



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΝΟΜΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΕΝΙΑΙΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Συγκριτικές Νομικές Σπουδές

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΕΤΟΣ: 2017-2018

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της Ζωής Ι. Κάππου

A.M.: 7340012317005

Δίκαιο και Όπερα

Καθηγήτρια Ελένη Μουσταΐρα (επιβλέπουσα)

Αναπληρωτής Καθηγητής Φίλιππος Βασιλόγιαννης

Επίκουρος Καθηγητής Ανδρέας Χέλμης

Αθήνα, 2018

Copyright © Ζωή Κάππου, 2018

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΝΟΜΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Ακαδημαϊκό Έτος: **2017-2018**

Ενιαίο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Κατεύθυνση: **Συγκριτικές Νομικές Σπουδές**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: **Ε. Μουσταΐρα**

Θέμα εργασίας: **«Δίκαιο και Όπερα»**

Ζωή Κάππου

ΑφΜ: **7340012317005**

Αθήνα, 2018

Δίκαιο και Όπερα

<u>Εισαγωγή</u>	6
<u>I. Δίκαιο και όπερα στο πλαίσιο της διακλαδικότητας</u>	7
Γενικά	7
Πολιτισμική θεώρηση του δικαίου	8
Ανθρωπολογικός ορισμός του πολιτισμού	9
Σχέση δικαίου και πολιτισμού	10
- Η έννοια του «νομικού πολιτισμού»	10
Δίκαιο και λογοτεχνία	11
Δίκαιο και μουσική	12
Δίκαιο και όπερα	13
- Όπερα: έννοια και συνοπτική ιστορική αναδρομή	14
<u>II. Το δίκαιο ρυθμίζει την όπερα</u>	17
Η όπερα ως θεσμός. Τα παραδείγματα Γαλλίας και Ελλάδας	17
- Γαλλία	17
- Ελλάδα	21
Πηγές χρηματοδότησης της Όπερας ανά τον κόσμο	24
Το κοινό της Όπερας και ο λυρικός εκδημοκρατισμός	27
Ελευθερία έκφρασης και λογοκρισία της όπερας	32
Πνευματική ιδιοκτησία στην όπερα	35
<u>III. Η όπερα τραγουδά το δίκαιο</u>	40
Γενικά	40
Ζητήματα ιδιωτικού και ιδιωτικού διεθνούς δικαίου	40
- Γενικές Αρχές	41
- Ενοχικό Δίκαιο	43

- Εμπράγματο Δίκαιο	45
- Οικογενειακό Δίκαιο	46
- Κληρονομικό Δίκαιο	49
<u>IV. Κοινοί τόποι και αναλογίες μεταξύ δικαίου και όπερας</u>	52
Γενικά	52
Δημιουργία στο δίκαιο και την όπερα	52
Η ερμηνεία - εφαρμογή δικαίου και η παράσταση όπερας	58
<u>Επίλογος</u>	65
Βιβλιογραφία	66
I. ΒΙΒΛΙΑ	66
II. ΑΡΘΡΑ, ΜΕΛΕΤΕΣ, ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ, ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ, ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ, ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΚΛΠ	68
III. ΛΕΞΙΚΑ, ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΙ ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ	71

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη σχέση δικαίου και όπερας.

Όλο και περισσότερο τονίζεται η ανάγκη της διεπιστημονικής ή διακλαδικής έρευνας (interdisciplinary research), με στόχο να ενδυναμώσει, να επεκτείνει και να εμπλουτίσει τη διερεύνηση του δικαικού φαινομένου. Επίσης, ο κόσμος της όπερας έχει εξερευνηθεί υπό πολλές και ποικίλες οπτικές γωνίες. Η σχέση μεταξύ όπερας και δικαίου αποτελεί ένα πρόσφατο πεδίο έρευνας.

Εξάγοντας ένα παράδειγμα από την ιστορική πορεία του δικαίου και της όπερας στην Ευρώπη, παρατηρούμε μία εντυπωσιακή αντιστοιχία μεταξύ τους, η οποία εντοπίζεται στον 18ο και τον 19ο αιώνα. Το ρωμαϊκό δίκαιο αποτελούσε έως και τον 18^ο αιώνα, τον κοινό κορμό του ευρωπαϊκού ιδιωτικού δικαίου, όπως η ιταλική όπερα αποτελούσε τον κοινό τόπο της ευρωπαϊκής όπερας. Ολόκληρος ο 19ος αιώνας όμως χαρακτηρίζεται από τις μεγάλες κωδικοποιήσεις του ιδιωτικού κυρίως δικαίου (πχ ο Ναπολέοντειος Αστικός Κώδικας του 1804, ο Γερμανικός Αστικός Κώδικας του 1900 κλπ), οι οποίες συνέβαλαν στην ανάδειξη έντονων διαφοροποιήσεων ανάμεσα στα ευρωπαϊκά κράτη ως προς το ιδιωτικό δίκαιο. Αντίστοιχα κατά τον 19ο αιώνα, αναδείχθηκαν και εξελίχθηκαν οι εθνικές μουσικές παραδόσεις και οι υφολογικές μουσικές διαφορές των ευρωπαϊκών χωρών και συγκροτήθηκαν οι λεγόμενες εθνικές σχολές στην όπερα.¹

Στην εν λόγω εργασία, θα επιχειρηθεί η εξέταση, διαδοχικά, των ακόλουθων θεματικών της σχέσης δικαίου και όπερας: δίκαιο και όπερα στο πλαίσιο της διακλαδικότητας, η Όπερα (ως θεσμός) και η όπερα (ως μουσικό είδος) ως αντικείμενο δικαικών ρυθμίσεων, το δίκαιο στην όπερα (με έμφαση στο ιδιωτικό δίκαιο) καθώς και οι κοινοί τόποι κι οι αναλογίες μεταξύ δικαίου και όπερας.

¹ F. Annunziata, *Opera and law: cultural canons, common values and aesthetics*, σελ. 317επ.

Δίκαιο και όπερα στο πλαίσιο της διακλαδικότητας

Γενικά

Εν μέσω ενός διεθνούς περιβάλλοντος, το οποίο χαρακτηρίζεται από συνεχώς αυξανόμενες επαφές και αλληλεπιδράσεις, εντείνεται η ανάγκη της εις βάθος κατανόησης των άλλων ανθρώπων και των κανόνων ρύθμισης της κοινωνικής τους συμβίωσης², των κανόνων δικαίου. Η μελέτη του δικαίου ως ενός κλάδου απομονωμένου από την κοινωνία -στο πλαίσιο της οποίας ισχύει- θα ήταν ανεπαρκής, στεγνή και επιφανειακή, μη δυνάμενη να εξηγήσει επαρκώς τις αιτίες και τους τρόπους εξέλιξης, διαμόρφωσης, διαφοροποίησης και μεταβολής των δικαϊκών κανόνων³.

