό σε διαφημιστές, μουσεία και άλλους παραγωγούς ντοκιμαντέρ.

Rockumentary: Ο όρος rockumentary είναι ένας νεολογισμός που υποδηλώνει ένα ντοκιμαντέρ για τη ροκ μουσική ή τους μουσικούς της. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε από τον Bill Drake, το 1969, στη ραδιοφωνική εκπομπή *History of Rock n Roll* και από τον Rob Reiner, το 1984, στο mockumentary *This is Spinal Tap* (1984). Το MTV, στα τέλη της δεκαετίας του '80 και στις αρχές του '90, παρουσίαζε μία σειρά που ανήκει στο είδος Rockumentary.

Semidocumentary: Είναι μία μορφή ταινίας ή τηλεοπτικού προγράμματος και παρουσιάζει μία φανταστική ιστορία, που ενσωματώνει πολλά πραγματικά στοιχεία ή γεγονότα και παρουσιάζονται όπως στο ντοκιμαντέρ. Στυλιστικά, έχει ομοιότητες με τον Ιταλικό Νεορεαλισμό και απασχολεί ερασιτέχνες ηθοποιούς, για τους δευτέρους ρόλους. Μία από τις πρώτες ταινίες, αυτού του είδους είναι το *The House on 92nd Street* (1945) του Henry Hathaway.

Travel documentary: Αυτό το είδος παρουσιάζει ταξίδια και τουριστικά αξιοθέατα, για μη εμπορικό τρόπο. Στο παρελθόν, το είδος εκπροσωπήθηκε από τηλεοπτικές εκπομπές, όπως *Across the Seven Seas*. Σήμερα, ο Βρετανός κωμικός Michael Palin έχει γίνει διάσημος για αυτό το είδος της παραγωγής.

Web documentary: Το διαδραστικό (ή πολυμεσικό ντοκιμαντέρ) διαφέρει από τα παραδοσιακά, αφού χρησιμοποιεί πολυμεσικά εργαλεία. Οι διαδραστικές πολυμεσικές δυνατότητες του internet δίνουν την ευκαιρία στους δημιουργούς για μη γραμμικές παραγωγές, που συνδυάζουν φωτογραφία, κείμενο, ήχο, βίντεο, animation και infographics.

Ο θεατής έχει στη διάθεσή του τα εργαλεία και αλληλεπιδρά με αυτά, προκειμένου να περιηγηθεί στην ιστορία. Αντίθετα, στη γραμμική αφήγηση, η ροή της ιστορίας προκαθορίζεται από το σκηνοθέτη. Η αρχιτεκτονική της ενσωμάτωσης των πληροφοριών, των γραφικών, των εικόνων και των τίτλων, παίζει ρόλο στην παροχή πληροφοριών, αλλά και στη σειρά με την οποία θα πρέπει να υπάρχουν μέσα στο web documentary. Αλλά, από ένα σημείο και μετά, είναι στην κρίση του θεατή, ποιά κομμάτια θα δει, ανάλογα με τα στοιχεία της ιστορίας που τον ενδιαφέρουν περισσότερο.

1.3 Τρόποι αναπαράστασης της πραγματικότητας στο ντοκιμαντέρ

Έχουν γίνει αρκετές απόπειρες κατηγοριοποίησης των ντοκιμαντέρ, λαμβάνοντας υπ' όψιν κριτήρια θεματικά ή στυλιστικά, που μπορούν να θεωρηθούν ανεπαρκή, αφού η εξέλιξη του ντοκιμαντέρ, ως είδους, έχει ξεπεράσει τα δεδομένα παλαιότερων εποχών. Ο Bill Nichols (2001, σσ. 142-147 και 154-171) προτείνει ένα

διαφορετικό τρόπο κατηγοριοποίησης, βασισμένο στον τρόπο αναπαράστασης της πραγματικότητας:

- **Ανακλαστικός:** Το ανακλαστικό ντοκιμαντέρ δεν εστιάζει τόσο στα ιστορικά γεγονότα, αλλά στον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος αναφέρεται και αντιδρά σε αυτά. Με τη χρήση του συμβολικού μοντάζ, ο σκηνοθέτης υπονομεύει την πραγματικότητα και συνήθως προτείνει έναν άλλο τρόπο θέασης των γεγονότων.
- **Διαδραστικός:** Οι δημιουργοί κάνουν φανερή την λεκτική και όχι μόνο επαφή τους με τους ανθρώπους, μπροστά από το φακό και δίνουν μεγάλη έμφαση στις μαρτυρίες και στις δηλώσεις τους.
- **Επεξηγηματικός:** Τα ντοκιμαντέρ που χρησιμοποιούν αυτόν τον τρόπο άνθισαν την εποχή 1930-1940. Απευθύνονται άμεσα στο κοινό, μέσω ενός αφηγητή, που ονομάστηκε «η φωνή του θεού». Ερμηνεύει όσα παρουσιάζονται, δίνει πληροφορίες και καθοδηγεί το θεατή.
- **Επιτελεστικός:** Αναδεικνύονται οι συναισθηματικές και οι υποκειμενικές πτυχές του ντοκιμαντέρ. Οι ιδέες γίνονται μέρος ενός πλαισίου με διαφορετικές έννοιες για διαφορετικούς ανθρώπους.
- **Παρατηρητικός:** Ο τρόπος αυτός αναπτύχθηκε μετά τη δεκαετία του '50, κυρίως, λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας, που επέτρεπε στην κάμερα να βρίσκεται σε κάθε γεγονός και να το καταγράφει εν εξελίξει. Ο ντοκιμαντερίστας δεν επεμβαίνει και αφήνει τις εικόνες που καταγράφει να καθοδηγήσουν το κοινό.
- **Ποιητικός:** Το κινηματογραφημένο υλικό μεταμορφώνεται σε μία πιο αφηρημένη μορφή.

Κεφάλαιο 2

Τα στάδια παραγωγής του ντοκιμαντέρ

2.1 Pre-production (Προ παραγωγή)

Η Προ παραγωγή είναι το 1^ο στάδιο της δημιουργίας μιας ταινίας. Γενικά, σε αυτό το στάδιο παραγωγής, εντοπίζεται το θέμα, γράφεται το σενάριο, γίνεται η κατασκευή των σκηνικών, η επιλογή των ηθοποιών (casting), καθορίζεται το κόστος παραγωγής (budget) και επιλέγεται το τεχνικό προσωπικό (crew). Σε αυτό το κεφάλαιο, αναφέρονται τα βήματα που ακολουθούνται στην προ παραγωγή μιας ταινίας και σε συγκεκριμένα, για το ντοκιμαντέρ *Μαρία Κάλλας-Η ζωή και το Έργο της*.

2.1.1 Development-συγγραφή σεναρίου

Πριν ξεκινήσει η διαδικασία της προ παραγωγής, υπάρχει το στάδιο του development. Σε αυτό το στάδιο, ο παραγωγός βρίσκει το θέμα και στη συνέχεια, συνεργάζεται με τους συγγραφείς για να προετοιμάσει μία σύνοψη. Δημιουργείται ένα περίγραμμα, το οποίο διασπά την ιστορία σε σκηνές και επικεντρώνεται στη δομή.

Αφού ολοκληρωθεί αυτή η διαδικασία, ο σεναριογράφος αναλαμβάνει τη συγγραφή του σεναρίου, όπου αποτυπώνονται η δομή, οι χαρακτήρες, ο διάλογος και το συνολικό ύφος. Στο συγκεκριμένο βίντεο, το σενάριο βασίστηκε στα στοιχεία που προέκυψαν από το θεωρητικό μέρος της εργασίας.

2.1.2 Πλάνο εργασίας-storyboard-decoupage-casting-repérage

Έχοντας ολοκληρωθεί η διαδικασία της συγγραφής τους σεναρίου, ξεκινά η προετοιμασία της παραγωγής. Ο σκηνοθέτης είναι ο κύριος υπεύθυνος για την εξέλιξη και τη δράση της ταινίας. Ελέγχει τις καλλιτεχνικές και δραματικές πτυχές της και αναλαμβάνει την τεχνική καθοδήγηση του προσωπικού και των ηθοποιών. Παίρνει μέρος στο casting και στην επιλογή των βασικών μελών του τεχνικού προσωπικού. Ο σκηνοθέτης παίζει σημαντικό ρόλο και στο Post production. Είναι το δεύτερο πιο ισχυρό επάγγελμα στην κινηματογραφική βιομηχανία μετά τον παραγωγό και έχει παραδοσιακά τον πλήρη έλεγχο στο στούντιο. Τα στάδια της προ παραγωγής είναι:

➤ **Script breakdown (κατακερματισμός σεναρίου):** Με αυτή τη διαδικασία γίνεται ο χωρισμός του σεναρίου σε επιμέρους σκηνές. Για κάθε σκηνή, καθορίζονται οι ηθοποιοί, το τεχνικό προσωπικό, ο εξοπλισμός και οι τοποθεσίες των γυρισμάτων.

➤ **Scheduling (χρονοδιάγραμμα):** Το χρονοδιάγραμμα καθορίζει τον αριθμό των σκηνών που θα γυρίζονται κάθε μέρα, το χρόνο και το χώρο των γυρισμάτων, καθώς και τη σωστή διαχείριση budget και εξοπλισμού.

➤ **Casting (επιλογή ηθοποιών):** Επιλέγονται οι κατάλληλοι ηθοποιοί, ανάλογα με τις απαιτήσεις του σεναρίου. Για αυτό το λόγο, γίνεται audition, αλλά, πολλές φορές, ένας ηθοποιός επιλέγεται κατ' απαίτηση του σκηνοθέτη.

➤ **Storyboard (εικονογράφηση σεναρίου):** Είναι η γραφική αναπαράσταση του σεναρίου, με τη χρήση εικόνων και αποτελεί την προ απεικόνιση μιας ταινίας. Το storyboard περιλαμβάνει πληροφορίες για τα σκηνικά, τον τρόπο της αφήγησης, τις γωνίες λήψης καθώς και την κίνηση της κάμερας.

➤ **Découpage (τομή):** Είναι η πρακτική ανάλυση της δομής της ταινίας σε πλάνα, πριν από τη μαγνητοσκόπηση και με τη χρονική αλληλουχία που θα παρουσιαστούν

στην οθόνη. Περιλαμβάνει οδηγίες για τα οπτικά και ηχητικά περιεχόμενα του κάθε πλάνου, καθώς και τον τρόπο ένωσής τους (raccord) με τους κατάλληλους τρόπους μετάβασης (transitions).

➤ **Repérage (εντοπισμός):** Η μαγνητοσκόπηση μιας ταινίας δεν γίνεται μόνο σε ελεγχόμενο περιβάλλον (studio), αλλά μπορεί να περιλαμβάνει και γυρίσματα σε εξωτερικούς χώρους. Για αυτό το λόγο, ο location manager είναι υπεύθυνος για τον εντοπισμό των κατάλληλων φυσικών σκηνικών.

Για αυτό το ντοκιμαντέρ ακολουθήθηκε η παραπάνω διαδικασία με κάποιες διαφοροποιήσεις. Δεν ήταν αναγκαίο το casting και το repérage, αφού δεν πραγματοποιήθηκαν γυρίσματα.

2.1.3 Επιλογή εξοπλισμού

Ο εξοπλισμός περιλαμβάνει όλα τα μηχανικά μέσα που είναι απαραίτητα για τη διεξαγωγή της μαγνητοσκόπησης και της επεξεργασίας του μαγνητοσκοπημένου υλικού. Παράγοντες που καθορίζουν τη φύση του εξοπλισμού είναι ο διαθέσιμος προϋπολογισμός και το είδος της παραγωγής. Στις επόμενες παραγράφους αναφέρονται τα μέσα που χρησιμοποιήθηκαν.

2.2 Production-Παραγωγή

Η Παραγωγή είναι το 2^ο στάδιο δημιουργίας μιας ταινίας, κατά το οποίο πραγματοποιείται η μαγνητοσκόπηση και η ηχογράφηση. Για το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, δεν πραγματοποιήθηκαν γυρίσματα, διότι χρησιμοποιήθηκε αρχειακό υλικό. Τα βίντεο που χρησιμοποιήθηκαν παρουσιάζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές της εργασίας. Έγινε ηχογράφηση της αφήγησης, τα στάδια της οποίας παρουσιάζονται πιο κάτω.

2.3 Post-Production-Μετά Παραγωγή

Η Μετά παραγωγή είναι το 3^ο στάδιο δημιουργίας μιας ταινίας, που, συνήθως, διαρκεί περισσότερο από τα γυρίσματα. Περιλαμβάνει την πλήρη επεξεργασία (editing), τη διόρθωση χρώματος ή φωτεινότητας και την προσθήκη ήχου και μουσικής επένδυσης.

Η διαδικασία του μοντάζ θεωρείται ως η δεύτερη σκηνοθεσία, διότι, μέσω του Post production, είναι δυνατόν να αλλάξει ο προσανατολισμός της ταινίας. Επιπλέον, η χρήση των εργαλείων διόρθωσης χρώματος και η προσθήκη ήχου και μουσικής επένδυσης μπορεί να επηρεαστεί σημαντικά το ύφος της ταινίας.

2.3.1 Σκοπός του montage και τα είδη του

Το μοντάζ αποσκοπεί στην επιλογή των κατάλληλων αποσπασμάτων του μαγνητοσκοπημένου υλικού και την τοποθέτησή τους σε τέτοια σειρά, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να έχει σαφήνεια και ολοκληρωμένο νόημα. Η διαδικασία του μοντάζ έχει ως εξής:

- **Συγκέντρωση υλικού:** το μαγνητοσκοπημένο υλικό οργανώνεται και ταξινομείται με σωστή χρονική σειρά.
- **Περιορισμός υλικού:** από το συνολικό υλικό, όποιες σκηνές ή πλάνα δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν, περικόπτονται.
- **Διόρθωση:** διορθώνονται τα τεχνικά λάθη που έγιναν κατά τη διάρκεια της μαγνητοσκόπησης, όπως ο κακός φωτισμός.
- **Δόμηση:** είναι το πιο δημιουργικό κομμάτι όλης της παραγωγής, όπου ενώνονται τα επιλεγμένα αποσπάσματα με τα κατάλληλα εφέ.

Υπάρχουν δύο είδη μοντάζ, το γραμμικό (linear) και το μη γραμμικό (non linear):

- **Γραμμικό μοντάζ (linear):** Είναι ο παλαιότερος τρόπος ένωσης αποσπασμάτων σε σειρά, στον οποίο χρησιμοποιείται ένα βίντεο ως αναπαραγωγέας (tape player) και ένα άλλο ως εγγραφέας (tape recorder). Η ένωση γίνεται από την αρχή προς το τέλος, χωρίς να είναι δυνατή η ενδιάμεση προσθήκη σκηνών, μετά την ολοκλήρωση της διαδικασίας. Η μόνη επέμβαση που μπορεί να γίνει, μετά το μοντάζ, είναι η αντικατάσταση πλάνων και ήχων, που δεν επηρεάζουν τη χρονική διάρκεια του μονταρισμένου βίντεο.
- **Μη γραμμικό μοντάζ (non lineal):** Πρόκειται για ηλεκτρονικό μοντάζ, μέσω υπολογιστή. Στο non linear μοντάζ το πρωτογενές υλικό ψηφιοποιείται στο σκληρό δίσκο του υπολογιστή (ή μπορεί να είναι ήδη ψηφιοποιημένο). Το τελικό αποτέλεσμα μπορεί να είναι αναλογικό ή ψηφιακό. Το μη γραμμικό μοντάζ γίνεται με εξειδικευμένα προγράμματα, που διαθέτουν timeline (χρονική γραμμή), πάνω στην οποία τοποθετούνται τα πλάνα, όπου επεξεργάζονται, μπαίνουν στη σωστή σειρά και εφαρμόζονται τα εφέ.

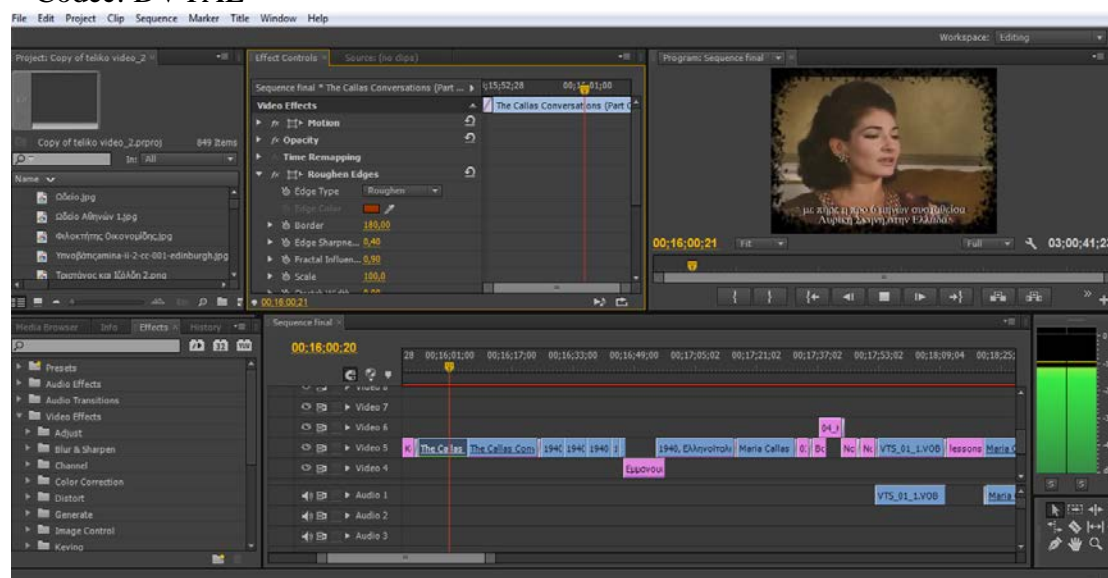
Η προσθήκη ήχου μπορεί να είναι ανεξάρτητη από την εικόνα και επίσης, υπάρχει η δυνατότητα προσθήκης και ταυτόχρονης επεξεργασίας πολλών εικόνων. Η επεξεργασία του ήχου μπορεί να γίνει στο πρόγραμμα του μοντάζ με τα εργαλεία που παρέχονται ή σε ανάλογα προγράμματα επεξεργασίας ήχου και στην συνέχεια, το τελικό αποτέλεσμα να τοποθετηθεί στο πρόγραμμα του μοντάζ.

2.3.2 Η διαδικασία του μοντάζ στο Adobe Premiere Pro CS5.5

Στη συγκεκριμένη εργασία, χρησιμοποιήθηκε το Adobe Premiere Pro CS5.5. Αποτελεί μέρος της Adobe Creative Suite CS5.5, που περιλαμβάνει εφαρμογές όπως: Photoshop, Encore, After Effects, κ.α..

Το Adobe Premiere Pro CS5.5 είναι ένα λογισμικό επεξεργασίας βίντεο, για μη γραμμικό μοντάζ. Προσφέρει real time απόδοση του επεξεργαζόμενου υλικού (rendering), έτσι ώστε ο χρήστης να έχει άμεση προεπισκόπηση των αλλαγών. Τα χαρακτηριστικά του project είναι:

- Editing mode: DV PAL
- Time base: 25 frames/second
- Video frame size: 720 x 586 (4:3)
- Display Format: 25 fps Timecode
- Audio Sample rate: 48000 Hz, 32 bit, stereo
- Codec: DV PAL



Εικόνα 2.1 Adobe Premiere Workspace

Ίσως το πιο σημαντικό εργαλείο του προγράμματος είναι το Tab Timeline. Αποτελείται από tracks για εικόνα και ήχο και ο αριθμός τους μπορεί να διαμορφωθεί ανάλογα με τις ανάγκες του χρήστη. Εδώ πραγματοποιούνται οι βασικότερες διεργασίες του μοντάζ, όπως: περικοπή, ένωση πλάνων, εφαρμογή μεταβάσεων, εισαγωγή ήχου.

Έτσι, δημιουργούνται τα clips, τα οποία μπορούν να μετακινηθούν σε διαφορετικά σημεία και να επεξεργαστούν με τη χρήση των κατάλληλων εφέ. Τα video tracks λειτουργούν υπό διαστρωμάτωση, δηλαδή αυτό που βρίσκεται σε ψηλότερη θέση, καλύπτει αυτό της χαμηλότερης.

Άλλες πολύ σημαντικές δυνατότητες που χρησιμοποιήθηκαν ήταν τα Tabs Source/Effect Controls/Audio Mixer. Το Source δίνει τη δυνατότητα προεπισκόπησης και επεξεργασίας του αρχικού υλικού (footage), πριν το εισάγουμε στο Timeline. Στα Effect Controls εμφανίζονται οι παράμετροι των εφέ που έχουν εφαρμοστεί σε κάθε clip. Τέλος στο Audio Mixer μπορούμε να επεξεργαστούμε κάθε ένα audio track ξεχωριστά και επίσης, υπάρχει και ένα κεντρικό (master) για ολόκληρο το project.

2.3.3 Voice over (speaking)-Διαδικασία και εξοπλισμός ηχογράφησης

Το Voice over (off camera ή off stage commentary) είναι μία τεχνική παραγωγής, όπου μία προηχογραφημένη αφήγηση τοποθετείται σε ένα βίντεο. Το Voice over χρησιμοποιείται ευρέως στα ντοκιμαντέρ γιατί λειτουργεί επεξηγηματικά προς το βίντεο.

Η ηχογράφηση έγινε με τη βοήθεια του προγράμματος Steinberg Nuendo και χρησιμοποιήθηκαν τα παρακάτω:

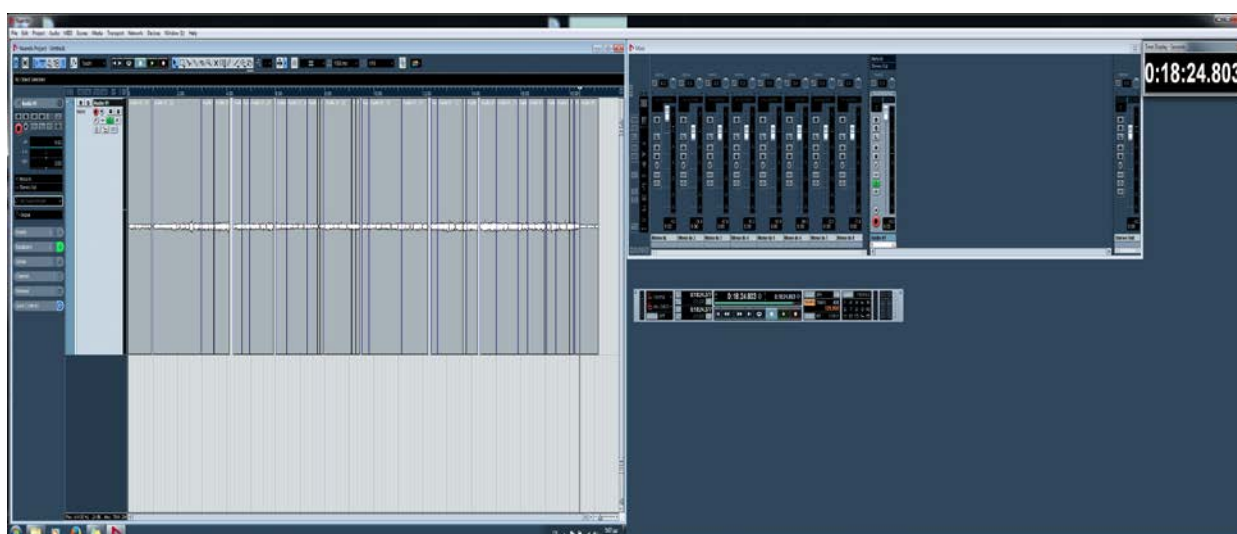
- Μικρόφωνο Shure Beta S8A: είναι υπερκαρδιοειδές μικρόφωνο και γενικά χρησιμοποιείται για τέτοιου είδους ηχογραφήσεις.
- Κάρτα ήχου ZOOMR16



Εικόνα 2.2 Μικρόφωνο Shure Beta S8A



Εικόνα 2.3 Κάρτα ήχου ZOOMR16



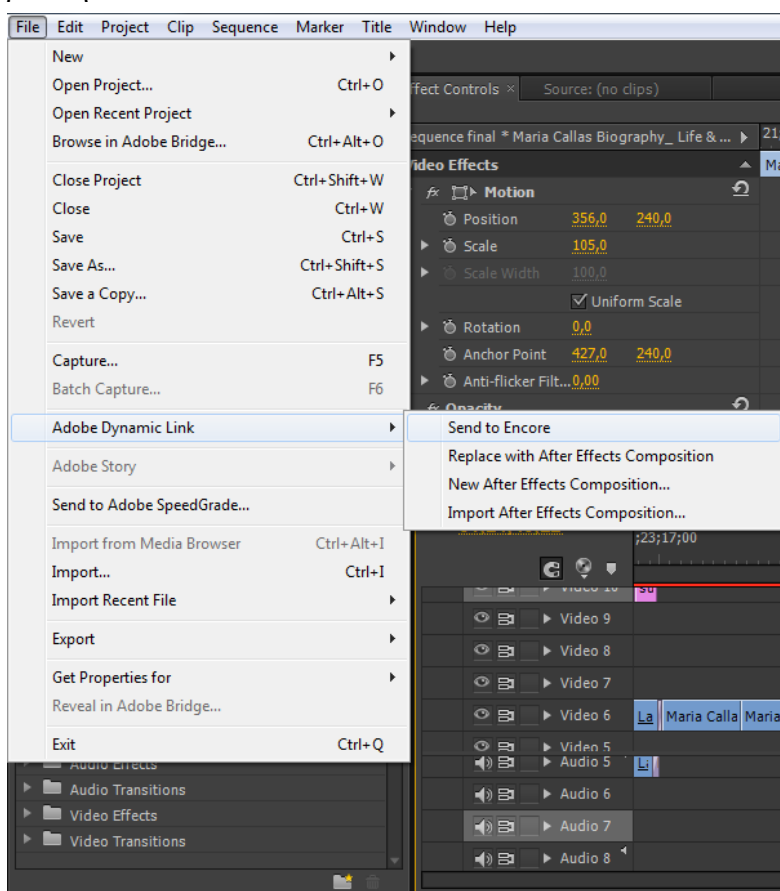
Εικόνα 2.4 Nuendo Workspace

2.3.4 Ηχητικός σχεδιασμός-Ηχητική επένδυση

Τα αποσπάσματα που χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία αυτού του ντοκιμαντέρ δεν ενσωματώθηκαν αυτούσια, αλλά επεξεργάστηκαν. Σε κάποια από αυτά αφαιρέθηκε ο ήχος, αφού δεν ήταν απαραίτητος. Στα αποσπάσματα που αφορούν ρεσιτάλ, παραστάσεις ή συνεντεύξεις της Κάλλας και συνεργατών της, ο ήχος διατηρήθηκε, αλλά χρειάστηκε να γίνει συγχρονισμός και αφαίρεση θορύβου, όπου αυτό ήταν δυνατό. Τα cd που χρησιμοποιήθηκαν παρουσιάζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές της εργασίας.

2.4 DVD Authoring

Για το DVD Authoring αυτού του βίντεο, επιλέχθηκε το πρόγραμμα Adobe Encore CS5.1, που ανήκει στο Adobe Creative Suite CS5.5. Το Encore διαθέτει μία συλλογή από προσαρμόσιμα πρότυπα DVD menus, με φόντο (backgrounds) και στατικά ή κινούμενα κουμπιά (static/animated buttons). Αυτό το πρόγραμμα απλοποιεί τη διαδικασία του DVD Authoring, επιτρέποντας άμεση μεταφορά του project στο Encore. Ο τρόπος μεταφοράς έχει την ακόλουθη διαδρομή: **File** ➔ **Adobe Dynamic Link** ➔ **Send to Encore** (Εικόνα 2.5). Τα πλεονεκτήματα αυτής της μεθόδου είναι ότι δεν χρειάζεται να δημιουργηθεί ένα ενδιάμεσο αρχείο για να μεταφορτωθεί στο Encore και επιπλέον, ό,τι αλλαγές ενδέχεται να γίνουν στο Timeline του Premiere, επιδρούν άμεσα στο Encore, χωρίς να χρειάζεται render ή εκ νέου μεταφόρτωση.



Εικόνα 2.5 Μεταφορά του Premiere project στο Encore, μέσω του Adobe Dynamic Link

2.4.1 Import Titles (Εισαγωγή τίτλων)

Οι τίτλοι είναι απαραίτητοι τόσο για την πληροφόρηση σχετικά με τον τίτλο του ντοκιμαντέρ και των δημιουργών του, όσο και για την επεξήγηση των εμφανιζόμενων προσώπων. Η δημιουργία των τίτλων έγινε μέσω του Premiere. Ο Adobe Premiere Titler είναι ένα πολυδιάστατο εργαλείο προσθήκης κειμένου. Το κείμενο (ή και ένα αντικείμενο) μπορεί να τρέξει σε υπέρθεση, πάνω από το βίντεο, ως στατικός τίτλος (static title), κυλιόμενη δήλωση (rolling credit) ή αυτόνομο clip (standalone clip). Υπάρχει η δυνατότητα για οποιαδήποτε επεξεργασία κειμένου που αφορά τύπο και μέγεθος γραμματοσειράς, χρώμα, κίνηση, θέση, στοίχιση και εφέ κειμένου. Το βίντεο περιέχει τους εξής τύπους τίτλων:

- **Opening Titles:** Τίτλοι αρχής
- **Closing Credits:** Τίτλοι τέλους
- **Superimposed Text:** Υπερτιθέμενο κείμενο. Είναι οι λεζάντες (supers) ονομάτων των εικονιζόμενων.

2.4.2 Import Subtitles (Εισαγωγή υπότιτλων)

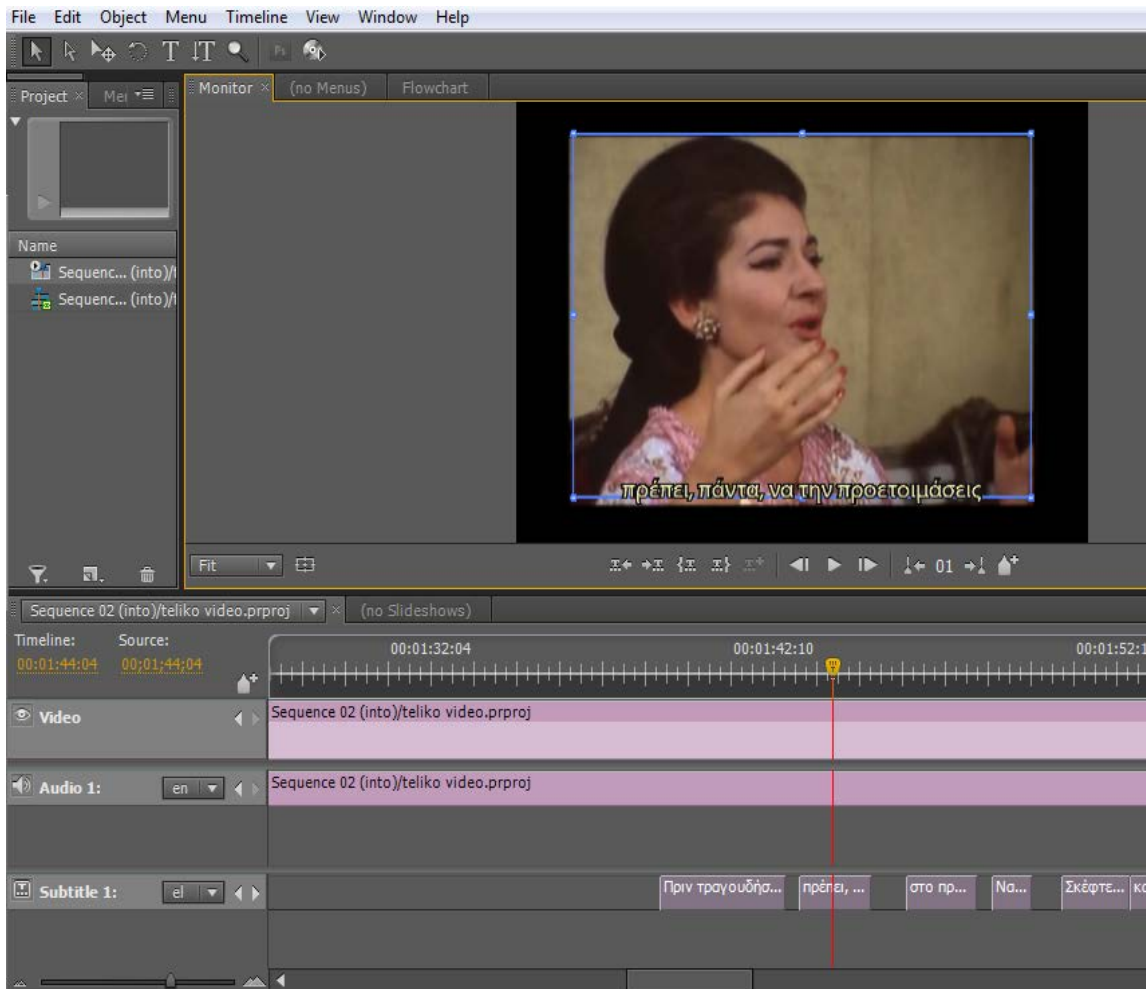
Το βίντεο περιλαμβάνει αποσπάσματα συνεντεύξεων σε 4 γλώσσες: ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά και ιταλικά. Για αυτό, ήταν απαραίτητη η δημιουργία υποτίτλων για τα ξενόγλωσσα αποσπάσματα. Οι υπότιτλοι μπορούν να δημιουργηθούν μέσω του Encore. Πιο αναλυτικά: μπορούμε να εισάγουμε υπότιτλους σε ένα βίντεο είτε χειροκίνητα είτε με Script File. Η δημιουργία και η εισαγωγή υπότιτλων, στο συγκεκριμένο βίντεο, έγινε με Script File. Επιλέχθηκε αυτός ο τρόπος γιατί θεωρήθηκε πιο εύχρηστος, τόσο για τη δημιουργία και τη διόρθωση, σε περίπτωση που εντοπιστούν λάθη, όσο και για το γεγονός ότι δεν επιβαρύνει τον υπολογιστή. Το Encore δέχεται τρεις διαφορετικούς τύπους Script File: Text Scripts (περιέχει κείμενο), Image Scripts και FAB Image Scripts (περιέχουν προσχεδιασμένες εικόνες).