Διαφοροποιούμενοι από τη λεγόμενη «καθαρή θεωρία του δικαίου» που διετύπωσε ο Hans Kelsen, πολλοί νομικοί μελετούν το δίκαιο αξιοποιώντας τις μεθόδους και τα πορίσματα άλλων επιστημονικών πεδίων και γενικότερα τις γνώσεις και τον πλούτο άλλων κλάδων της ανθρώπινης δραστηριότητας. Είναι εμφανές πλέον ότι σήμερα, στην εποχή της μετανεωτερικότητας, το Κράτος (αν και συνεχίζει να πρωτοστατεί) δεν έχει πλέον το μονοπώλιο της παραγωγής κανόνων, η ιεραρχία των πηγών δικαίου μεταβάλλεται, το δικαϊκό σύστημα ρευστοποιείται και περιπλέκεται. Επομένως, η επιστημονική κοινότητα συνειδητοποιεί όλο και περισσότερο την ανάγκη της διεπιστημονικής ή διακλαδικής έρευνας (interdisciplinary research),⁴ με στόχο να ενδυναμώσει, να επεκτείνει και να εμπλουτίσει τη διερεύνηση του δικαϊκού φαινομένου.

Υπό τη διευρυμένη μεθοδολογική προσέγγιση της διεπιστημονικότητας, αναπτύχθηκαν ορισμένες επιστημονικές κινήσεις κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, όπως η κίνηση «δίκαιο και κοινωνία» (law and society) στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το δίκαιο δεν είναι ανεξάρτητο από την κοινωνία εντός της οποίας ισχύει και ότι μάλιστα είναι ένα «κοινωνικό προϊόν», η κίνηση «δίκαιο και κοινωνία», προώθησε τη χρήση των

² Ε. Μουσταΐρα, *“Who needs Comparative Law?! What a question!”*, σελ.1

³ Ε. Μουσταΐρα: *«Σχέση Δικαίου και Τέχνης»*, σελ.13

⁴ Μ. Τ. Franca Filho και Μ. Lima Maia, *“Law, Opera, and the Baroque Mentality Contradictions, Paradoxes, and Dialogues”* στο *“Law and Opera”*, σελ. 351-353

μεθόδων και των πορισμάτων της κοινωνιολογίας, προκειμένου να εμπλουτισθεί η νομική έρευνα.⁵ Επίσης, ο νομικός ρεαλισμός (legal realism) των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ανέδειξε δύο διαφορετικές μεταξύ τους επιστημονικές κινήσεις: την οικονομική ανάλυση του δικαίου (law and economics) και την κριτική θεώρηση του δικαίου (critical legal studies).

Πολιτισμική θεώρηση του δικαίου

Σταδιακά, στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, ενώ διατηρείται ο σύνδεσμος με την κοινωνία, παρατηρείται ωστόσο μία πολιτισμική στροφή (cultural turn) στις νομικές σπουδές.⁶ Γίνεται λόγος για «πολιτισμικές νομικές σπουδές» (cultural legal studies). Οι πολιτισμικές νομικές σπουδές -ή μάλλον η πολιτισμική ανάλυση του δικαίου- συναπαρτίζονται από τις ανθρωπιστικές νομικές σπουδές (legal humanities), τις ερμηνευτικές νομικοκοινωνικές σπουδές (interpretive sociolegal studies) και την ανθρωπολογία του δικαίου (legal anthropology). Με την πολιτισμική ανάλυση του δικαίου ασχολούνται λοιπόν και συνεργάζονται: κοινωνιολόγοι, ανθρωπολόγοι, φιλόλογοι, νομικοί κλπ.⁷

Η πολιτισμική υφή αναζητείται, διαφαίνεται και συζητείται όλο και πιο έντονα. Όλο και περισσότερες κοινωνικές ομάδες υπερασπίζονται, προβάλλουν και διεκδικούν την πολιτιστική τους διαφορετικότητα σε εθνικά ή διεθνή δικαστήρια, σε διάφορους οργανισμούς, στα διεθνή fora, θεωρώντας την αναπόσπαστο στοιχείο της ταυτότητάς τους. Όμως, παρά την άνοδο του πολιτισμικού (cultural) στοιχείου, η οριοθέτηση της ίδιας της έννοιας του πολιτισμού (culture) χαρακτηρίζεται από ρευστότητα και αμφισημία.⁸

⁵ Ε. Μουσταΐρα, *Σχέση Δικαίου και Τέχνης*, σελ. 14 και Ε. Ν. Moustaira, “Explicit - Implicit Legal Pluralism”, σελ. 6

⁶ Ε. Μουσταΐρα, *Σχέση Δικαίου και Τέχνης*, σελ. 82

⁷ R. Coombe, “Is There a Cultural Studies of Law?”, σελ. 36-37

⁸ A. Sarat & J. Simon, *Beyond Legal Realism?: Cultural Analysis, Cultural Studies, and the Situation of Legal Scholarship*, σελ. 3