Για τη δημιουργία και την εισαγωγή των υπότιτλων, αρχικά, έγινε μετάφραση των ξενόγλωσσων αποσπασμάτων και έπειτα δημιουργήθηκε αρχείο κειμένου *.txt και αποθηκεύτηκε με κωδικοποίηση Unicode UTF-8. Εδώ ορίζεται το timecode του κάθε υπότιτλου, δηλαδή το σημείο έναρξης και λήξης του (Εικόνα 2.5).

Αύξων αριθμός υπότιτλου	Έναρξη	Λήξη	
1	00;01;38;26	00;01;42;20	πριν τραγουδήσεις μια φράση
2	00;01;43;05	00;01;45;09	πρέπει, πάντα, να την προετοιμάσεις
3	00;01;46;10	00;01;48;13	στο πρόσωπό σου και να τη δώσεις στο κοινό.
4	00;01;48;24	00;01;50;04	Να έχει διαβάσει τη σκέψη σου.
5	00;01;50;26	00;01;52;27	Σκέφτεσαι τη φράση, την παρουσιάζεις στο πρόσωπό σου
6	00;01;53;02	00;01;55;13	και μετά την παρουσιάζεις.
7	00;01;55;19	00;01;57;29	Αυτή είναι η ομορφιά του bel canto.
8	00;01;58;16	00;01;59;24	Να την προσφέρεις στο κοινό και να το αφήσεις
9	00;01;59;25	00;02;02;07	να διαβάσει τη σκέψη σου.
10	00;02;02;19	00;02;06;29	και μετά να την ακούσει.

Εικόνα 2.6 Παράδειγμα Script File.txt

Στη συνέχεια, δημιουργήθηκε ένα Subtitle Track, στο περιβάλλον του Encore και εκεί εισάγαμε το αρχείο κειμένου. Στο monitor του Encore εμφανίζεται ένα πλαίσιο κειμένου, όπου μπορούμε να επεμβούμε στις παραμέτρους των υποτίτλων, όπως: είδος, μέγεθος και χρώμα γραμματοσειράς, στοίχιση, θέση και εφέ κειμένου (Εικόνα 2.6). Οι υπότιτλοι θα ενσωματωθούν στο βίντεο όταν γίνει το Build του DVD.

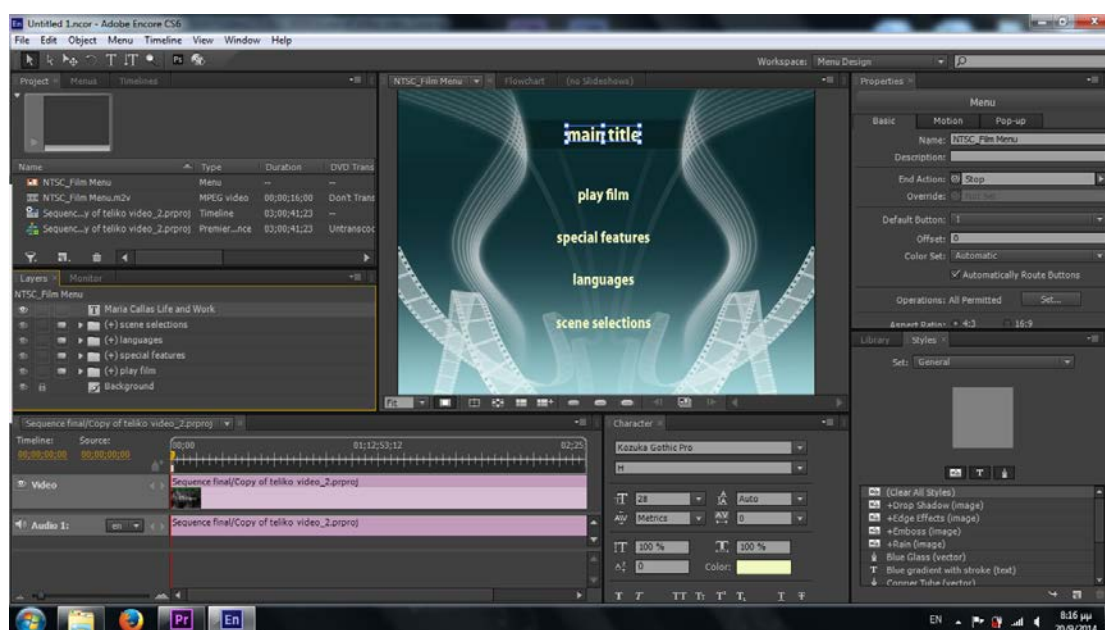


Εικόνα 2.7 Δημιουργία Subtitle Track και εισαγωγή Script File.txt

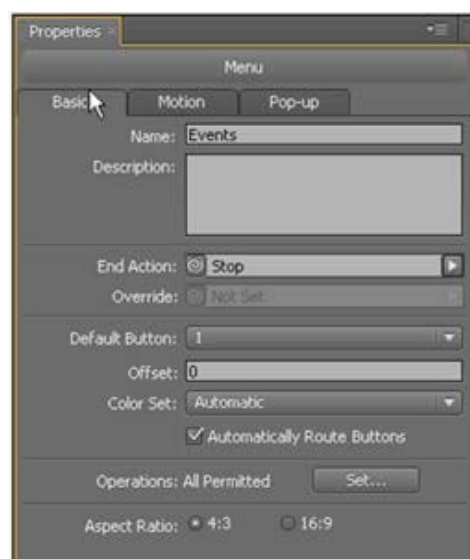
2.4.3 Δημιουργία Menu και DVD Build

Το Encore διαθέτει βιβλιοθήκες τροποποιήσιμων menu. Επιλέχθηκε ένα από αυτά και στη συνέχεια, εφαρμόστηκαν οι αλλαγές. Μπορούμε να επιλέξουμε ανάμεσα σε still menu ή motion menu. Για αυτή την εργασία επιλέχθηκε ο δεύτερος τύπος. Αρχικά, εισάγαμε μία εικόνα για φόντο (background) και στη συνέχεια, ορίσαμε τις επιλογές του menu:

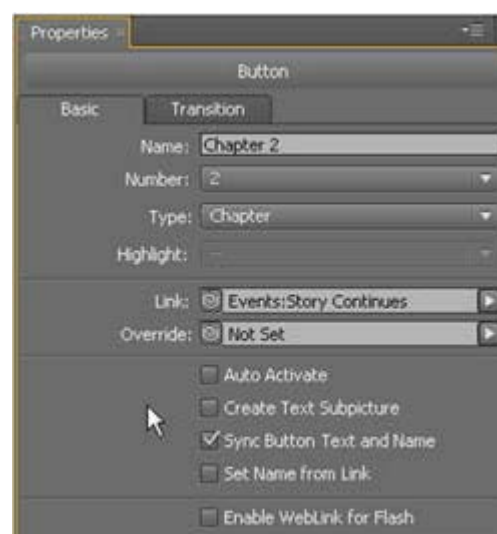
- Play Documentary: Αναπαραγωγή ολόκληρου του βίντεο.
- Chapters: Περιλαμβάνει submenu, που αντιστοιχούν στα 7 κεφάλαια (chapters) του βίντεο. Επιλέγοντας καθένα από αυτά, γίνεται μετάβαση σε συγκεκριμένο σημείο του βίντεο, που ορίστηκε με τη χρήση του marker.
- Photo Album: Περιέχει Slideshow φωτογραφιών.
- Exit: Έξοδος από το DVD.



Εικόνα 2.8 Δημιουργία menu

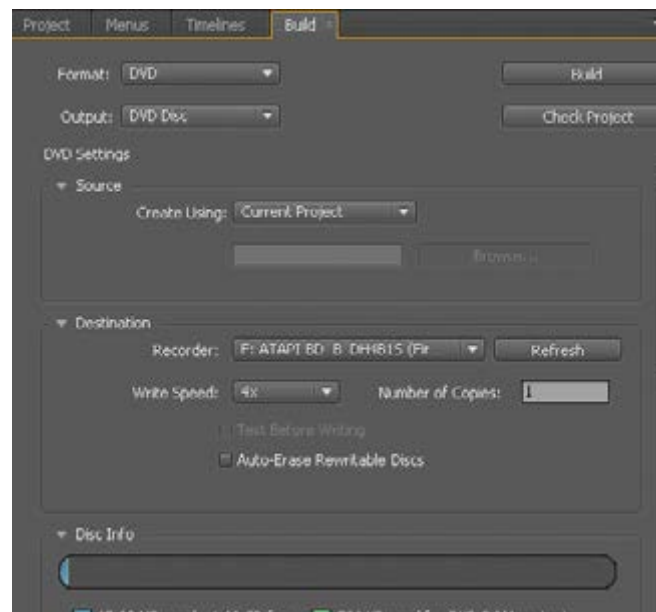


Εικόνα 2.9 Ιδιότητες menu

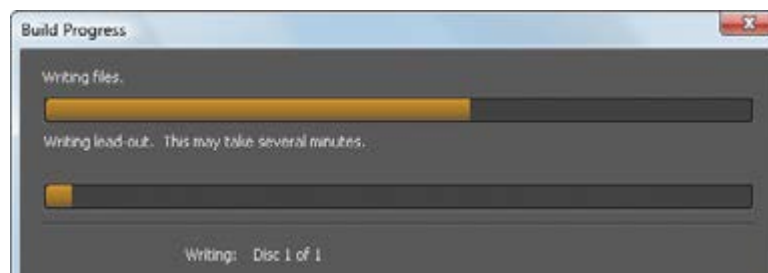


Εικόνα 2.10 Ιδιότητες buttons

Το τελευταίο στάδιο είναι αυτό του DVD build, δηλαδή της εγγραφής του τελικού υλικού σε DVD.



Εικόνα 2.11 Επιλογές για την εγγραφή DVD



Εικόνα 1.12 Εγγραφή DVD

Συμπεράσματα

Η Μαρία Καλογεροπούλου, προσπαθώντας να σταδιοδρομήσει στο λυρικό τραγούδι, την περίοδο που ζούσε στην Ελλάδα, αντιμετώπισε πολλές δυσκολίες, που οφείλονται όχι μόνο στις πολιτικές συνθήκες της εποχής, αλλά και στον τρόπο που την αντιμετώπιζαν τόσο οι συμμαθητές της στα Ωδεία που φοίτησε, όσο και οι συνάδελφοί της στη Λυρική Σκηνή.

Βοηθήθηκε, σημαντικά, από τις δύο καθηγήτριές της, τη Μαρία Τριβέλλα και την Elvira de Hidalgo και η τελευταία ήταν αυτή που της άνοιξε το δρόμο για τη Λυρική Σκηνή. Έτσι, η Μαρία έτυχε ιδιαίτερα ευνοϊκής μεταχείρισης, της δόθηκαν ευκαιρίες και παρά το γεγονός ότι ήταν πολύ νεαρής ηλικίας, κατάφερε να κάνει εμφανίσεις, ως πρωταγωνίστρια, προκαλώντας τις αντιδράσεις των συναδέλφων της.

Δεν θα ήταν υπερβολή να πει κανείς ότι αυτές οι αντιδράσεις ήταν, εν μέρει, δικαιολογημένες, καθώς η Μαρία δεν είχε πείρα και ενώ ήταν, ακόμη, μαθήτρια του Ωδείου Αθηνών, ανέλαβε κύριους ρόλους, που θα αναθέτονταν στις παλιότερες και πιο έμπειρες τραγουδίστριες της Λυρικής. Βέβαια, η Μαρία, με την πάροδο του χρόνου, κατάφερε να αποδείξει την αξία της, γεγονός που προκάλεσε το φθόνο των συναδέλφων της.

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, η δράση της Μαρίας αποσιωπήθηκε και πολλές φορές, διαστρεβλώθηκε από τις συναδέλφους της. Παρόλα αυτά, υπάρχουν μαρτυρίες που δικαιώνουν τη μνήμη της και διασαφηνίζουν το γεγονός ότι δεν συνεργάστηκε με τις Κατοχικές Αρχές, προκειμένου να εκπληρώσει τις καλλιτεχνικές της φιλοδοξίες, αλλά βοήθησε, με τις γνωριμίες της και τη γνώση των ιταλικών, στις διατροφικές ανάγκες των συναδέλφων της, ειδικά, το χειμώνα του '42, την πιο δύσκολη περίοδο της Γερμανικής Κατοχής.

Οι δύσκολες επαγγελματικές συνθήκες, σε συνδυασμό με τον ασυμβίβαστο χαρακτήρα της και το γεγονός ότι δεν μπορούσε να ανεχθεί το κλίμα που επικρατούσε στην ΕΛΣ, την οδήγησαν στην απόφαση να εγκαταλείψει την Ελλάδα και να αναζητήσει το καλλιτεχνικό της μέλλον στο εξωτερικό. Πιθανόν, ο απόλυτος χαρακτήρας της, που οι περισσότεροι επιβεβαιώνουν, να είναι αυτός που τη βοήθησε να σταδιοδρομήσει στην παγκόσμια μουσική σκηνή και να γίνει το «ιερό τέρας» της όπερας.

Κατάφερε να κάνει το ξεκίνημά της στην *Arena di Verona*, δίπλα σε ένα μεγάλο όνομα του μουσικού κόσμου, το μαέστρο Tullio Serafin, ο οποίος αντιλήφθηκε το σπάνιο μουσικό της χάρισμα και της ανέθεσε απαιτητικούς ρόλους, όπως Brünnhilde και Elvira, ρόλους που, μάλλον, δεν εντοπίζονται στο ρεπερτόριο άλλων λυρικών τραγουδιστριών, στην αρχή της καριέρας τους.

Σύντομα, η φήμη της εξαπλώθηκε και κατάφερε να γίνει η «Βασίλισσα της Όπερας», αλλά όχι η Prima Donna της Σκάλας και αυτό ήταν που ήθελε να πετύχει. Ο Ghiringhelli δεν συμπάθησε, ποτέ, την προσωπικότητα της Κάλλας, αφού ήταν μία τραγουδίστρια που δεν συμβιβαζόταν, ήξερε πως δεν θα μπορέσει να την έχει υπό τον έλεγχό του και επιπλέον, δεν είχε πειστεί, ακόμη, για τις φωνητικές της ικανότητες. Αν και τη δέχτηκε ως αντικαταστάτρια της Renata Tebaldi, δεν δεχόταν την Κάλλας ως τακτική πρωταγωνίστρια της Σκάλας. Η Κάλλας, ακολουθώντας μία στρατηγική, έφερε προ τετελεσμένου τον Ghiringhelli και δεν του άφησε περιθώρια άρνησης ή αμφισβήτησης.