Ανθρωπολογικός ορισμός του πολιτισμού

Από τον 19^ο αιώνα, οι ανθρωπολόγοι αρχίζουν ν' ασχολούνται με την έννοια του πολιτισμού προσπαθώντας να τον ορίσουν. Το 1871, ο Βρετανός ανθρωπολόγος Edward Burnett Tylor, έδωσε για πρώτη φορά τον ορισμό του πολιτισμού σε ανθρωπολογικό πλαίσιο. Χρησιμοποιώντας διαζευκτικά τις λέξεις “culture” και “civilization” (μπορούμε να αποδώσουμε και τις δύο στα Ελληνικά με τη λέξη *πολιτισμός*: ως προς την απόδοση της έννοιας *culture* υπάρχουν και οι εναλλακτικές προτάσεις *κουλτούρα* ή *καλλιέργεια* ή *παιδεία*), ο Tylor υποστήριξε ότι: «*Πολιτισμός υπό την ευρεία εθνογραφική έννοια, είναι εκείνο το σύνθετο όλο, το οποίο περιλαμβάνει γνώσεις, δοξασίες, τέχνες, κανόνες ηθικής, νόμους, έθιμα και οποιοσδήποτε άλλες ικανότητες και συνήθειες αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας*».⁹ Αρκετά αργότερα, συγκεκριμένα το 1982, στην παγκόσμια σύνοδο για την πολιτισμική πολιτική «Mondiacult», που πραγματοποιήθηκε στο Μεξικό, ορίζεται μεταξύ άλλων ότι: «*Με την ευρεία του έννοια ο πολιτισμός αντιπροσωπεύει σήμερα το σύνολο των διαφοροποιών στοιχείων, πνευματικών και υλικών, διανοητικών και συναισθηματικών που χαρακτηρίζουν μία κοινωνία ή μία κοινωνική ομάδα. Συμπεριλαμβάνει, πέραν των γραμμάτων και των τεχνών, τον τρόπο ζωής, τα βασικά δικαιώματα του ανθρώπου, το σύστημα αξιών, τις παραδόσεις και τα δόγματα*».¹⁰

Με τη βοήθεια των δύο προαναφερθέντων ορισμών, γίνεται αντιληπτή η διεύρυνση της έννοιας του πολιτισμού από υποκειμενική κι αντικειμενική άποψη: α) προσδίδεται μια πανανθρώπινη διάσταση στον όρο· όλοι οι άνθρωποι είναι φορείς πολιτισμού και β) στη θέση μιας στενής και ίσως υπεροπτικής θεώρησης του πολιτισμού (για την οποία ο προσφάτως εκλιπών Roy Wagner χρησιμοποιούσε τον όρο “opera-house culture”¹¹) υπεισέρχεται μια ευρύτερη θεώρηση που συμπεριλαμβάνει τις δεξιότητες και τις συνήθειες των μελών μιας κοινωνίας όπως: αριθμητικά συστήματα, πέτρινα εργαλεία, τύποι κατοικιών, μύθοι, θρησκευτικές πρακτικές, παιχνίδια, μαγείρική κλπ. Και φυσικά το δίκαιο δεν λείπει από τους εν λόγω ορισμούς (με την πρώτη ματιά: «...κανόνες ηθικής, νόμους, έθιμα...» αλλά και «...τα βασικά δικαιώματα του ανθρώπου...»). Από τους ορισμούς αυτούς δεν λείπει βέβαια ούτε η τέχνη («...τέχνες...», «...των γραμμάτων και των τεχνών...»).

⁹ T. Hylland Eriksen, «Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα», σελ.38

¹⁰ Τελική Έκθεση της UNESCO για τη *Mondiacult*

¹¹ R. Wagner “*The Invention of Culture*”, σελ. 21, 144

Σχέση δικαίου και πολιτισμού

Είναι εμφανής, η διάδραση μεταξύ δικαίου εν ευρεία εννοία και εν γένει πολιτισμού. Έχουν παρατηρηθεί μέχρι στιγμής, τρεις βασικές θεωρήσεις της σχέσης αυτής: (α) Η πρώτη προσέγγιση αναπτύχθηκε τον 19^ο αιώνα στη Γερμανία. Σύμφωνα με αυτήν, το δίκαιο είναι προϊόν του πολιτισμού μιας χώρας. Άρα και οι νόμοι αντανakλούν τον εθνικό πολιτισμό και γι' αυτό διαφέρουν από κράτος σε κράτος. (β) Η δεύτερη θεώρηση εντοπίζεται στην Αμερική τη δεκαετία του '80. Βάσει αυτής της προσεγγίσεως, το δίκαιο είναι ένα από τα δομικά υλικά των κοινωνικών σχέσεων και του πολιτισμού. Πρόκειται για την αντίστροφη σχέση από την πρώτη θεώρηση. (γ) Η τρίτη άποψη αναπτύσσεται στην Αγγλοαμερικανική νομική επιστήμη τον 20^ο αιώνα. Εν προκειμένω, υποστηρίζεται ότι το δίκαιο που ερμηνεύουν κι εφαρμόζουν τα δικαστήρια αποτελεί ξεχωριστό πολιτισμικό σύστημα, που επηρεάζει τον τρόπο σκέψης, ερμηνείας, ρητορικής και εφαρμογής του δικαίου.

Εκτός αυτών των προσεγγίσεων, υπάρχουν κι άλλες, γενικότερες ή ειδικότερες, θεωρήσεις που συνδυάζουν ποικιλοτρόπως το δίκαιο με τον πολιτισμό. Μεταξύ αυτών ανιχνεύουμε προσεγγίσεις όπως: «νομικός πολιτισμός» (legal culture), σύνδεση δικαίου και έργων τέχνης με έμφαση στην πνευματική ιδιοκτησία, «δίκαιο και λαϊκός πολιτισμός» (law and popular culture), «πολιτισμική άμυνα» (cultural defence), «δίκαιο και πολιτιστική κληρονομιά» (law and cultural heritage), «δίκαιο και πολυπολιτισμικότητα» (law and multiculturalism) κ.α..¹²

- Η έννοια του «νομικού πολιτισμού»

Στο σημείο αυτό ακριβώς, δεν θα ήταν δυνατόν να παραλειφθεί μία σύντομη αναφορά στην έννοια του «νομικού πολιτισμού» (legal culture). Ο όρος εισήχθη στα τέλη της δεκαετίας του '60, στις ΗΠΑ, από τον Lawrence M. Friedman, που υποστήριξε ότι ένα νομικό σύστημα συναπαρτίζεται από τριών ειδών συστατικά: τα δομικά (πχ θεσμοί, δομή δικαστηρίων), τα απτά (πχ νόμοι, αποφάσεις) και τα πολιτισμικά. Τα τελευταία, που αφορούν κυρίως στις αξίες και τις πεποιθήσεις ως προς το δίκαιο, συνέχουν το νομικό σύστημα, καθορίζουν τη σχέση του με τον εν

¹² M. Mautner, "Three Approaches to Law and Culture", σελ. 839 επ. και R. Cotterrell, "Law, Culture and Society - Legal Ideas in the Mirror of Social Theory", 97επ. και Ε. Μουσταΐρα, «Συγκριτικό δίκαιο – Συγκριτική Αισθητική», σελ. 1674