Στη Σκάλα, συνεργάστηκε με τους σημαντικότερους ανθρώπους του καλλιτεχνικού κόσμου και έδωσε πολλές από τις σημαντικότερες ερμηνείες της καριέρας της, αλλά και του αιώνα. Μέχρι και το 1958, η Κάλλας έκανε συχνότατες

εμφανίσεις, σε όλα τα Λυρικά Θέατρα του κόσμου και ερμήνευσε περισσότερες από 40 όπερες, βάζοντας τη σφραγίδα της ερμηνείας της σε πολλές από αυτές, όπως: *Armida*, *Εστίαδα*, *Υπνοβάτις*, *Lucia di Lammermoor*, *Μήδεια*, *Traviata*, *Norma*, *Tosca*, *Carmen*. Με την ερμηνευτική της προσέγγιση, άλλαξε την παγιωμένη άποψη της εποχής για την όπερα και ανανέωσε το μελόδραμα σε μουσικό και δραματικό επίπεδο.

Αναφορικά με τη σταδιακή αποδυνάμωση της φωνής της Κάλλας, διατυπώθηκαν πολλές θεωρίες. Έχει υποστηριχθεί ότι η συχνή εναλλαγή ρόλων διαφορετικού ύφους, η κατάχρηση των φωνητικών δυνατοτήτων, η συχνότητα των εμφανίσεων ακόμη και η απότομη αλλαγή βάρους, προκάλεσαν κόπωση και εξάντληση των φωνητικών της δυνατοτήτων. Η ίδια δεν δέχεται ότι η απώλεια βάρους έφθειρε τη φωνή της και πιστεύει πως οι ωραιότερες εμφανίσεις και ηχογραφήσεις της έγιναν όταν ήταν πολύ αδύνατη.

Ίσως, τελικά, να μην έχουν και τόσο μεγάλη σημασία οι λόγοι που προκάλεσαν τη φθορά της φωνής της, αλλά το γεγονός ότι στα 30 χρόνια της καριέρας της ανέβασε τόσες πολλές και διαφορετικές όπερες και κατάφερε να αποκτήσει τόσο πλούσιο και πολυδιάστατο ρεπερτόριο που, πιθανόν, καμία άλλη λυρική τραγουδίστρια δεν έχει.

Από πολλούς μουσικοκριτικούς, η Κάλλας κατατάχθηκε στις «αδιοφυίες της Όπερας» και συγκρίθηκε με λυρικές τραγουδίστριες του 19^{ου} αι., όπως η Maria Maliblan και η Giuditta Pasta. Βλέποντας κανείς την καλλιτεχνική πορεία λυρικών τραγουδιστριών του 19^{ου} αι., παρατηρεί ότι πολλές από αυτές που έμειναν στην ιστορία, για τα φωνητικά τους προσόντα, έχασαν πρόωρα τη φωνή τους¹⁵⁴ ή έφυγαν πρόωρα από τη ζωή.¹⁵⁵ Η μουσικολόγος Elizabeth Forbes (1997) σημειώνει πως οι περισσότερες από τις λυρικές τραγουδίστριες, που θαυμάζονταν τόσο για το τραγούδι τους, όσο και για την ομορφιά τους, είχαν σύντομη σταδιοδρομία. Βάσει των παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Κάλλας δεν κατάφερε να ξεφύγει από την «κατάρρα» των σοπράνο.

Η ερμηνευτική και δραματική προσφορά της Κάλλας, επί σκηνής, είναι τεράστια, τόσο ως προς την καλλιτεχνική και ιστορική σημασία της, όσο και ως προς τον αριθμό των έργων και των παραστάσεων που ανέβασε. Στην τελευταία της συνέντευξη, ρωτήθηκε αν θα την ενδιέφερε να ασχοληθεί με τη Διεύθυνση ενός Λυρικού Θεάτρου, που θα μπορούσε να είναι ένας εναλλακτικός δρόμος στο χώρο της όπερας. Η Κάλλας απάντησε ότι θα μπορούσε να αναλάβει αυτό το ρόλο γιατί, ως καλλιτέχνης, μπορεί να κατανοήσει τα προβλήματα και τις ανάγκες των μουσικών και των τραγουδιστών· κάτι που ένας Διευθυντής Όπερας, μη μουσικός, δεν έχει τη δυνατότητα να κάνει, διότι σκέφτεται ως επιχειρηματίας.

Μάλλον, αν αποφάσιζε να ασχοληθεί με τη Διεύθυνση Όπερας, μετά από όλες τις ανεπιτυχείς απόπειρες για εναλλακτική καριέρα, να κατάφερνε να βρει ένα επαγγελματικό διέξοδο. Δεν μπορούμε να ξέρουμε το αποτέλεσμα της πιθανής προσπάθειάς της, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα βοηθούσε τη δύσκολη ψυχολογική της κατάσταση. Πολλοί είπαν ότι η Κάλλας πέθανε από καλλιτεχνική μοναξιά· δεν άντεξε να βρίσκεται μακριά από τη σκηνή. Αν αυτό ισχύει, τότε η Κάλλας πέθανε, καλλιτεχνικά, πριν τη Floria Tosca της, στις 5 Ιουλίου 1965, στο *Covent Garden*, αφού δεν κατάφερε να ολοκληρώσει την παράσταση και βιολογικά, στις 16 Σεπτεμβρίου 1977.

¹⁵⁴ Cornélie Falcon (1814-1897), Clelia Maria Josepha (Giuseppina) Strepponi (1815-1897).

¹⁵⁵ Maria Maliblan (1808-1836).

Κατά τη διάρκεια της συγγραφής αυτής της εργασίας (πρώτο μέρος), αντιμετωπίστηκαν κάποιες δυσκολίες. Αυτές αφορούν τη συγκέντρωση της βιβλιογραφίας, αλλά και του οπτικοακουστικού υλικού, που ήταν απαραίτητο για τη δημιουργία του ντοκιμαντέρ. Συγκεντρώνοντας τη βιβλιογραφία, διαπιστώθηκε ότι έχουν γραφτεί πολυάριθμες μελέτες και βιβλία σχετικά με την Κάλλας. Δυστυχώς, τα περισσότερα από αυτά επικεντρώνονται στην προσωπική της ζωή και στα «σκάνδαλα» που δημιουργήθηκαν μέσα από τις συνεργασίες της. Παρατηρήθηκε, επίσης, ότι υπάρχουν πολλές διαστρεβλώσεις και παρερμηνείες πολλών γεγονότων της ζωής της, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία εικόνα της Κάλλας, διαφορετική από την πραγματική.

Το πιο «άγνωστο» και το πιο ανεξερεύνητο κεφάλαιο της ζωής της, ήταν αυτό της ελληνικής καριέρας. Ελάχιστοι ξένοι συγγραφείς ερεύνησαν αυτή την περίοδο της ζωής της Κάλλας και όσοι το έκαναν, δυστυχώς, το παρουσίασαν ανεπαρκώς. Αυτό, ίσως και να δικαιολογείται από το γεγονός ότι για να ερευνήσει κανείς την περίοδο 1937-1945, θα πρέπει να έχει πρόσβαση στο αρχειακό υλικό της ΕΛΣ, να έρθει σε επαφή με τους Έλληνες συνεργάτες της Κάλλας, αλλά και να γνωρίζει την ελληνική γλώσσα. Όμως, σε καμία περίπτωση, τα παραπάνω δεν αποτελούν άλλοθι για τα ατεκμηρίωτα και αυθαίρετα συμπεράσματα που έχουν διατυπωθεί από πολλούς συγγραφείς. Ο μοναδικός ξένος συγγραφέας που έκανε μία από τις πιο σοβαρές μελέτες είναι ο Πολύβιος Μαρσάν (Miguel Óscar Patrón Marchand).

Το αρχειακό υλικό, της συγκεκριμένης περιόδου, είναι ελλιπέστατο και αυτό οφείλεται στους εξής λόγους: Οι Ιταλοί και οι Γερμανοί, με την αποχώρησή τους από την Ελλάδα, πήραν μαζί τους ένα μέρος του αρχείου της ΕΛΣ και κατέστρεψαν ένα άλλο αρκετά μεγάλο μέρος του.¹⁵⁶ Ό,τι έχει διασωθεί προέρχεται είτε από παραχώρηση προσωπικών αρχείων μαέστρων, διευθυντών, κ.α. είτε διασώθηκε από την «εκκαθάριση» των Κατοχικών Δυνάμεων. Ένας άλλος λόγος που αυτό το ιστορικό υλικό τείνει να εξαφανιστεί είναι η ανεπάρκεια της ΕΛΣ και άλλων ιθυνόντων να το συντηρήσει, να το αρχειοθετήσει και να το αξιοποιήσει.

Ο Νίκος Πετσάλης-Διομήδης (1998, σ. 13), στον πρόλογο του βιβλίου του, περιγράφει την τραγική κατάσταση του αρχειακού υλικού της ΕΛΣ και επισημαίνει πως, με την πάροδο του χρόνου, «εξαφανίζονται» έγγραφα, όπως το πρώτο συμβόλαιο της Κάλλας με τη Λυρική Σκηνή! Αυτό το έγγραφο υπήρχε στο αρχείο της Λυρικής, μέχρι και το 1982 και μετά, χάθηκε...

Μέχρι σήμερα, δεν έχει γίνει γνωστή καμία προσπάθεια από την ελληνική πλευρά να ερευνηθεί το υλικό που αποσπάστηκε μετά την Κατοχή. Επίσης, δεν έχει γίνει γνωστή καμία προσπάθεια από την ιταλική και γερμανική πλευρά για μελέτη ή αξιοποίηση αυτών των αρχείων. Θα είχε πολύ μεγάλο ενδιαφέρον να γίνει μία οργανωμένη έρευνα, που θα έδινε απαντήσεις σε πολλά ερωτήματα σχετικά με την ανάθεση κάποιων ρόλων, κ.α.. Το ανεκμετάλλευτο γερμανικό αρχείο μπορεί να κρύβει ακόμη και κάποια ηχογράφηση της Κάλλας, από την περίοδο της συνεργασίας της με την Λυρική Σκηνή.¹⁵⁷ Με ένα τέτοιο εύρημα, αν υπάρχει, θα μπορούσαμε να έχουμε μία πιο εμπειριστατωμένη άποψη για τη φωνητική εξέλιξη της Κάλλας.

¹⁵⁶ Οι Γερμανοί έκαναν τους αρχειακούς φακέλους της Μορφωτικής Διεύθυνσης της Πρεσβείας και της Υπηρεσίας του Πληρεξούσιου του Reich, στην Αθήνα. Ελάχιστο υλικό του γερμανικού αρχείου διασώθηκε και σήμερα βρίσκεται διάσπαρτο σε κάποιες γερμανικές πόλεις. Την ίδια τύχη είχε και το ιταλικό αρχείο, που κάηκε το Σεπτέμβριο του '43 (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 14).

¹⁵⁷ Κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής, μεταδόθηκαν ραδιοφωνικά αρκετές παραστάσεις του ΕΘ και της ΕΛΣ. Τα γερμανικά ραδιοφωνικά συνεργεία ηχογράφησαν συναυλίες και θεατρικές παραστάσεις [Η *Αντιγόνη*, με την Ελένη Παπαδάκη και τον Αιμίλιο Βεάκη, μεταδόθηκε ραδιοφωνικά, εκτός Ελλάδας (*Αθηναϊκά Νέα*, 1941, Ιούνιος 20, 26). Πολλοί θυμούνται το γερμανικό ραδιοφωνικό συνεργείο έξω από το Ηρώδειο, για το *Fidelio*, του 1944]. Μετά τον πόλεμο, το αρχείο της γερμανικής

Το δεύτερο μέρος της εργασίας, ουσιαστικά, αποτελεί την οπτικοακουστική απόδοση του πρώτου μέρους. Επομένως, τα συμπεράσματα δεν απέχουν από αυτά που προαναφέρθηκαν. Μπορούμε να πούμε ότι το Β μέρος ήταν μία αφορμή για να δούμε, αναλυτικά, ολόκληρη τη διαδικασία δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ και να εφαρμόσουμε και πρακτικά όλα τα στάδιά του.

Το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ ανήκει σε περισσότερες από μία κατηγορίες. Πρόκειται για ένα πολυσυλλεκτικό ντοκιμαντέρ, αφού χρησιμοποιείται αρχειακό υλικό, αποσπάσματα του οποίου επεξεργάστηκαν και ανασυντέθηκαν, προκειμένου να δημιουργηθεί το τελικό βίντεο και για αυτό το λόγο δεν έγινε βιντεοσκόπηση. Επίσης, πρόκειται για βιογραφικό ντοκιμαντέρ, αφού παρουσιάζει την καλλιτεχνική και προσωπική ζωή, την πορεία της καριέρας, καθώς και τις συνθήκες της γέννησης και του θανάτου ενός υπαρκτού προσώπου. Τέλος, λόγω της ύπαρξης αφήγησης/εκφώνησης, μπορούμε να πούμε πως έχει επεξηγηματικό χαρακτήρα, καθώς με αυτό τον τρόπο δίνονται πληροφορίες που καθοδηγούν το θεατή.

Όπως και στο θεωρητικό μέρος, έτσι και στο πρακτικό, εμφανίστηκαν κάποιες δυσκολίες και προβλήματα. Η πρώτη δυσκολία ήταν η συλλογή του αρχειακού υλικού και για αυτό απευθυνθήκαμε σε πηγές, όπως το Οπτικοακουστικό Αρχείο της ΕΡΤ, και το Ε.Λ.Ι.Α.. Οι δύο παραπάνω οργανισμοί παραχώρησαν βίντεο και φωτογραφίες, μετά από σχετική αίτηση.

Επίσης, αρκετό υλικό εντοπίστηκε στο διαδίκτυο, σε διάφορα αρχεία ελληνικών και ξένων ΜΜΕ. Τέλος, αρκετά στοιχεία παραχωρήθηκαν από τον κ. Δημήτρη Πυρομάλλη, συλλέκτη έργου της Μαρίας Κάλλας, ο οποίος παραχώρησε σπάνιες φωτογραφίες και βίντεο. Η διαδικασία της συλλογής υλικού ήταν χρονοβόρα, λόγω της σπανιότητάς του, αλλά και του γεγονότος ότι πολύ μεγάλο μέρος του ανήκει σε διάφορους ιδιωτικούς οργανισμούς που έχουν τα πνευματικά δικαιώματα.

Το οπτικοακουστικό υλικό που συγκεντρώθηκε χρησιμοποιήθηκε στο Post Production ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που θα χρησιμοποιούσαμε και το μαγνητοσκοπημένο υλικό, αν υπήρχαν γυρίσματα. Με τη διαδικασία του *découpage*, αποκόπηκαν τα αποσπάσματα που ήταν απαραίτητα, όπως συνεντεύξεις της Κάλλας και συνεργατών της ή μέρη από ρεσιτάλ και παραστάσεις και τοποθετήθηκαν σε τέτοια σειρά έτσι ώστε να υπάρχει λογική νοηματική συνοχή και χρονική αλληλουχία. Σε κάποια από τα αποσπάσματα διατηρήθηκε ο αρχικός ήχος, ενώ σε άλλα διατηρήθηκε μόνο η εικόνα ή χρειάστηκε να γίνει συγχρονισμός ήχου και εικόνας.

Κατά την προβολή του ντοκιμαντέρ, παρατηρεί κανείς ότι υπάρχουν σημεία όπου ο ήχος εμφανίζεται απότομα ή δεν συνδέεται λογικά με προηγούμενες ή επόμενες σκηνές. Αυτό συνέβη αναπόφευκτα, αφού τα βίντεο που χρησιμοποιήθηκαν ήταν ήδη μονταρισμένα και δεν ήταν δυνατόν να αποκοπούν όλα τα περιττά στοιχεία. Παρόλα αυτά προσπαθήσαμε να βελτιώσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο τέτοιου είδους προβλήματα κατά τη μίξη και τον ηχητικό σχεδιασμό.

Αν και η ηχογράφιση της αφήγησης έγινε σωστά και η μίξη με τα υπόλοιπα στοιχεία ήταν επιτυχής, κατά τη διάρκεια του export του τελικού βίντεο και της εγγραφής σε DVD εμφανίστηκαν προβλήματα, όπως θόρυβος σε κάποια σημεία της αφήγησης και πτώση της έντασης. Δυστυχώς, αυτό δεν ήταν δυνατόν να διορθωθεί αφενός γιατί δεν είχαμε στη διάθεσή μας καλό εξοπλισμό (πχ υπολογιστής με

ραδιοφωνίας μεταφέρθηκε στη Μόσχα και πρόσφατα επέστρεψε στη Γερμανία. Σήμερα, φυλάσσεται στο Rundfunkarchiv της Frankfurt-am-Main και δεν έχει ερευνηθεί διεξοδικά. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο συγκεκριμένο αρχείο, εντοπίστηκε, πρόσφατα, η πρώτη ραδιοφωνική εμφάνιση (1938) της σοπράνο Elisabeth Schwarzkopf, γεγονός που επιτρέπει να ελπίζει κανείς και σε κάποια ανακάλυψη ηχογράφησης της Κάλλας (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 238).

περιορισμένες δυνατότητες) και αφετέρου τα προγράμματα (Premiere και Encore) που χρησιμοποιήθηκαν θεωρούνται ημι-επαγγελματικά και ούτως ή άλλως μειώνουν την ποιότητα.

Εν κατακλείδι, μπορούμε να πούμε ότι η προσπάθεια να παρουσιάσουμε οπτικοακουστικά τη βιογραφία της Μαρίας Κάλλας ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, όχι μόνο γιατί «γνωρίσαμε» την καλλιτεχνική εξέλιξη και την πορεία της, αλλά κυρίως γιατί δόθηκε η δυνατότητα να συνδυάσουμε πολλά από τα γνωστικά αντικείμενα που διδάσκονται στο Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής, όπως την Ιστορία και τη Μορφολογία της Μουσικής (στην προκειμένη περίπτωση για το είδος της Όπερας και του λυρικού τραγουδιού), την Ηχοληψία, τον Ηχητικό Σχεδιασμό και την επεξεργασία βίντεο και εικόνας.

Παραρτήματα

1. Εμφανίσεις σε ρεσιτάλ και παραστάσεις, στην Ελλάδα

- 4 Ιουλίου 1938: Συναυλία στο Θέατρο Ρεξ, με αφορμή τον εορτασμό της Μέρας της Ανεξαρτησίας της Αμερικής.
- 3 Απριλίου 1940: Συμμετοχή σε ραδιοφωνική εκπομπή, μαζί με την Άρντα Μαντικιάν.
- Οκτώβριος 1942: Συναυλία, στη Θεσσαλονίκη, με έργα του Rossini, με αφορμή τα 150 χρόνια από τη γέννηση του συνθέτη (Ράπτης, 1989, σ. 285).
- 21 Οκτωβρίου 1940: Ερμηνεύει το τραγούδι της Portia, στον *Έμπορο της Βενετίας*, του Εθνικού Θεάτρου, από τα παρασκήνια.
- Περίοδος 1941-1942: Η Μαρία εμφανίζεται σε ιδιωτικά μουσικά απογεύματα, στο σπίτι της Hidalgo, για κάποιους Ιταλούς Αξιωματικούς.
- 30 Μαΐου 1942: Διοργανώνεται μία εκδήλωση, από τις Αρχές Κατοχής και το Ιταλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης, για την ψυχαγωγία των στρατευμάτων (Μαρσάν, 1983, σ. 141). Παρόντες είναι ο Ιταλός Πρόξενος και εκπρόσωποι των Ιταλικών, Γερμανικών και Ελληνικών Αρχών. Μετά το τέλος της παράστασης, το ιταλικό Προξενείο ρώτησε τους καλλιτέχνες αν θα προτιμούσαν να αμειφθούν με χρήματα ή τρόφιμα.
- Ιούλιος 1942: Έχει γραφτεί ότι η Μαρία εμφανίστηκε σε νυχτερινό κέντρο (*Argentina Club*), στην περιοχή της Πλατείας Ομόνοιας, όπου σύχναζαν, αποκλειστικά, Ιταλοί και Γερμανοί στρατιώτες. Πολλές φορές οι Κατοχικές Αρχές ανάγκαζαν τους καλλιτέχνες της Λυρικής να εμφανίζονται σε κέντρα που είχαν επιτάξει (Ράπτης, 1989, σ. 360).
- 9 Ιανουαρίου 1943: Συναυλία στο Ινστιτούτο Ιταλικής Μόρφωσης (*Casa d'Italia*). Συμμετείχαν και άλλοι καλλιτέχνες της Λυρικής, όπως: Αντρέας Παρίδης, Μίτσα Κουραχάνη, Γιώργος Μουλάς.
- 28 Φεβρουαρίου 1943: Συναυλία για τα μαθητικά συσσίτια της Εστίας Νέας Σμύρνης, στον κινηματογράφο *Σπόρτινγκ*.
- 21 Απριλίου 1943: Συναυλία στην *Casa d'Italia*. Συμμετείχαν και οι: Πέτρος Επιτροπάκης, Αντώνης Δελένδας, Λυσιμάχη Αναστασιάδου, κ.α..
- 22 Απριλίου 1943: Μαζί με την Άρντα Μαντικιάν τραγουδά τον ύμνο *Stabat Mater* του Giovanni Battista Pergolesi, στην *Casa d'Italia* (Πετσάλης-Διομήδης, 1998, σ. 504).
- Μάιος 1943: Η σοπράνο Augusta Oltrabella βρέθηκε στην Ελλάδα για ρεσιτάλ και παραστάσεις της *Adriana Lecouvreur* του Francesco Cilea, για την ψυχαγωγία των στρατευμάτων. Η ίδια η Oltrabella ισχυρίζεται ότι μοιράστηκε κάποια από τις παραστάσεις με τη Μαρία Καλογεροπούλου.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Βάσει των λεγομένων της Augusta Oltrabella, η Elvira de Hidalgo της ζήτησε να παρουσιαστεί μαζί της και η Μαρία και μάλιστα δήλωσε «ευτυχής» που μοιράστηκε το ρεσιτάλ με τη Μαρία (Scott, 1992, σ. 19 και Ο θάνατός της παραμένει ανεξήγητος..., 1997).

Είναι βέβαιο ότι η Μαρία παρακολούθησε τις πρόβες και τις παραστάσεις των *Lucia di Lamermoor* και *Adriana Lecouvreur*. Οι δύο όπερες ανέβηκαν αποκλειστικά για την ψυχαγωγία των στρατευμάτων από Ιταλούς σολίστ (Augusta Oltrabella, Rina Pellegrini, Mario Filippeschi, Carlo Togliani, Corrado Zambelli), αλλά υπήρχαν και ελληνικές συμμετοχές για τους β' ρόλους. Οι παραστάσεις δόθηκαν μεταξύ 29 Απριλίου 1943 και 4 Μαΐου 1943.

- 1943: Συμμετοχές σε ιδιωτικές συναυλίες, σε διάφορα σπίτια, όπου οι καλλιτέχνες εξασφάλιζαν ένα επιπλέον εισόδημα (συμμετείχαν και οι: Γεράσιμος Κουντούρης, Λέλα Σκορδούλη, Λάκης Βασιλάκης και μαθητές της Hidalgo).
- 21 Ιουλίου 1943: Το πρώτο ατομικό ρεσιτάλ, στην Αθήνα, στο θερινό θέατρο *Κώστα Μουσούρη* (Μαρσάν, 1983, σ. 99). Το ρεσιτάλ διοργανώθηκε από το Καλλιτεχνικό Γραφείο Αθηνών. Επειδή οι παραστάσεις της *Tosca* συνεχίζονται, η Μαρία δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει το προκαθορισμένο πρόγραμμα του ρεσιτάλ, λόγω των βραδινών εμφανίσεών της στη Λυρική.¹⁵⁹
- Καλοκαίρι 1943: Ατομικό ρεσιτάλ, στη Θεσσαλονίκη. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει άριες από ιταλικές όπερες και τραγούδια του Schubert και του Brahms (Ράπτης, 1989, σ. 285).
- Σεπτέμβριος 1943: Συμμετοχή στη γιορτή για τους Αιγύπτιους σπουδαστές, στο Θέατρο *Ολύμπια*. Η γιορτή οργανώθηκε από το Μάριο Βαϊάνο,¹⁶⁰ για την οικονομική ενίσχυση των Αιγύπτιων φοιτητών, που αποκλείστηκαν στην Αθήνα, εξαιτίας του πολέμου (Ράπτης, 1989, σ. 285).
- Δεκέμβριος 1943: Συμμετοχή σε φιλανθρωπική συναυλία υπέρ φυματικών, στο Θέατρο *Ρεξ* (Ράπτης, 1989, σ. 285).
- 21 Μαΐου 1944: Συμμετοχή στη γιορτή υπέρ των απόρων καλλιτεχνών, που διοργανώθηκε από το Γερμανικό Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών, με την καλλιτεχνική Διεύθυνση του Αχιλλέα Μαμάκη (Ράπτης, 1989, σ. 286). Συμμετέχουν πολλοί καλλιτέχνες του θεάτρου, του Μελοδράματος και του ελαφρού μουσικού θεάτρου.¹⁶¹
- 20 Μαρτίου 1945: Συμμετοχή της ΕΛΣ στο *English Musical Afternoon* (ρεσιτάλ για Άγγλους στρατιώτες), στο Θέατρο *Ολύμπια*.
- 30 Μαρτίου 1945: Εμφάνιση σε ρεσιτάλ στην αεροπορική βάση του Ελληνικού.

¹⁵⁹ Η κριτική αναγνώρισε τα ερμηνευτικά προσόντα της Μαρίας, παρόλα αυτά, όμως, εντοπίστηκαν κάποια σημεία αδυναμίας. Η Μαίρη Χαλκιά (1943) παρατήρησε προβλήματα στις χαμηλές νότες και υπερβολική χρήση αναπνοών, κατά την προσπάθεια αύξησης του δραματικού συναισθήματος. Επίσης, στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε και η κριτική της Αλεξάνδρας Λαλαούνη (1943), η οποία παρατήρησε ανομοιογένεια στις χαμηλές νότες, σε σχέση με την υπόλοιπη έκτασή της.

¹⁶⁰ Εκδότης του περιοδικού *Ορίζοντες*.

¹⁶¹ Ελένη Παπαδάκη, Βάσω Μανωλίδου, Μαίρη Αρώνη, Μιράντα Μυράτ, Αιμίλιος Βεάκης, Κώστας Μουσούρης, Βασίλης Λογοθέτης, Γιώργος Γλυνός, Δημήτρης Χορν, Ναυσικά Γαλανού, Μαρία Καλογεροπούλου, Ευάγγελος Μαγκλιβέρας, Άννα Καλουτά.

2. Ευρετήριο Όρων

Bel canto: Είναι ένας τρόπος ποικιλιματικού τραγουδιού και άνθισε κατά το 18^ο αι.. Βασίζεται στη μουσική έκφραση και έρχεται σε αντίθεση με τη λυρική απαγγελία του βερισμού, που βασίζεται στη δραματική έκφραση. Τα χαρακτηριστικά του *bel canto* είναι η άψογη εκτέλεση του legato, σε όλο το φωνητικό εύρος, η χρήση ενός πιο ελαφρού ηχοχρώματος στο ψηλό ρετζίστρο, η φωνητική ευελιξία ώστε να εκτελούνται περίτεχνες και γρήγορες fioritures και ο πλήρης έλεγχος του αναπνευστικού συστήματος.

Coloratura contralto: Έχει ευέλικτη φωνή και μπορεί να φτάσει αρκετά ψηλά, συγκριτικά με την ταξινόμησή της. Έχει την ικανότητα να εκτελεί κολορατούρες σε ψηλές νότες, που ταιριάζουν περισσότερο στη φωνή της υψιφώνου. Αυτός ο τύπος φωνής είναι αρκετά σπάνιος. Έχει έκταση από Σολ³ έως Λα⁴.

Coloratura mezzo soprano: Είναι η μεσαία γυναικεία φωνή. Έχει πιο σκούρο ηχόχρωμα από τη soprano. Η coloratura mezzo soprano έχει «ζεστό» χαμηλό ρετζίστρο και ευέλικτη υψηλή περιοχή. Οι ρόλοι που τραγουδούν συχνά απαιτούν όχι μόνο τη χρήση του κάτω ρετζίστρου, αλλά και άλματα σε ψηλές νότες και γρήγορα περάσματα. Έχει έκταση από Σολ³ έως Σι⁵, αλλά μπορεί να επεκταθεί από Ντο⁶ έως Ρε⁶.

Contralto: (alto) Είναι η χαμηλότερη γυναικεία φωνή και με τη χαμηλότερη tessitura. Το φωνητικό της εύρος κυμαίνεται από Φα³ έως Σολ⁵, ενώ, σε εξαιρετικές περιπτώσεις, μπορεί να φράσει από Μι³ έως Σολ b⁵.

Dramma per musica: Ο όρος χρησιμοποιήθηκε στην Ιταλία και αλλού, από τα τέλη του 17^{ου} έως τα μέσα του 19^{ου} αι.. Το 17^ο αι., το Dramma per musica ήταν ένα libretto που γράφτηκε με σκοπό να μελοποιηθεί. Το 18^ο αι., ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει το είδος της σοβαρής όπερας και συνέχισε να χρησιμοποιείται έως στις αρχές του 19^{ου} αι., μετά τις μεταρρυθμίσεις του Gluck και το τέλος της κυριαρχίας της opera seria.

Fioritures: Ο όρος προέρχεται από την ιταλική λέξη «fiore», που σημαίνει λουλούδι. Είναι η διανθισμένη φωνητική γραμμή.

Grand opera: (Μεγάλη όπερα) Αναπτύχθηκε το 19^ο αι. και αποτελείται από 4 ή 5 πράξεις. Χαρακτηριστικό της είναι ο μεγάλος αριθμός χορωδών και εκτελεστών της ορχήστρας, οι εναλλαγές σκηνικών και τα πλούσια κοστουμιά. Ο όρος χρησιμοποιείται, επίσης, για να περιγράψει έργα μνημειακών διαστάσεων από τη Γαλλία, τη Γερμανία, την Ιταλία και άλλες χώρες.

Mezza voce: (Μισή φωνή) Θεωρείται μία πολύ προηγμένη φωνητική τεχνική. Για να εκτελεστεί σωστά, το μόνο χαρακτηριστικό της νότας που πρέπει να αλλάξει είναι η ένταση και όχι η τονικότητα, το ηχόχρωμα, ή το vibrato. Αυτό απαιτεί ένα εξαιρετικά υψηλό επίπεδο φωνητικού συντονισμού, ιδίως στο diminuendo, επομένως αυτή η τεχνική πολύ σπάνια εντοπίζεται σε είδη πέραν την κλασικής μουσικής. Η mezza voce συνδέθηκε με τους castrati και ήταν επίσης δημοφιλής κατά την περίοδο άνθισης του *bel canto*. Χρησιμοποιήθηκε, συχνά, ως δραματικό άνοιγμα μίας άριας, όπως για παράδειγμα στην «Casta Diva».

Mezzo soprano: (Μεσόφωνος) Είναι η μεσαία γυναικεία φωνή. Έχει γενικά πιο βαρύ και σκούρο τόνο από αυτόν της σοπράνο. Η φωνή της φτάνει ένα διάστημα 3^{ης} πιο χαμηλά από τη σοπράνο. Έχει έκταση από Λα³ έως Λα⁵.

Opera buffa: (Κωμική όπερα) Γεννήθηκε στην Ιταλία, στο τέλος της εποχής του Baroque. Προέκυψε από τα σύντομα κωμικά μουσικά επεισόδια που παίζονταν ανάμεσα στις 3 πράξεις μιας σοβαρής όπερας και έχει την ίδια δομή με την opera seria. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι το φινάλε, όπου, κάποιες φορές, είναι τόσο μεγάλο, που καταλαμβάνει τη μισή και πλέον διάρκεια της κάθε πράξης.

Opéra comique: Είναι είδος γαλλικής όπερας, εμφανίστηκε στις αρχές του 18^{ου} αι. και περιέχει προφορικό διάλογο και άριες. Η opéra comique δεν έχει πάντα κωμικό θέμα. Η *Carmen*, ίσως, η πιο γνωστή opéra comique, είναι τραγωδία.