γένει πολιτισμό μιας κοινωνίας και αποτελούν εν τέλει τον «νομικό πολιτισμό».¹³ Η κάθε χώρα και -σε μικρότερη κλίμακα- η κάθε κοινωνική ομάδα εντός της χώρας, έχουν το δικό τους ξεχωριστό νομικό πολιτισμό.¹⁴ Ο συγκεκριμένος όρος αποτελεί αντικείμενο έντονων συζητήσεων αλλά και χρησιμοποιείται ευρέως από: συγκριτολόγους (τόσο, ώστε αρκετοί εξ αυτών να κάνουν λόγο πλέον, όχι απλώς για «συγκριτικό δίκαιο», αλλά για «σύγκριση νομικών πολιτισμών»), ανθρωπολόγους του δικαίου, κοινωνιολόγους του δικαίου κλπ. Εξάλλου, στις περισσότερες των περιπτώσεων, ο κάθε ειδικός τον ορίζει και τον προσεγγίζει αναλόγως του νομικού πολιτισμού απ' τον οποίο προέρχεται. Κατά τον Pierre Legrand, η σύγκριση νομικών πολιτισμών είναι συνήθως «παγιδευμένη» σε πολιτισμικά πλαίσια.¹⁵ Ούτως ή άλλως, η έννοια του «νομικού πολιτισμού» αναδεικνύει τη διαχρονική και στενή αλληλεξάρτηση δικαίου και πολιτισμού.

Δίκαιο και λογοτεχνία

Μία σημαντική έκφανση της διάδρασης δικαίου και πολιτισμού αποτελεί η κίνηση «δίκαιο και λογοτεχνία» (law and literature). Το νομικό ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία ξεκινά το 1900 με μία λίστα μυθιστορημάτων με νομικό ενδιαφέρον, των λεγόμενων «νομικών μυθιστορημάτων» (legal novels), την οποία συνέταξε ο καθηγητής John Henry Wigmore. Ο J. H. Wigmore υποστήριζε ότι ο νομικός κόσμος (θεωρητικοί του δικαίου, δικαστές, δικηγόροι, φοιτητές Νομικής κ.α.) πρέπει να γνωρίζει πώς αντιμετωπίζονται διαχρονικά το δίκαιο και οι νομικοί από τους λογοτέχνες και γενικότερα από τον κοινό νομ. Το 1912, ο ίδιος έλεγε: *«ένας κανόνας δικαίου, είναι ένας κανόνας ζωής· βασίζεται σε δόγματα και σε εμπειρίες της ζωής και τα δόγματα και οι εμπειρίες της ζωής διαφυλάσσονται σε μια βιβλιοθήκη πολύ μεγαλύτερη από εκείνη που καταλαμβάνουν οι σκληρόδετοι τόμοι των βιβλίων του δικαίου.»*

Από τότε, η σχέση δικαίου και λογοτεχνίας εξερευνήθηκε και εξελίχθηκε περαιτέρω. Στη δεκαετία του '70, η κίνηση «δίκαιο και λογοτεχνία» (law and literature) συνδυάστηκε με την προαναφερθείσα κριτική θεώρηση του

¹³ L. M. Friedman, *“Legal Culture and Social Development”*, σελ. 34

¹⁴ R. Cotterrell, *“Law, Culture and Society - Legal Ideas in the Mirror of Social Theory”*, σελ. 84

¹⁵ E. N. Μουσταΐρα, *«Δικαιικές επιρροές στο πλαίσιο του Συγκριτικού Δικαίου»*, σελ. 46

δικαίου (critical legal studies). Και οι δύο αυτές κινήσεις εμφανίζονται ως μία μορφή ουμανιστικής, κοινωνικής και πολιτισμικής αντίδρασης έναντι της (επίσης προαναφερθείσης) κίνησης της οικονομικής ανάλυσης του δικαίου (law and economics) και ερευνούν ζητήματα δικαίου-δικαιοσύνης, δικαίου-πολιτικής κλπ.

Σήμερα, η κίνηση «δίκαιο και λογοτεχνία» ερευνά όχι μόνο την απεικόνιση του δικαίου στη λογοτεχνία («το δίκαιο στη λογοτεχνία», law in literature) αλλά και την ενυπάρχουσα στο δίκαιο λογοτεχνικότητα («το δίκαιο ως λογοτεχνία», law as literature). Επίσης, εξετάζει την αφηγηματικότητα και την ερμηνεία ως κοινούς τόπους δικαίου και λογοτεχνίας.¹⁶

Δίκαιο και μουσική

Μέσα από μία ολιστική, διακλαδική και -κατά την Annelise Riles- εντόνως συγκεκριμενική προσέγγιση (deeply contextual approach)¹⁷, ανιχνεύονται ενδιαφέρουσες αποτυπώσεις, συγγένειες και αναλογίες μεταξύ δικαίου και μουσικής. Οι έννοιες της κανονικότητας, της γενίκευσης και της αρμονίας εντοπίζονται και στο δίκαιο και στη μουσική.¹⁸ Επιπλέον, η Carol Weisbrod υποστηρίζει ότι το δίκαιο και η μουσική χαρακτηρίζονται από τη συμπίεση θεωρίας και πράξης, από την ύπαρξη (τις περισσότερες φορές) ενός κειμένου προς ερμηνεία καθώς και από την εξέλιξη ιδεών και θεωριών στο πέρασμα του χρόνου.¹⁹

Ακολουθώντας εξάλλου τη συλλογιστική της, κυρίως βορειοαμερικανικής, κίνησης «δίκαιο και λογοτεχνία», εντοπίζουμε και εδώ πεδία προβληματισμού όπως «το δίκαιο στη μουσική» (law in music) και «το δίκαιο ως μουσική» (law as music). Οι πρώτες σκέψεις επί του συνδέσμου του δικαίου και της μουσικής διατυπώνονται τη δεκαετία του '40, στις ΗΠΑ, από τον νομικό ρεαλιστή Jerome Frank.

Ο J. Frank, το 1947 δημοσιεύει το άρθρο “*Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*” στο νομικό περιοδικό “*Columbia Law Review*”. Η κίνηση «δίκαιο και μουσική» εξελίσσεται και γίνεται πιο γνωστή τις τελευταίες

¹⁶ Θ. Κ. Παπαχρίστου – Α. Χέλμης – Μ. Μαροπούλου, *Δίκαιο και λογοτεχνία*, σελ. 13-17

¹⁷ Ε. Μουσταίρα, «*Συγκριτικό δίκαιο – Συγκριτική Αισθητική*», σελ. 1679

¹⁸ Ε. Ν. Μουσταίρα, «*Το έργο τέχνης ως κείμενο προς εξερεύνηση νομικών ιδεών*», σελ. 805 επ.