Opera semiseria: (Ημισοβαρή όπερα) Ιταλικό είδος όπερας, δημοφιλές στις αρχές και τα μέσα του 19^{ου} αι.. Η opera semiseria περιέχει στοιχεία κωμωδίας και μπορεί να διακριθεί από την τραγική όπερα από την παρουσία του Basso Buffo (τύπος ανδρικής φωνής: διαθέτει το χαμηλότερο φωνητικό εύρος όλων των τύπων).

Opera Singspiel: Είναι είδος γερμανόφωνης όπερας, δημοφιλές κατά το 18^ο και 19^ο αι., αν και ο όρος εμφανίστηκε από τον 16^ο. Χαρακτηριστικό του είναι ο προφορικός διάλογος, που εναλλάσσεται με τραγούδια, μουσικά σύνολα και άριες. Γενικά, έχει κωμικό ή ρομαντικό θέμα.

Soprano coloratura: Είναι η πιο υψηλή γυναικεία φωνή και έχει τη δυνατότητα να εκτελεί δύσκολα περάσματα και να κάνει μεγάλα άλματα. Ο όρος «coloratura» αναφέρεται στη διακόσμηση της μελωδίας, η οποία είναι ένα τυπικό στοιχείο της μουσικής που γράφτηκε για αυτή τη φωνή. Στην κατηγορία της soprano coloratura εμπεριέχονται ρόλοι που γράφτηκαν για ελαφρύτερες φωνές, γνωστές ως λυρικές κολορατούρες, αλλά και για πιο βαριές φωνές, γνωστές ως δραματικές κολορατούρες. Ορισμένοι ρόλοι μπορούν να τραγουδηθούν από κάθε φωνή. Για παράδειγμα, η Lucia, για πολλά χρόνια, τραγουδήθηκε από λυρική κολορατούρα (Lily Pons), αλλά και από τη Μαρία Κάλλας, της οποίας η δραματική ερμηνεία εξακολουθεί να χαρακτηρίζει το ρόλο. Οι κατηγορίες εντός του ορισμένου εύρους της soprano coloratura καθορίζονται από το βάρος και το χρώμα της φωνής. Έχει έκταση από Ντο⁴ έως Φα⁶.

Soprano dramatico: (Δραματική σοπράνο) Είναι δυνατή και ογκώδης, χαρακτηριστικό της οποίας είναι η πολύ δυνατή χαμηλή περιοχή. Συνήθως, αυτή η κατηγορία έχει χαμηλότερη tessitura από τις άλλες σοπράνο και πιο «σκοτεινή» χροιά. Ερμηνεύει ρόλους ηρωικών ή τραγικών χαρακτήρων. Μερικές δραματικές σοπράνο, γνωστές ως βαγκνερικές, έχουν εξαιρετικά δυνατή φωνή, που μπορεί να ακουστεί πάνω από μία πλήρη ορχήστρα. Έχει έκταση από Ντο⁴ έως Ρε⁶.

Soprano drammatico coloratura: Οι ρόλοι για δραματική κολορατούρα σοπράνο έχουν διαφορετικές φωνητικές απαιτήσεις από την τραγουδίστρια. Για παράδειγμα, η φωνή που μπορεί να τραγουδήσει την Abigaille είναι απίθανο να τραγουδήσει τη Lucia. Τέτοιου είδους ρόλοι εντοπίζονται σε έργα του Mozart και στο ρεπερτόριο του *bel canto*. Πρόκειται για ένα αρκετά σπάνιο είδος φωνής, στο οποίο οι παχιές φωνητικές χορδές που απαιτούνται για την παραγωγή δραματικών νοτών, μειώνουν την ευελιξία της. Έχει έκταση από Σι³ έως Φα⁶.

Soprano drammatico d' agilita: Είναι μία δραματική σοπράνο, ικανή να επεκτείνει τη φωνή της στα δύο ακραία ρετζίστρα. Χαρακτηριστικό της είναι η αλλαγή του ηχοχρώματος, κατά τη μετάβαση από μία συχνοτική περιοχή σε μία άλλη.

Soprano leggero: Η φωνή της soprano leggero έχει πιο χαμηλή ένταση από τη soprano drammatico, αλλά διαθέτει μεγάλη ευελιξία στην υψηλή περιοχή. Μεταξύ των κατηγοριών των υψιφώνων, η soprano leggero έχει την υψηλότερη tessiture.

Soprano lirico spinto: Έχει τα χαρακτηριστικά της λυρικής σοπράνο, αλλά η χροιά της είναι πιο «σκοτεινή». Μπορεί να μεταφερθεί και σε πιο χαμηλές νότες, ώστε να επιτύχει μεγαλύτερη δραματικότητα. Μία soprano lirico spinto είναι σε θέση να τραγουδήσει μελωδίες με έντονες αλλαγές δυναμικής. Έχει έκταση από Ντο⁴ έως Ρε⁶.

Soprano sfogato: (Απεριόριστη σοπράνο) Είναι μία contralto ή mezzo soprano με δυνατότητα επέκτασης, ώστε να καλύψει την tessiture της soprano coloratura. Ονομάζεται και soprano assoluta (απόλυτη σοπράνο). Διαθέτει σκούρο ηχοχρώμα, που είναι πλούσιο στο χαμηλό ρετζίστρο. Έχει ευελιξία και μπορεί να υποστηρίξει την τεχνική του *bel canto*. Το βασικό ελάττωμα της σοπράνο sfogato είναι η έλλειψη ομοιογένειας στα διαφορετικά ρετζίστρα.

Soubrette: Στην όπερα, ο όρος soubrette αναφέρεται τόσο σε ένα είδος σοπράνο όσο και σε ένα είδος ρόλου. Η φωνή της είναι πιο ελαφριά από τις άλλες σοπράνο, δεν έχει μεγάλες δυνατότητες για κολορατούρες, ενώ η tessiture της είναι πιο χαμηλή από αυτής της λυρικής σοπράνο ή της soprano spinto. Πολλές νέες τραγουδίστριες ξεκινούν σαν soubrette, αλλά καθώς η φωνή τους ωριμάζει, μπορούν να χαρακτηριστούν ως λυρικές σοπράνο, λυρικές coloratura soprano ή coloratura mezzo soprano. Οι ρόλοι της soubrette εντοπίζονται σε κωμικές όπερες ή οπερέττες και αφορούν χαρακτήρες όμορφων και νέων κοριτσιών. Έχει έκταση από Ντο⁴ έως Ντο⁶.

Tessiture: Ο όρος περιγράφει το πιο αποδεκτό και άνετο εύρος για ένα τραγουδιστή. Είναι η περιοχή στην οποία ένας τύπος φωνής παρουσιάζει το βέλτιστο ήχο (ή χροιά). Αυτός ο ευρύς ορισμός, συχνά, ερμηνεύεται ότι αναφέρεται και στο συχνοτικό εύρος ενός κομματιού. Για παράδειγμα, σε όλη τη διάρκεια της τετραλογίας *Der Ring des Nibelungen*, του Richard Wagner, η μουσική που γράφτηκε για το ρόλο του Siegfried κυμαίνεται από Ντο^{#3} έως Ντο⁵, αλλά η tessiture περιγράφεται ως υψηλή, διότι ο τενόρος τραγουδά, πιο συχνά, στην περιοχή από Ντο⁴ έως Λα⁴.

Tragédie lyrique (Dramma tragico, Tragédie en musique): Είναι είδος γαλλικής όπερας και εισήχθη από τον Jean Baptiste Lully. Οι όπερες αυτού του είδους βασίζονται σε ιστορίες της κλασικής μυθολογίας ή στα ιταλικά ρομαντικά έπη των Torquato Tasso και Ludovico Ariosto. Το πρότυπο tragédie en musique έχει 5 πράξεις και κάθε μία ακολουθεί ένα βασικό μοτίβο: το άνοιγμα με μία άρια, όπου ένας από τους κύριους χαρακτήρες εκφράζει τα συναισθήματά του, που ακολουθείται από διάλογο σε ρετσιτατίβο και διανθίζεται με σύντομες άριες.

Vibrato: Είναι μία τακτική παλλόμενη αλλαγή τονικού ύψους. Κάθε ανθρώπινη φωνή έχει vibrato και συμβαίνει αυθόρμητα. Υπάρχουν 3 τύποι vibrato φωνής, που καθορίζονται από το όργανο που χρησιμοποιείται για την παραγωγή του:

α) ο θυρεοαρτυαινοειδής μυς (thyroarytenoid muscle ή vocalis muscle: λεπτός μυς που βρίσκεται παράλληλα και πλευρικά προς τις φωνητικές χορδές και υποστηρίζει τον τονικό έλεγχο των φωνητικών χορδών) δονείται μεταξύ των 6,5 έως 8 Hz.

β) το διάφραγμα δονείται σε μία συχνότητα κάτω από 5 Hz.

γ) ένας συνδυασμός των δύο παραπάνω μεθόδων, με αποτέλεσμα ένα vibrato με συχνότητα είναι μεταξύ 5 και 6,5 Hz.

Άρια: Είναι το μέρος της όπερας όπου τραγουδά ο σολίστ, συνοδεύει ορχήστρας. Η φόρμα της μπορεί να είναι διμερής ή τριμερής. Μία συνηθισμένη μορφή άριας είναι η *aria da capo*, με φόρμα ABA, όπου ο σολίστ εκτελεί το μέρος Α, στη συνέχεια, το μέρος Β, που διαφέρει από το πρώτο και επαναλαμβάνει το Α, που μπορεί να είναι αυτούσιο του πρώτου ή παραλλαγή του.

Βερισμός: (Verismo) Προέρχεται από την ιταλική λέξη «vero», που σημαίνει αλήθεια. Χαρακτηρίζεται από ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινής ζωής, ιδιαίτερα, των σύγχρονων κατώτερων τάξεων και σε μεγάλο βαθμό, απορρίπτει τα ιστορικά ή μυθολογικά θέματα, που σχετίζονται με το ρομαντισμό. Ο όρος χρησιμοποιείται για να περιγράψει το μουσικό ύφος που ήταν διαδεδομένο στους Ιταλούς συνθέτες, στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αι..

Λιμπρέτο: (Libretto) Προέρχεται από το ιταλικό «libro», που σημαίνει βιβλίο. Είναι το κείμενο μιας όπερας.

Μπαλάρισμα: Τεχνική αδυναμία του τραγουδιστή να κρατήσει σταθερά μία νότα.

Όπερα: Είναι ένας συνδυασμός θεάτρου και μουσικής και εκτελείται από τους σολίστ, τη χορωδία και την ορχήστρα, εμφανίστηκε στα 1600, στη Φλωρεντία.

Οπερέττα: (Operetta) Ο συνθέτης που τη δημιούργησε είναι ο Jacques Offenbach, στα τέλη του 19^{ου} αι. και είναι γαλλικής προέλευσης. Είναι μικρότερη σε έκταση και διαφέρει από τη όπερα ως προς την θεματολογία (συνήθως διακωμωδεί την παρούσα ζωή), αλλά και ως προς τους συνθετικούς κανόνες. Η οπερέττα θεωρείται «παιδί» της κωμικής όπερας. Κοινό χαρακτηριστικό οπερέττας και κωμικής όπερας είναι τα απαγγελτικά μέρη, που δεν υπάρχουν στη σοβαρή όπερα.

Ρετζίστρο: Είναι μία συγκεκριμένη σειρά τόνων στην ανθρώπινη φωνή, που παράγονται από ένα συγκεκριμένο μοτίβο δόνησης των φωνητικών χορδών. Το φωνητικό ρετζίστρο έχει τρεις συνιστώσες: ένα συγκεκριμένο μοτίβο δόνησης των φωνητικών χορδών, μία ορισμένη σειρά των τόνων και έναν ορισμένο τύπο ήχου.

Σύστημα Fach: Πρόκειται για μία μέθοδο ταξινόμησης τραγουδιστών, κυρίως, όπερας, ανάλογα με το εύρος, το βάρος και το χρώμα της φωνής τους. Χρησιμοποιείται σε όλο τον κόσμο, ως επί των πλείστων στην Ευρώπη και ιδίως από τις γερμανόφωνες χώρες και τις Όπερες ρεπερτορίου. Οι εταιρίες Όπερας έχουν καταλόγους των διαθέσιμων τραγουδιστών, με ταξινόμηση Fach, έτσι ώστε, όταν θα γίνει casting για μία επερχόμενη παραγωγή, να μπορούν να επιλέξουν τους κατάλληλους τραγουδιστές. Στο σύστημα Fach, η Κάλλας κατατάσσεται στις «Dramatischer Koloratursopran», δηλαδή στις δραματικές coloratura soprano.

Τεχνική legato: Στο κλασικό τραγούδι, το legato είναι μία σειρά από συνεχή φωνήεντα με ελάχιστη διακοπή από σύμφωνα. Είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό του *bel canto*, που καθιερώθηκε από τους δασκάλους φωνητικής, κατά το 18^ο αι. και τις αρχές του 19^{ου}. Στη Δυτική κλασική φωνητική μουσική, οι τραγουδιστές χρησιμοποιούν το legato σε κάθε φράση, χωρίς σημάδια άρθρωσης. Συνήθως, χρησιμοποιείται για τη διατήρηση ισορροπίας μεταξύ των ρετζίστρων.

Τεχνική recitativo: Είναι μία μορφή μουσικής σύνθεσης περιορισμένης χρονικής διάρκειας, ιδιαίτερα συνηθισμένη στην όπερα, το ορατόριο ή την καντάτα. Αποτελεί

είδος μελωδικής αφήγησης για φωνή, που συνοδεύεται από ένα μικρό μουσικό σύνολο (*recitativo secco*), συνήθως τσέμπαλου και βιολοντσέλου ή μία ορχήστρα (*recitativo accompagnato*), ακολουθώντας τις διακυμάνσεις του λόγου. Το *recitativo* εμφανίστηκε πριν την εποχή της «Camerata de' Bardi». Ο Vincenzo Galilei, συνθέτης και πατέρας του αστρονόμου Galileo Galilei, έπαιξε σημαντικό ρόλο. Ο Vincenzo Galilei, θέλοντας να αναδημιουργήσει τον παλιό τρόπο της αφήγησης και το δράμα, εφάρμοσε την αφήγηση μιας ιστορίας, με τη χρήση μιας μόνο μελωδικής γραμμής, που συνοδεύεται από απλές συγχορδίες ενός τσέμπαλου ή ενός λαούτου.

Τίμπρο: (Ηχόχρωμα) Ο όρος χρησιμοποιείται είτε για τη φωνή είτε για τα μουσικά όργανα.

- Ardoin, J. (Συγγραφέας). (1978). *Callas: A Documentary* [Ταινία]. Bel Canto Society.
- Barrio, M. (2007). Wagner: Tristan und Isolde. Στο Prisa Innova S. L., *Όπερα Τέσσερις Αιώνες* (Γ. Σιδέρης, Μεταφρ., Τόμ. 5, σσ. 18-28). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Bellini, V. (Συνθέτης). (1960). [M. Callas, F. Corelli, N. Zaccaria, Ερμηνευτές, & T. Serafin, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Norma* [CD]. Produced by Walter Legge & Walter Jellinek. Released by EMI Classics: 1998.
- Bellini, V., Bizet, G., Catalani, A., Charpentier, G., Cilea, F., Giordano, U., . . . Verdi, G. (Συνθέτες). (n.d.). [M. Callas, Ερμηνευτής, A. Votto, G. Prêtre, H. von Karajan, N. Rescigno, T. Serafin, & V. de Sabata, Διευθυντές ορχήστρας] Στο *The Very best of Maria Callas* [CD]. Warner Classics: 2002.
- Bellini, V., Donizetti, G., Mozart, W. A., Rossini, G., Verdi, G., & von Weber, C. M. (Συνθέτες). (1953-1961). [M. Callas, Ερμηνευτής, T. Serafin, N. Rescigno, G. Prêtre, & A. Tonini, Διευθυντές ορχήστρας] Στο *The EMI Rarities* [CD]. Produced by Peter Andry. Remastered by Allan Ramsay, Abbey Road Studios. Released by EMI Classics: 1998.
- Bellini, V., Donizetti, G., Mozart, W., & Verdi, G. (Συνθέτες). (1957). [M. Callas, Ερμηνευτής, & N. Rescigno, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Maria Callas in Rehearsal in Dallas* [CD]. EMI Classics: 2002.
- Bellini, V., Donizetti, G., Rossini, G., Spontini, G., Thomas, A., Verdi, G., & Wagner, R. (Συνθέτες). (1956-1957). [M. Callas, Ερμηνευτής, A. Simonetto, & A. Votto, Διευθυντές ορχήστρας] Στο *Maria Callas Live in Milan 1956 and Athens 1957* [CD]. EMI Classics: 2002.
- Benamou, R. (Σκηνοθέτης). (1958). *Maria Callas: Débuts à Paris* [Ταινία]. Παρίσι: EMI: 2001.
- Bing, R. (1972, Οκτώβριος 7). Bing remembers Callas. *The Saturday Review*, σσ. 37-40. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 17, 2013, από <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1972oct07-00037>
- Boito, A., Catalani, A., Cilèa, F., Delibes, L., Giordano, U., Rossini, G., . . . Verdi, G. (Συνθέτες). (1954). [M. Callas, Ερμηνευτής, & T. Serafin, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Lyric & Coloratura Arias* [CD]. Produced by Walter Legge. Remastered by Paul Bailly, Abbey Road Studios. Released by EMI Classics: 1997.
- Boito, A., Delibes, L., Donizetti, G., Giordano, U., Leoncavallo, R., Massenet, J., & Verdi, G. (Συνθέτες). (1952). [M. Callas, N. Filacuridi, Ερμηνευτές, & O. De Fabritiis, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Incontri memorabili* [CD]. Μιλάνο: Cetra. Remastered by Ezio De Rosa, Donata Benelli: 1994.
- Bond, A. (1999). *The Autobiography of Maria Callas: A Novel*. Νέα Υόρκη: Birch Brook Press.
- Callas, E. (1960). *My Daughter Maria Callas*. (L. Blochman, Επιμ.) Νέα Υόρκη: Fleet.
- Callas, E. (1962). *Johnny Carson Show*. (J. Carson, Δημοσιογράφος) Ανάκτηση Απρίλιος 10, 2012, από <http://www.fileden.com/files/2007/6/22/1200998/evangelia%20callas%20interviewed.mp3>
- Callas, J. (1989). *Sisters: A Revealing Portrait of the World's Most Famous Diva*. Λονδίνο: Macmillan.