¹⁹ C. Weisbrod, “*Fusion Folk: A Comment on Law and Music*”, σελ. 1439επ.

δεκαετίες, από την τελευταία δεκαετία του 20^{ου} αιώνα ως τις μέρες μας, μέσα από μελέτες και προσεγγίσεις των: Desmond Manderson, Giorgio Resta, Norbert Rouland, Jack M. Balkin και Sanford Levinson, Martha Nussbaum, Valerio Nitrato Izzo κλπ.

Υπό το πρίσμα της μετανεωτερικότητας, δίνεται έμφαση στην πολιτική-κανονιστική διάσταση της μουσικής ως μορφής τέχνης καθώς και στην αισθητική του δικαίου. Ειδικότερα, ερευνώνται με ποικίλους τρόπους: οι συμβολισμοί, το παραστατικό στοιχείο, η αφήγηση, η ερμηνεία, η αισθητική στο δίκαιο και τη μουσική. Εξετάζονται επίσης ζητήματα όπως το μουσικό στοιχείο στην επίλυση διαφορών, η κανονιστική διαρρύθμιση των ήχων, ο αυτοσχεδιασμός ως λελογισμένα δημιουργική πρακτική κλπ.²⁰ Η ανάμειξη δικαίου και μουσικής καθρεφτίζεται σε όρους και παραλληλισμούς όπως, παραδείγματος χάριν, «η αρμονική δικαιοσύνη» και «η μουσική συναίνεση», για τις οποίες μιλά ο Peter Goodrich, ο οποίος επίσης προβαίνει σ' έναν ενδιαφέροντα παραλληλισμό υποστηρίζοντας μεταξύ άλλων ότι, στα κράτη του civil law, η σχέση του δικαικού κανόνα και της εφαρμογής του παραπέμπει στη σχέση αρμονίας και μελωδίας αντιστοίχως.²¹

Δίκαιο και όπερα

Στο πλαίσιο της κοινωνικής, ανθρωπιστικής και πολιτισμικής προσέγγισης του δικαίου, ειδικότερα μέσα από τις κινήσεις «δίκαιο και λογοτεχνία» αρχικά και ακολούθως μέσα από το ενδιαφέρον για το ζεύγος «δίκαιο και μουσική», ήταν πλέον λογικό επακόλουθο η μελέτη των σχέσεων της όπερας -ως, κατά βάση, συνδυασμού μουσικής και λογοτεχνίας- και του δικαίου. Το εν λόγω φαινόμενο γίνεται ιδιαίτερα αισθητό κατά τις τελευταίες δεκαετίες και ιδιαιτέρως στην εποχή μας, στον 21^ο αιώνα, μέσω διαφόρων άρθρων, μελετών, βιβλίων, συζητήσεων, πρωτοβουλιών και συνεδρίων επί του συγκεκριμένου θέματος από νομικούς και μουσικολόγους αλλά και από ειδικούς ποικίλων γνωστικών κλάδων· ανάμεσά τους οι: Filippo Annunziata, Mathieu Touzeil-Divina, Marie-Bernadette Bruguière,

²⁰ M.-T. Sanza, στο *Law and Opera*, σελ. 246-249 και G. Resta, *Variazioni comparatistiche sul tema: "Diritto e Musica"*, σελ. 1, 2, 6, 7, 11 και P. Branco – V. Nitrato Izzo, « *Intersections in Law, Culture and the Humanities* », σελ. 45, 47, 55-58

²¹ P. Goodrich, *Operatic Hermeneutics: Harmony, Euphantasy, and Law in Rossini's Semiramis*, σελ. 1651, 1654 και Ε. Μουσταΐρα, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, σελ. 79

Ewa Łętowska και Krzysztof Pawłowski, Ruth Bader Ginsburg, Gabriel Lacerda και άλλοι.

Ειδικότερες θεματικές της μελέτης του ζεύγους «δίκαιο και όπερα» είναι, κατ' αντιστοιχία προς τους κλάδους της κίνησης «δίκαιο και λογοτεχνία», κυρίως: η αποτύπωση -άμεση ή έμμεση- διαφόρων ζητημάτων δικαίου στα έργα όπερας (ή εν συντομία «το δίκαιο στην όπερα»), η όπερα ως αντικείμενο νομικών ρυθμίσεων, ζητήματα ερμηνείας στην όπερα και το δίκαιο κλπ.

Υποστηρίζεται ότι η ενασχόληση των νομικών με τα οπερατικά έργα ενεργοποιεί και εξασκεί την ευαισθησία τους αλλά και ταυτοχρόνως τους βοηθά στην ανάπτυξη μιας νομικής οπτικής επί της πραγματικότητας. Εξάλλου, μελετώντας το λιμπρέτο και -ει δυνατόν- την παρτιτούρα των οπερατικών έργων και φυσικά παρακολουθώντας παραστάσεις όπερας, προσεγγίζουμε το δίκαιο με τρόπο συγκεκριμένο, ολιστικό· καταλαβαίνουμε ότι δεν εξαντλείται σε μαύρα γράμματα τυπωμένα σε λευκές σελίδες, αλλά περιέχει χρώματα, αισθήματα, ήχους και ιστορίες ζωής που μπορούμε να αντιληφθούμε καλύτερα συνδυάζοντας λογική και συναίσθημα.²²

- Όπερα: έννοια και συνοπτική ιστορική αναδρομή

Η όπερα (ή μελόδραμα) [*αγγλ.* opera, *γαλλ.* opéra, *ιταλ.* opera (*συνηθέστερος και συντομότερος τύπος του όρου opera in musica*) ή *αλλιώς melodramma, γερμ.* Oper] είναι μουσικό δράμα, στο οποίο ο κάθε επί σκηνής δρών τραγουδά εν όλω ή εν μέρει τον ρόλο του. Δηλαδή, πρόκειται για σκηνική αναπαράσταση ενός δραματικού κειμένου, του λιμπρέτου (*ιταλ.* libretto), η οποία πραγματοποιείται με τη συμμετοχή τραγουδιστών και ορχήστρας. Στην όπερα, η μουσική συμμετέχει ενεργά τόσο στην εξέλιξη της δράσης όσο και στην περιγραφή διαθέσεων και συναισθημάτων.