- Callas, J. (1991). Maria Callas' sister talks and sings. (Maria Callas International Club, Δημοσιογράφος) Maria Callas International Club. Ανάκτηση Ιούνιος 10, 2012, από <http://www.youtube.com/watch?v=vXyT2SauyFU>
- Callas, M. (1957, Απρίλιος 2). *Meet Jeanne Heal*. (J. Heal, Δημοσιογράφος) Λονδίνο: BBC.
- Callas, M. (1958, Ιανουάριος 24). *Person to Person*. (E. Murrow, Δημοσιογράφος) Νέα Υόρκη: CBS.
- Callas, M. (1958, Μάρτιος 27). *Music Through the Night*. (H. Fleetwood, Δημοσιογράφος) Νέα Υόρκη: WRCA (WNBC).
- Callas, M. (1969, Απρίλιος 20). *L'invité du Dimanche*. (P. Desgraupes, Δημοσιογράφος) Παρίσι: ORTF TV.
- Callas, M. (1974, Απρίλιος 15). *Today interview with Barbara Walters*. (B. Walters, Δημοσιογράφος) Νέα Υόρκη: NBC.
- Callas, M. (1974, Φεβρουάριος 4). *60 Minutes interview with Mike Wallace*. (M. Wallace, Δημοσιογράφος) Παρίσι.
- Callas, M. (1976, Απρίλιος). *Interview*. (P. Caloni, Δημοσιογράφος) Παρίσι.
- Callas, M. (Ερμηνευτής). (1967-1968). Στο *In conversation with Edward Downers* [CD]. EMI Classics: 2002.
- Callas, M. (Ερμηνευτής). (1997). The Rome Walkout Scandal. Στο *Callas in Her Own Words* [Audiobook CD]. Highbridge & Penguin Group.
- Callas, M. τεκμήρια: 00769, 01271, 01602, 01630, SC467, C1183, C1272. *Archivio Storico*. Οπτικοακουστικό Αρχείο Cinecittà Luce, Ρώμη.
- Callas, M. τεκμήρια: FR3 DERNIERE (16.9.77), IT113H (17.9.77), IT120H (16 & 20.9.77), JA220H (14.9.97), JT13H (17 & 20.12.58, 6.6.63), JT19H15 (16.10.60), JT20H (21.12.58, 4.10.59, 13.08.61, 22.5.62, 28.1.70), JT nuit (18.12.58, 6.8.59), MIDI2 (15.9.97). Institut National de l'audiovisuel, Γαλλία.
- Capanni, C. (2010, Μάρτιος 3). *Maria è Imogene*. Ανάκτηση Ιούνιος 3, 2012, από GB Opera Magazine: <http://www.gbopera.it/2010/03/maria-e-imogene/>
- Capanni, C. (2011, Νοέμβριος 6). *Maria nei ricordi di Walter Legge*. Ανάκτηση Ιούνιος 3, 2012, από GB Opera Magazine: <http://www.gbopera.it/2011/11/maria-nei-ricordi-di-walter-legge-quarta-parte/>
- Cherubini, L. (Συνθέτης). (1958). [M. Callas, J. Vickers, N. Zaccaria, T. Berganza, Ερμηνευτές, & N. Rescigno, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Medea* [CD]. Myto Records: 2008.
- Cole, S. (Σκηνοθέτης). (2004). *Maria Callas: Living and Dying for Art and Love* [Ταινία]. Iambic Productions.
- Donizetti, G. (Συνθέτης). (1957). [M. Callas, N. Zaccaria, R. Panerai, Ερμηνευτές, & H. von Karajan, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Lucia di Lammermoor* [CD]. Remastered by Paul Baily. Released by EMI Classics: 1998.
- Dragadze, P. (1987, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος). Η Τελευταία Συνέντευξη της Μαρίας Κάλλας. *Οδός Πανός*(32), σσ. 7-20.
- Forbes, E. (1997). Soprano. Στο S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera* (Τόμ. IV, σσ. 457-462). Νέα Υόρκη: Macmillan.
- Fuchs, A. (2006). *In Search of the True Sound of an artist: A Study of the Recordings by Maria Callas*. PhD, Stellenbosch University, Faculty of Arts, Cape Town.
- Fussi, F., & Paolillo, N. (2010). *Analisi Spettrografiche dell' Evoluzione e Involuzione Vocale di Maria Callas alla Luce di Una Ipotesi Fisiopatologica*. Ανάκτηση Μάιος 23, 2012, από La Voce Artistica: <http://www.voceartistica.it/it-IT/index?Item=Callas+dermatom>

- Giordano, U. (Συνθέτης). (1955). [M. Callas, M. Del Monaco, A. Protti, Ερμηνευτές, & A. Votto, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Andrea Chénier* [CD]. EMI Classics: 2002.
- Goertz, W. (2011, Ιανουάριος 6). *Die rätselhafte Krankheit der Callas*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 5, 2013, από Rheinische Post: <http://nachrichten.rp-online.de/kultur/die-raetselhafte-krankheit-der-callas-1.314246>
- Hampe, B. (1997). *Making Documentary Films and Reality Videos*. Νέα Υόρκη: Owl Books.
- Harrison, J. (1956, Νοέμβριος 15). *Review of Jay S. Harrison in the New York Herald Tribune*. Ανάκτηση Αύγουστος 29, 2013, από The Metropolitan Opera Archives: [http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=173150&limit=3000&xBranch=ALL&xodate=&xedate=&theterm=Tosca%3A%20Conductor%20\[Mitropoulos,%20Dimitri\]&x=0&xhomepath=http://69.18.170.204/archives/&xhome=http://](http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=173150&limit=3000&xBranch=ALL&xodate=&xedate=&theterm=Tosca%3A%20Conductor%20[Mitropoulos,%20Dimitri]&x=0&xhomepath=http://69.18.170.204/archives/&xhome=http://)
- Hayes, J. (1997). Alceste. Στο S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera* (Τόμ. I, σσ. 62-70). Νέα Υόρκη: Macmillan.
- Hayes, J. (1997). Iphigénie en Tauride. Στο S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera* (Τόμ. II, σσ. 816-819). Νέα Υόρκη: Macmillan.
- Herzog, F. (1943, Φεβρουάριος 19). *Deutsche Nachrichten in Griechenland*.
- Hidalgo, E. (1969, Απρίλιος 20). *L'invité du Dimanche*. (P. Desgraupes, Δημοσιογράφος) Παρίσι: ORTF TV.
- Huck, W. (1984). Tosca: Four Callas Toscas. *The Opera Quarterly*, 2(3), σσ. 175-178.
- Irusta, R. (2007). Bizet: Carmen. Στο Prisa Innova S. L., *Όπερα Τέσσερις Αιώνες* (Φ. Βλαχοπούλου, Μεταφρ., Τόμ. 2, σ. 19). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Jellinek, G. (1986). *Callas: Portrait of a Prima Donna*. Καναδάς: Courier Dover Publications.
- Kilpatrick, J. (1958, Νοέμβριος 7). For The First Time in America The Callas "Medea" is Heard. *The Dallas Morning News*.
- Koestenbaum, W. (1993). *The Queen's Throat*. Νέα Υόρκη: Poseidon Press.
- Kohly, P. (Συγγραφέας), & Kohly, P. (Σκηνοθέτης). (2007). *Maria Callas Assoluta* [Ταινία]. Arthaus Musik.
- Kolodin, I. (1972, Οκτώβριος 7). Callas remembers Bing. *The Saturday Review*, σ. 41. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 17, 2013, από <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1972oct07-00041>
- Kondyli, G. (2012, Νοέμβριος). Callas: The conflict about Epidaurus. *Hellenic Journal of Music, Education, and Culture (HeJMEC)*, III(2). Ανάκτηση Φεβρουάριος 27, 2013, από <http://hejmec.eu/journal/index.php/HeJMEC/article/view/38/32>
- Lalait, D. (1997). *Maria Callas: J'ai vécu d'art, J'ai vécu d'amour/Μαρία Κάλλας: Έζησα με τέχνη, Έζησα με έρωτα*. (Μ. Αλεβίζου, & Σ. Σκουλικάρη, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκης.
- Legge, W. (1977, Νοέμβριος). La Divina, Callas Remembered. *Opera News*, 42(5).
- Lewens, A., & Mitchell, A. (Σκηνοθέτες). (1987). *Maria Callas Life and Art (1923-1977)* [Ταινία]. EMI.
- Littlejohn, D. (1992). *The Ultimate Art: Essays Around and About Opera*. Λονδίνο: University of California Press.
- Lowe, D. (1987). *Callas as they saw her*. Λονδίνο: Ungar Pub. Co.

- Magnus, C. (1955, Σεπτέμβριος 18). La Primadonna Di Milano. Maria Callas, who charmed Toscanini with a carnation, is now enthraling Berlin. *Welt am Sonntag*.
- Maguire, S., & Forbes, E. (1997). Norma. Στο S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera* (Τόμ. III, σσ. 617-619). Νέα Υόρκη: Macmillan.
- Maria Callas at Lisbon and MET interviews 1958*. (n.d.). Ανάκτηση Μάρτιος 13, 2013, από <http://www.youtube.com/watch?v=-HqwEb67Ez0>
- Maria Callas in Concert: Hamburg* (1959, 1962). [Ταινία]. EMI Classics: 1999.
- Meneghini, G. (1978). *Ελεύθερος Ρεπόρτερ*. (Δ. Λιμπερόπουλος, Δημοσιογράφος, & Ν. Ζαχαρίου, Μεταφραστής) ΕΡΤ.
- Meneghini, G. (1982). *My Wife Maria Callas*. (R. Allegri, Επιμ.) Νέα Υόρκη: Farrar Straus Giroux.
- Miss Callas in Medea at Covent Garden. (1959, Ιούνιος 18). *The Times*.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ozer, J., Randall, C., & Wrigley, C. (2011). *Adobe Premiere Pro CS5 Classroom in a Book*. Νέα Υόρκη: Adobe Press.
- Palmer, T. (Σκηνοθέτης). (1988). *Maria Callas: La Divina-A Portrait* [Ταινία]. Image Entertainment.
- Pantis, B. (2006, Νοέμβριος). The secret son of Maria Callas-Part I: Facts or Fiction: that is the question. *Maria Callas Magazine*(49), σσ. 6-9.
- Parker, R. (2001). *The Oxford Illustrated History of Opera*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Pasolini, P. (Συγγραφέας), & Pasolini, P. (Σκηνοθέτης). (1969). *Medea* [Ταινία]. Euro International Film.
- Perkins, F. (1958, February 28). *Review of Francis D. Perkins in the Herald Tribune*. Ανάκτηση Αύγουστος 29, 2013, από The Metropolitan Opera Archives: [http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=177270&limit=3000&xBranch=ALL&xodate=&xedate=&theterm=Callas,%20Maria%20\[Soprano\]&x=0&xhomepath=http://69.18.170.204/archives/&xhome=http://69.18.170.204/archiv](http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=177270&limit=3000&xBranch=ALL&xodate=&xedate=&theterm=Callas,%20Maria%20[Soprano]&x=0&xhomepath=http://69.18.170.204/archives/&xhome=http://69.18.170.204/archiv)
- Ponchielli, A. (Συνθέτης). (1952). [M. Callas, F. Barbieri, G. Poggi, P. Silveri, Ερμηνευτές, & A. Votto, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *La Gioconda* [CD]. RAI, remastered by DYNAMIC: 2007.
- Porter, A. (1959, Ιούνιος 18). Medea. *Financial Times*.
- Puccini, G. (Συνθέτης). (1953). [M. Callas, G. Di Stefano, T. Gobbi, F. Calabrese, Ερμηνευτές, & V. de Sabata, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Tosca* [CD]. Produced by Walter Legge. Remastered by Paul Bailly. Released by EMI Classics: 2008.
- Puccini, G. (Συνθέτης). (1955). [M. Callas, N. Gedda, L. Danieli, Ερμηνευτές, & H. von Karajan, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Madama Butterfly* [CD]. EMI Classics: 1997.
- Puccini, G. (Συνθέτης). (1956, Νοέμβριος 25). [M. Callas, R. Cioni, T. Gobbi, Ερμηνευτές, & Δ. Μητρόπουλος, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Tosca (Act II)*. Νέα Υόρκη, Metropolitan Opera: Filmed by CBS Studio 53 for Ed Sullivan Show.
- Renata Scotto*. (2003, Νοέμβριος 25). Ανάκτηση Σεπτέμβριος 13, 2012, από Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Renata_Scotto
- Return of the Prodigal Daughter. (1965, Μάρτιος 26). *Time Magazine*, σ. 64.