Μουσική και λόγος «ανταγωνίζονται» για την πρωτοκαθεδρία, με αποτέλεσμα κάποιοι να προτάσσουν τη μουσική ("*Prima la musica e poi le parole*" που αποτελεί άλλωστε και τίτλο όπερας του Antonio Salieri) και άλλοι τον λόγο. Αυτού του είδους

²² G. Lacerda, *Direito e ópera: estímulos a uma percepção sensível do direito*, σελ. 163-166

η διελκυστίνδα είναι εξάλλου ο θεματικός πυρήνας της όπερας του Richard Strauss, “*Capriccio*”.

Γεγονός είναι, πάντως, ότι σε μία παράσταση όπερας συνυπάρχουν ποικίλες μορφές τέχνης (μουσική, ποίηση, θεατρική αναπαράσταση, ζωγραφική, σκηνογραφία, χορός, παντομίμα κλπ) και πολλοί συντελεστές (μαέστρος, λυρικοί πρωταγωνιστές και δευτεραγωνιστές, μουσικοί ορχήστρας, σκηνοθέτης, χορωδοί, χορογράφος, χορευτές, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, σχεδιαστής φωτισμών, βοηθητικοί ηθοποιοί, οδηγοί σκηνής, τεχνικοί, βοηθοί κλπ). Σε αυτό το σημείο, εμμένοντας στο θέμα το οποίο πραγματεύεται η παρούσα εργασία, αξίζει να σημειωθεί ότι η προαναφερθείσα πολιτισμική θεώρηση του δικαίου (cultural legal studies) καθώς και η κίνηση συνδέσεως δικαίου και ανθρωπιστικών σπουδών (law and the humanities) -επειδή ακριβώς μελετούν τις σχέσεις του δικαίου ως προς πολλούς κλάδους και μορφές της διανοήσεως, της τέχνης και γενικότερα της ανθρώπινης ζωής (δηλαδή, αφενός δικαιο και αφετέρου μουσική, ποίηση, θέατρο, ζωγραφική, φαγητό, χορός, κινηματογράφος κλπ)- θα ωφελούνταν στο μέγιστο βαθμό από την εξερεύνηση της διάδρασης ανάμεσα στο δίκαιο και σε μία τόσο πλούσια και πολυδιάστατη μορφής τέχνης όπως η όπερα.

Ετυμολογικά, ο υπό εξέτασιν όρος ανάγεται στη λατινική, ουδετέρου γένους, λέξη “opus” (γενική: operis) που σημαίνει *έργο, εργασία, επίτευγμα*. Η ονομαστική πληθυντικού της λέξης “opus”, δηλαδή “opera”, έδωσε και τη μεταγενέστερη, θηλυκού πλέον γένους, λέξη “opera” (γενική: operae) με παρόμοια σημασία. Παρατηρούμε ότι η δεύτερη λέξη, η “opera” (γενική: operae), για πολύ καιρό -τόσο στη Δύση ως “opera” όσο και στο Βυζάντιο (όπως υποστήριζε ο Κωνσταντίνος Σάθας το 1878) ως «*όπερα*»- δήλωνε διαφόρων ειδών θεατρικά έργα και σκηνικά δρώμενα. Σταδιακά, αρκετό καιρό μετά τη γέννηση της όπερας ως μουσικού είδους, ο εν λόγω όρος απέκτησε το περιεχόμενο που του αποδίδουμε μέχρι σήμερα.

Πότε όμως και υπό ποιές συνθήκες γεννήθηκε η όπερα; Πιθανότατα, την 1η Φεβρουαρίου του έτους 1598, στη Φλωρεντία, στο πλαίσιο των προσπαθειών αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από τη Φλωρεντινή Καμεράτα (ή αλλιώς “Camerata de' Bardi”). Η Φλωρεντινή Καμεράτα ήταν ένας ακαδημαϊκός κύκλος συζητήσεων που είχαν συστήσει ποιητές, μουσικοί, ευγενείς, μαϊκήνες και

φιλότεχνοι της εποχής, επικεφαλής του οποίου ήταν αρχικά ο Giovanni de' Bardi και αργότερα ο Jacopo Corsi. Το πρώτο οπερατικό έργο που παρουσιάστηκε, ήταν η «*Δάφνη*» (“Dafne”), σε μουσική του Jacopo Peri (πιθανόν με τη συμβολή του Jacopo Corsi) και λιμπρέτο του Ottavio Rinuccini. Τους ρόλους της Δάφνης και του Απόλλωνα υποδύονταν αντίστοιχα η Vittoria Archilei και ο ίδιος ο Jacopo Peri. Η μουσική της «*Δάφνης*» έχει χαθεί (μόνο δύο αποσπάσματα βρέθηκαν στις Βρυξέλλες το 1888), αλλά σώζεται το λιμπρέτο της, που βασίζεται στις «*Μεταμορφώσεις*» του Οβιδίου. Τη «*Δάφνη*» ακολούθησε η «*Ευρυδίκη*», η όποια παρουσιάστηκε στη Φλωρεντία στις 6 Οκτωβρίου του 1600, στο πλαίσιο των εορτασμών του γάμου του Ερρίκου Δ' της Γαλλίας και της Μαρίας των Μεδίκων. Η «*Ευρυδίκη*», σε μουσική του J. Peri και λιμπρέτο του O. Rinuccini, είναι η πρώτη πλήρως σωζόμενη όπερα.

Το νέο μουσικό είδος άρχισε να εξαπλώνεται. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1607, στη Μάντοβα, έλαβε χώρα η πρεμιέρα της όπερας «*Ορφέας*», σε μουσική του Claudio Monteverdi και λιμπρέτο του Alessandro Striggio. Αλλά και το κοινό της όπερας διευρύνθηκε. Από το 1637 τα οπερατικά έργα άρχισαν να παρουσιάζονται όχι μόνο ενώπιον ευγενών αλλά και ενώπιον κοινού, που μπορούσε πλέον έναντι αντιτίμου να απολαμβάνει πια την όπερα, με το Teatro San Cassiano της Βενετίας να αποτελεί το πρώτο δημόσιο λυρικό θέατρο. Δίπλα στην «*όπερα*» (ως μουσικό είδος) εμφανίζεται πια και η «*Όπερα*» (ως κτίριο που στεγάζει το μουσικό αυτό είδος και βεβαίως ως θεσμός).

Όσο η όπερα ταξιδεύει γεωγραφικά αλλά και χρονικά, εμπλουτίζεται από νέες μορφές, δομές και θεωρήσεις: από την opera seria στην opera buffa, από τη grand opéra στην οπερέτα και το μουσικό θέατρο, από την Ιταλία στην Ευρώπη και τον κόσμο. «*Ὡ τί ώραῖον πρᾶγμα ἡ ὄπερα!*» αναφωνεί ο Αδαμάντιος Κοραΐς και συνεχίζει «*Ἐνθυμοῦμαι καὶ ποθῶ πολλάκις τὴν ὄπερα τῶν Παρισίων! [...] Ἐλπίζω ὅτι θέλουν φροντίσει καὶ περὶ θεάτρων οἱ λειτουργοὶ τῆς κυβερνήσεως. [...] Ὡραιότερον παρὰ τὴν ὄπερα δὲν ἴδα τίποτ' ἄλλο εἰς τὸν κόσμον*». ²³

²³ Ηλεκτρονικό μουσικό λεξικό *Grove Music Online* και U. Michels, *Ατλας της Μουσικής*, 1^{ος} τόμος, σελ.130-131 και 2^{ος} τόμος, σελ. 308-309 και λήμμα *opera* στο ηλεκτρονικό λεξικό Treccani στο <http://www.treccani.it/vocabolario/opera> και καταχώρηση *Dafne* στον ηλεκτρονικό ιστότοπο μουσικού περιεχομένου https://operabaroque.fr/PERI_DAFNE.htm και Σ. Κουρμπανά, *Η όπερα στην ελληνική γραμματεία του 18ου αιώνα*, σελ. 2-3, 11-12

Το δίκαιο ρυθμίζει την όπερα

Η όπερα ως θεσμός. Τα παραδείγματα Γαλλίας και Ελλάδας

- Γαλλία

Στη Γαλλία, στις τελευταίες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα, γίνονται (όπως και στην Ιταλία με την Φλωρεντινή Καμεράτα) προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος. Ως εκ τούτου, το 1570, ο ποιητής Jean Antoine de Baïf και ο συνθέτης Joachim Thibault de Courville ίδρυσαν στο Παρίσι την Ακαδημία Ποίησης και Μουσικής (Académie de Poésie et de Musique), απ' όπου προήλθε το «ballet de cour» (μπαλέτο της Αυλής), στο οποίο σημαντική θέση κατείχε (μεταξύ άλλων) ο χορός, συγκεκριμένα το μπαλέτο. Αργότερα, υπό την επίδραση ιταλικών θιάσων όπερας, αναπτύσσεται το είδος του γαλλικού pastorale (ποιμενικό) και μετά, από τον ποιητή Philippe Quinault και τον συνθέτη Jean-Baptiste Lully, η tragédie lyrique (λυρική τραγωδία), με την οποία εγκαινιάστηκε μία γαλλική εθνική σχολή όπερας.²⁴ Το 1669, με ειδικά διατάγματα (διατάγματα υπό τύπον δημόσιας επιστολής με τη βασιλική σφραγίδα, τα λεγόμενα lettres patentes) του βασιλιά Λουδοβίκου ΙΔ' που παραχωρούσαν στον ποιητή Pierre Perrin το προνόμιο ίδρυσης Ακαδημίας Όπερας, ιδρύθηκε η όπερα, ως θεσμός, στη Γαλλία. Το 1672, το προνόμιο μεταβιβάστηκε στο γνωστό συνθέτη Jean-Baptiste Lully και ο ήδη ιδρυθείς φορέας ονομάστηκε «Βασιλική Ακαδημία Μουσικής» (Académie royale de musique).

Προϊόντος του χρόνου άλλαξε αρκετές φορές ονομασία, νομικό καθεστώς, στέγη και τρόπο λειτουργίας.

Ήδη από το τέλος του 17ου αιώνα, η Βασιλική Ακαδημία Μουσικής έχει καταφέρει να επικρατήσει έναντι άλλων παρεμφερών πολιτιστικών φορέων, όπως η Comédie-Française και η Comédie-Italienne, εφόσον είχε το αποκλειστικό προνόμιο να παρουσιάζει έργα, όπου το κείμενο ήταν μελοποιημένο και τραγουδισμένο από την αρχή μέχρι το τέλος της παράστασης, σε αντίθεση με τους άλλους δύο φορές, στους οποίους απαγορευόταν η συγκεκριμένη δυνατότητα. Από το κληρονομητό ή

²⁴ U. Michels, *Άτλας της Μουσικής*, 2^{ος} τόμος, σελ. 316-317

μεταβιβάσιμο και σίγουρα εμπορικά πολλαπλώς εκμεταλλεύσιμο προνόμιο διαφόρων ιδιωτών, η Βασιλική Ακαδημία Μουσικής περιήλθε το 1748 στο δήμο των Παρισίων· όμως όχι για πολύ. Στεγάστηκε για μεγάλο διάστημα (όχι αδιαλείπτως) στο πολυσύχναστο Palais-Royal έως το 1781.²⁵

Αξιοσημείωτη είναι η υπόθεση δήμευσης θεάτρου κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης, προκειμένου να στεγαστεί εκεί η Όπερα, η οποία -αν και θεσμικά είχε, όπως είδαμε, βασιλικές κι αριστοκρατικές καταβολές- έχαιρε της εκτιμήσεως των τότε κυβερνώντων και είχε καταστεί βασικός εθνικός θεσμός της Γαλλικής Επανάστασης. Στην πρώην οδό Richelieu και μετέπειτα οδό de la Loi, απέναντι από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, η Marguerite Montansier και ο Honoré Neuville φρόντισαν για την ανέγερση του Théâtre national, του οποίου είχαν την ιδιοκτησία. Το νεόδμητο θέατρο και το ρεπερτόριό του συνιστούσαν μία απειλή για την τότε επονομαζόμενη Εθνική Όπερα (η παλιά Βασιλική Ακαδημία Μουσικής), που στεγαζόταν στο Théâtre de la Porte Saint-Martin. Τότε άρχισαν να διασπείρονται φήμες περί κινδύνου καταστροφής της Βιβλιοθήκης εξαιτίας πυρκαγιάς που θα μπορούσε να ξεσπάσει στο γειτονικό της Théâtre national. Κατά την περίοδο του Τρόμου (1794), αυτές οι φήμες, σε συνδυασμό με τον τότε ισχύοντα νόμο περί υπόπτων, οδήγησαν σε: σύλληψη και φυλάκιση των Montansier και Neuville για αντιεπαναστατική δράση, δήμευση του θεάτρου τους, υποχρεωτική μετακίνηση του θιάσου σε άλλο θέατρο, μετακόμιση (επιχορηγούμενη με ένα σεβαστό χρηματικό ποσό) του προσωπικού και του εξοπλισμού της Όπερας στο Théâtre national. Μετά τη λήξη της πολύμηνης φυλάκισης της Montansier, ακολούθησαν μακροχρόνιες αψιμαχίες και δικαστικές διαμάχες, οι οποίες δεν επανέφεραν το επίμαχο θέατρο της οδού de la Loi στα χέρια της ούτε οδήγησαν στην πλήρη αποζημίωσή της, ενώ η Όπερα παρέμεινε στο Théâtre national ως το 1820. Ο προβληματισμός, πάντως, ως προς τη γειτνίαση Όπερας και Βιβλιοθήκης παρέμεινε.²⁶