- Reverter, A. (2007). Verdi: Aida. Στο Prisa Innova S. L, *Όπερα Τέσσερις Αιώνες* (Φ. Βλαχοπούλου, Μεταφρ., Τόμ. 26, σσ. 12-20). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Riggs, G. (2003). *The Assoluta Voice in Opera, 1797-1847*. Νότια Καρολίνα: McFarland.
- Rosenthal, H. (1977, Νοέμβριος). Callas Remembered. *Opera*, 28(11), σσ. 1012-1025.
- Russomanno, S. (2007). Rossini: Il barbiere di Siviglia. Στο Prisa Innova S. L., *Όπερα Τέσσερις Αιώνες* (Φ. Βλαχοπούλου, Μεταφρ., Τόμ. 10, σσ. 20-30). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Russomanno, S. (2007). Verdi: La Traviata. Στο Prisa Innova S. L., *Όπερα Τέσσερις Αιώνες* (Γ. Σιδέρης, Μεταφρ., Τόμ. 1, σσ. 18-22). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Sargeant, W. (1958, February 6). *Review of Winthrop Sargeant in The New Yorker*. Ανάκτηση Αύγουστος 29, 2013, από Metropolitan Opera Archive: [http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=177030&limit=3000&xBranch=ALL&xodate=&xedate=&theterm=Callas,%20Maria%20\[Soprano\]&x=0&xhomepath=http://69.18.170.204/archives/&xhome=http://69.18.170.204/archiv](http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/fullcit.w?xCID=177030&limit=3000&xBranch=ALL&xodate=&xedate=&theterm=Callas,%20Maria%20[Soprano]&x=0&xhomepath=http://69.18.170.204/archives/&xhome=http://69.18.170.204/archiv)
- Schonberg, H. (1965, Μάρτιος 20). Maria Callas returns to the Met in Tosca. *The New York Times*.
- Scott, M. (1992). *Maria Meneghini Callas*. Βοστώνη: Northeastern University Press.
- Seletsky, R. (2000). Callas at EMI: Remastering and Perception. *The Opera Quarterly*, 16(2), σσ. 240-255.
- Seletsky, R. (2004). The Performance Practice of Maria Callas-Interpretation and Instinct. *The Opera Quarterly*, 20(4), σσ. 587-602.
- Seletsky, R. (2005). A Callas Recording Update. *The Opera Quarterly*, 21(2), σσ. 387-391.
- Shawe-Taylor, D. (1957, Ιούνιος). Anna Bolena at the Scala. *Opera*, 8(6), σσ. 344-350.
- Singer, B. (2006, October). Turning Point. *Opera News*, 71(4). Ανάκτηση Σεπτέμβριος 5, 2013, από http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2006/10/Features/Turning_Point.html.
- Stassinopoulos, A. (1980). *Maria: Beyond the Callas Legend*. Λονδίνο: Weidenfeld and Nicolson.
- Tchaikovsky, P. (Συνθέτης). (1987). [A. Previn, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Ballet Highlights-Swan Lake, Sleeping Beauty, The Nutcracker* [CD]. EMI Classics.
- The Barber of Seville*. (2002, Φεβρουάριος 5). Ανάκτηση Σεπτέμβριος 20, 2012, από http://en.wikipedia.org/wiki/The_Barber_of_Seville
- The Callas Conversations with Lord Harewood and Bernard Gavoty* (1964, 1968). [Τατιά]. EMI Classics: 2004.
- The Prima Donna. (1956, Οκτώβριος 29). *Time*, σσ. 60-64.
- Thomas, C. (1986). Two Valuable Callas Reissues. *The Opera Quarterly*, 4(4), σσ. 108-110.
- Tosi, B. (2011). *A Divine Love between Maria Callas and Venice*. Ανάκτηση Σεπτέμβριος 9, 2012, από Maria Callas-Divina: The Official Web Site: <http://www.callas.it/news/english/amore.divino.html>
- van Zoggel, K. (2006, Νοέμβριος). The secret son of Maria Callas-Part II: Fact, no Fiction. *Maria Callas Magazine*(49), σσ. 10-14.

- Verdi, G. (Συνθέτης). (1953). [M. Callas, F. Albanese, Ερμηνευτές, & G. Santini, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *La Traviata* [CD]. Produced by Cetra. Remastered by DYNAMIC S.R.L.: 2006.
- Verdi, G. (Συνθέτης). (1953-1969). [M. Callas, Ερμηνευτής, & N. Rescigno, Διευθυντής ορχήστρας] Στο *Verdi Arias* [CD]. Produced by Walter Legge. Remastered by Andrew Walter. Released by EMI Classics: 1997.
- Visconti, L. (1969, Απρίλιος 20). *L'invité du Dimanche*. (P. Desgraupes, Δημοσιογράφος) Παρίσι: ORTF TV.
- Whitson, J. (2005, October). The Callas Legacy. *Opera News*, 40(4). Ανάκτηση Αύγουστος 20, 2012, από http://www.operanews.com/Opera_News_Magazine/2005/10/Features/The_Callas_Legacy.html
- Willier, S. (2000, Μάρτιος). Maria Callas: Sacred Monster by Stelios Galatopoulos. *Notes, Second Series*, 56(3), σσ. 735-737.
- Willis, S. (1997). Médée. Στο S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera* (Τόμ. III, σσ. 297-298). Νέα Υόρκη: Macmillan.
- Zeffirelli, F. (Σκηνοθέτης). (1962-1964). *Maria Callas at Covent Garden* [Ταινία]. EMI Classics.
- Zettl, H. (2004). *Τηλεοπτική Παραγωγή*. (Α. Οικονομίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Ίων Βάρβογλης, Μ. (1957, Αυγούστου 9). Η Μελοδραματική Βραδυά Κάλας. *Τα Νέα*, 2. Βασιλαντωνόπουλος, Σ., Ζακυνθινός, Τ., Χατζηαντωνίου, Π., Τάτλας, Ν., Σκαρλάτος, Δ., & Μουρτζόπουλος, Ι. (2004). *Μετρήσεις και Ανάλυση της Ακουστικής του Θεάτρου της Επιδαύρου*. Hellenic Institute of Acoustics conference (2004, Σεπτέμβριος 18-20). Ανάκτηση Μάρτιος 5, 2013, από Audio and Acoustic Technology Group: <http://www.wcl.ece.upatras.gr/audiogroup/publications/pdfs/epidauros.pdf>
- Βασιλικός, Β. (1987). *Το Σφράγιο*. Αθήνα: Γνώση.
- Ε.Λ.Ι.Α. φάκελος 3, υποφάκ. 3.3. *Αρχείο Κατίνας Παξινοπού και Αλέξη Μινωτή*. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα.
- Ε.Λ.Ι.Α. φάκελος 3, υποφάκ. 3.7. *Αρχείο Κατίνας Παξινοπού και Αλέξη Μινωτή*. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα.
- Ε.Λ.Ι.Α. φωτογραφικά τεκμήρια: 03.11.067.20, 03.11.067.27, 03.11.067.35. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα.
- Ε.Λ.Ι.Α. Φωτογραφικά τεκμήρια: PAX.888, PAX.892, PAX.912, PAX.917, PAX.923, PAX.906, PAX.899. *Αρχείο Κατίνας Παξινοπού και Αλέξη Μινωτή*. Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα.
- Η Κάλλας πέθανε από καρδιακή προσβολή σε ηλικία 53 χρόνων. (1977, Σεπτέμβριος 17). *Μακεδονία*, 1, 7.
- Η Κάλλας υπέστη εις Μιλάνον χειρουργικήν επέμβασιν. (1969, Ιανουάριος 29). *Ταχυδρόμος*, 3.
- Η Μαρία Κάλλας μιλάει στην E.I.P.* (2007). Ανάκτηση Απρίλιος 10, 2012, από <http://operailove.blogspot.gr/2007/05/blog-post.html>
- Θεατρικά Νέα. (1957, Αύγουστος 1). Το Φεστιβάλ Τσάτσου εξαρθρώνει τώρα και την κρατική ορχήστρα. *Τα Νέα*, 2.
- Θεατρικά Νέα. (1957, Αύγουστος 2). Η Κάλλας εφοβήθη χθες να αντιμετωπίση το Αθηναϊκόν κοινόν! *Τα Νέα*, 2.
- Θεατρικά Νέα. (1957, Αύγουστος 2). Ο κληθείς ιατρός: Ημπορεί κάλλιστα να τραγουδήση! *Τα Νέα*, 2.
- Θεατρικά Νέα. (1957, Αύγουστος 7). Η κ. Μενεγκίνι-Κάλλας ηρνήθη επίμονα να ομιλήση για την αμοιβή της. *Τα Νέα*, 2.

- Θεατρικά Νέα. (1957, Αύγουστος 1). Εύγλωττη επιστολή του θείου της κ. Δημητριάδη. *Τα Νέα*, 2.
- Θεατρικά Νέα. (1960, Αύγουστος 13). Κατετέθη στη Βουλή ερώτησις για τις αποδοχές του καλλιτεχνικού προσωπικού της Λυρικής. *Τα Νέα*, 2.
- Θεατρικά Νέα. (1960, Αύγουστος 27). Η Μαρία Κάλας επανέλαβε χθές την «Νόρμα» με 38,5 βαθμούς πυρετό. *Τα Νέα*, 2.
- Θεατρικά Νέα. (1961, Μάιος 16). Το Εθνικόν Θέατρο απειλεί αποχήν από το εφετεινό Φεστιβάλ Αθηνών. *Τα Νέα*, 2.
- Θεοδωροπούλου, Α. (1944, Σεπτέμβριος). Το Φιντέλιο στο Θέατρο του Ηρώδη του Αττικού. *Νέα Εστία*, 36(413/414), σσ. 775-776.
- Θεοδωροπούλου, Α. (1957, Αύγουστος). Συνναυλίες της Κρατικής Ορχήστρας-Οι Μαέστροι Σάμο Χούμαντ και Κωνσταντίν Σίλβεστρι-Νέα Ταλέντα-Λαϊκοί Χοροί και τραγούδια στο Ελληνικό Σπίτι-Η Μαρία Μενεγκίνι Κάλλας στο Φεστιβάλ Αθηνών. *Νέα Εστία*, 62(723), σσ. 1212-1214.
- Κάλλας, Μ. (1957, Αύγουστος 4). *Το θέατρο στο μικρόφωνο*. (Α. Μαμάκης, Δημοσιογράφος) Αθήνα, Ελλάδα. Ανάκτηση Απρίλιος 10, 2012, από <http://www.youtube.com/watch?v=QobNvudIGGY>
- Κάλλας, Μ. (1960, Αύγουστος 9). Συνέντευξη Τύπου. Ανάκτηση Απρίλιος 10, 2012, από <http://www.youtube.com/watch?v=HV7MnFe7mAk>
- Καμπάνης, Ν. (1961, Αύγουστος 1). Η παράσταση της «Μήδειας» αποκαθιστά την σοβαρότητα του θεάτρου Επιδαύρου. *Το Βήμα*, 5.
- Κονδύλη, Γ. (2010). Ο Άγγελος Τερζάκης ως Λυρικός Καλλιτέχνης. *Αριάδνη*(16), σσ. 201-215.
- Κονδύλη, Γ. (2011, Ιούνιος). Κατοχή και Εμφύλιος στη Λυρική Σκηνή. *Νέα Εστία*, 169(1845), σσ. 1152-1163.
- Λαλαούνη, Α. (1942, Αύγουστος 28). *Βραδυνή*.
- Λαλαούνη, Α. (1943, Ιούλιος 24). *Βραδυνή*.
- Λαλαούνη, Α. (1944, Απρίλιος 24). *Βραδυνή*.
- Λαλαούνη, Α. (1944, Μάιος 10). *Βραδυνή*.
- Λιναρδάτος, Κ. (1960, Αύγουστος 11). Τα 15.000 δολάρια της Μαρίας Κάλας θα γίνουν πυρήνας για παροχή υποτροφίας σε νέους με φωνητικό ταλέντο. *Τα Νέα*, 2.
- Μαρσάν, Π. (1983). *Μαρία Κάλλας: Η Ελληνική Σταδιοδρομία της: Χρονικό*. Αθήνα: Γνώση.
- Μινωτής, Α. (1981). *Μακρινές Φιλίες*. Αθήνα: Κάκτος, Αθήνα.
- Μπακουνάκης, Ν. (1995). *Κάλλας-Μήδεια*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπαστιάς, Γ. Κ. (1997). *Ο Κωστής Μπαστιάς στα Χρόνια του Μεσοπολέμου: Μεσοπόλεμος-Κατοχή-Απελευθέρωση* (Τόμ. Ι, ΙΙ). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Μύθοι και πραγματικότητες για την Κάλας. (1987, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος). *Οδός Πανός*(32), σσ. 85-91.
- Νικολαΐδης, Β. (2007). *Μαρία Κάλλας: Οι Μεταμορφώσεις μιας Τέχνης*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. (*Τα Νέα*: Ειδικές Εκδόσεις)
- Νίτσος, Κ. (1960, Αύγουστος 25). Δώδεκα χιλιάδες θεαταί εχειροκρότησαν χθες ενθουσιωδώς την Μαρία Κάλας. *Τα Νέα*, 2.
- Νταούλης, Γ. (Σκηνοθέτης). (2011, Φεβρουάριος). *Μηχανή του Χρόνου* [Ταινία]. NET.
- Ο θάνατός της παραμένει ανεξήγητος... (1997, Ιανουάριος 5). *Το Βήμα*. Ανάκτηση Νοέμβριος 5, 2013, από <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=84924&wordsinarticle=%CE%9C%CE%AE%CE%B4%CE%B5%CE%B9%CE%B1>
- Ο Θεατής. (1945, Σεπτέμβριος 6). *Το Έθνος*.

- Παπαδόπουλος, Θ. (1999, Δεκέμβριος 17). Η δύσκολη επιστροφή της Κάλλας. *Τα Νέα*. Ανάκτηση Οκτώβριος 29, 2012, από <http://www.tanea.gr/ellada/article/?aid=4104046&wordsinarticle=%CE%9A%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CF%82>
- Παπαθανασόπουλος, Β. (1960, Σεπτέμβριος 2). Το θέατρον της Επίδαυρου και αι παραστάσεις της «Νόρμας». *Καθημερινή*, 3.
- Παπαθανασόπουλος, Β. (1961, Σεπτέμβριος 2). Η Επίδαυρος και τα Μελοδράματα. *Καθημερινή*.
- Πετσάλης-Διομήδης, Ν. (1998). *Η Αγνοση Κάλλας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πηλιχός, Γ. (1960, Αύγουστος 10). Ήλθε χθες η Κάλλας κρατώντας μια βόμβα: θα χαρίσει 15.000 δολάρια στη Λυρική Σκηνή. *Τα Νέα*, 2.
- Πλωρίτης, Μ. (1961, Μάιος 18). Γύρω στην διαμάχη Εθνικού Θεάτρου και Λυρικής Σκηνής. *Ελευθερία*, 1, 6.
- Ράπτης, Μ. (1989). *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1888-1988)*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Ραφαηλίδης, Β. (1979, Απρίλιος 10). *Το Βήμα*.
- Σαμαράς, Α., Γερμανίδης, Α. (Συγγραφείς), & Μαχαίρας, Κ. (Σκηνοθέτης). (2013). *Μαρία Κάλλας-Ελληνες του Πνεύματος και της Τέχνης* [Ταινία]. ΣΚΑΙ.
- Σαρηγιάννης, Γ. (2010, Αύγουστος 10). Όταν η Κάλλας τραγούδησε στην Επίδαυρο. *Τα Νέα*. Ανάκτηση Ιούνιος 2, 1012, από <http://www.tanea.gr/politismos/article/?aid=4590310>
- Σπανούδη, Σ. (1942, Αύγουστος 28). *Αθηναϊκά Νέα*.
- Σπανούδη, Σ. (1944, Αύγουστος 17). *Αθηναϊκά Νέα*.
- Σπανούδη, Σ. (1944, Ιούνιος 7). *Αθηναϊκά Νέα*.
- Σπανούδη, Σ. (1945, Αύγουστος 8). *Αθηναϊκά Νέα*.
- Τερζάκης, Δ. Α. (2004, Φεβρουάριος 15). *Ο Τερζάκης και η μουσική*. Ανάκτηση Αύγουστος 31, 2012, από <http://news.kathimerini.gr/archive-editions/article/7days/2004/15-02-2004/1282429.html>
- Τεχνοκρίτης. (1942, Αύγουστος 29). *Πρωινός Τύπος*.
- Τριβέλλα, Μ. (1957, Ιούλιος 30). Συνέντευξη. *Ακρόπολις*.
- Τσούτης, Σ. (1963, Ιούλιος 31). *Νίκη, 31 Ιουλίου 1963*.
- Χαλκιά, Μ. (1943, Ιούλιος 28). *Καθημερινή*.
- Χαμουδόπουλος, Δ. (1942, Αύγουστος 29). *Πρωία*.
- Χαμουδόπουλος, Δ. (1944, Μάιος 10). *Πρωία*.
- Χουρμούζιος, Α. (1960, Αύγουστος 31). Και μια άλλη φωνή. *Καθημερινή*, 1-2.
- Ψαρούδας, Ι. (1942, Αύγουστος 29). *Το Ελεύθερον Βήμα*.
- Ψαρούδας, Ι. (1944, Μάιος 10). *Το Ελεύθερον Βήμα*.
- Ψαρούδας, Ι. (1945, Αύγουστος 12). *Το Ελεύθερον Βήμα*.
- Ψαρούδας, Ι. (1945, Σεπτέμβριος 7). *Το Ελεύθερον Βήμα*.
- Ψαρράς, Τ. (Συγγραφέας), & Ψαρράς, Τ. (Σκηνοθέτης). (2007). *Η Ελληνίδα Μαρία Κάλλας* [Ταινία]. ΕΡΤ.
- Ψυρράκης, Ε. (1961, Αύγουστος 4). Η Κάλλας εξαίρετη χθές εις την δοκιμήν της «Μήδειας». *Το Βήμα*, 2.
- Ψυρράκης, Ε. (1961, Αύγουστος 8). Η Μαρία Κάλλας απεθεώθη προχθές ως «Μήδεια» από 17.000 ενθουσιώδεις θεατάς εις Επίδαυρον. *Το Βήμα*, 2.