Το 1875, η Όπερα στεγάστηκε στο νεοοικοδομηθέν Palais Garnier κατόπιν παραγγελίας του Ναπολέοντος Γ', που δεν πρόλαβε όμως να δει τα εγκαίνια του

²⁵ P. Tillit, σελ. 3επ. και S. Bouissou, σελ. 67-70 και G.J. Guglielmi σελ. 91-92 στο *Droit et Opéra* και P. Agid - J.-C. Tarondeau, « *Gouvernance et performances. Une analyse historico-économique de l'Opéra national de Paris* », σελ. 239 επ και ηλεκτρονικός ιστότοπος της Όπερας του Παρισιού <https://www.operadeparis.fr/>

²⁶ M. Darlow, στο *Law and Opera*, σελ. 283επ. και F. Monnier, *L'Opéra de Paris de Louis XIV au début du XXe siècle : régime juridique et financier*, σελ. 249-253

μεγαλοπρεπούς και πολυτελούς κτιρίου, το οποίο αποτελούσε το μεγαλύτερο θέατρο της Ευρώπης εκείνης της εποχής. Από το 1939 και μετά η Όπερα του Παρισιού πέρασε στα χέρια του Δημοσίου.²⁷ Από το 1989 οι δραστηριότητες της επεκτάθηκαν πέραν του Palais Garnier (χωρητικότητα 2054^{ov} θέσεων) και σε δεύτερο κτίριο, την Opéra Bastille, που διαθέτει μία κεντρική σκηνή 2.745 θέσεων καθώς και δύο μικρότερες αίθουσες.

Από το Σεπτέμβριο του 2015, η όπερα του Παρισιού εγκαινίασε την «3e Scène», μία ψηφιακή πειραματική «σκηνή». Πρόκειται για ηλεκτρονική πλατφόρμα, στην οποία καλλιτέχνες διαφόρων ειδικοτήτων καλούνται να δημιουργήσουν και να πραγματοποιήσουν πρωτότυπα έργα σε διάλογο (ή και αντίλογο) με την παρισινή Όπερα: ένας (σίγουρα και νομικώς ενδιαφέρων) συνδυασμός παράδοσης και δημιουργίας, τέχνης και τεχνολογίας.²⁸

Με το προεδρικό διάταγμα 94-111 του 1994 (όπως τροποποιήθηκε πρόσφατα από το διάταγμα 2017-652), ο εν λόγω θεσμός ονομάζεται πλέον «Εθνική Όπερα του Παρισιού» (Opéra national de Paris) και είναι, βάσει του άρθρου 3, νομικό πρόσωπο δημοσίου δικαίου, συγκεκριμένα ΝΠΔΔ ειδικού σκοπού (επί λέξει «établissement public à caractère industriel et commercial», «με χαρακτήρα βιομηχανικό και εμπορικό»), υπό την εποπτεία του γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού. Η συνεργασία κρατικών φορέων και Όπερας, μετά την τροποποίηση του 2017, είναι στενή και αφορά τόσο σε κτιριακά ζητήματα όσο και σε θέματα πολιτιστικής πολιτικής (άρθ. 3-1, 3-2).

Βάσει του άρθρου 4, το διοικητικό συμβούλιο της Όπερας του Παρισιού απαρτίζεται από 11 μέλη (5 εκπρόσωποι του κράτους, 4 εκπρόσωποι των εργαζομένων, 2 διακεκριμένες προσωπικότητες που προτείνει το υπουργείο πολιτισμού) με 5ετή θητεία και με ευρείες διοικητικές και οικονομικές (πχ αποφασίζει επί του προϋπολογισμού, των δωρεών και χορηγιών, του εσωτερικού κανονισμού) αρμοδιότητες (άρθ. 9). Το ΔΣ έχει λόγο και στον καλλιτεχνικό προγραμματισμό (άρθ. 9) και μπορεί να συνεδριάζει και εξ αποστάσεως με τη βοήθεια της τεχνολογίας (άρθ. 7). Ο πρόεδρος του Δ.Σ. εκπροσωπεί την Όπερα δικαστικά και δρα σε συνεργασία με τον γενικό διευθυντή (άρθ. 10).

²⁷ Ph. Agid – J.-C. Tarondeau, “The management of opera: An international comparative study”, σελ. 133 και G. J. Guglielmi σελ. 91-92 στο *Droit et Opéra*

²⁸ Ηλεκτρονικός ιστότοπος της Όπερας του Παρισιού <https://www.operadeparis.fr/>

Ο γενικός διευθυντής (*directeur général*), βάσει του άρθρου 11, διορίζεται, με υπουργική απόφαση για βετή θητεία, που μπορεί να ανανεωθεί για 3 ακόμη χρόνια. Είναι υπεύθυνος για την πολιτιστική πολιτική του οργανισμού, υπογράφει τις συμβάσεις με το προσωπικό καθώς και τις συλλογικές συμβάσεις κλπ. Επικουρείται από έναν αναπληρωτή διευθυντή, τον οποίο προτείνει ο ίδιος για 3ετή ανανεώσιμη θητεία (άρθ. 11, 11-1), καθώς και από τον διευθυντή της σχολής χορού, που διορίζεται από το Υπουργείο Πολιτισμού κατόπιν προτάσεως του γενικού διευθυντή της Όπερας (άρθ. 11, 14). Στο άρθρο 12 προβλέπεται ότι το νωρίτερο 18 μήνες πριν τη συμπλήρωση της θητείας του γενικού διευθυντή, μπορεί το κράτος να ορίσει έναν εντεταλμένο διευθυντή, ο οποίος λαμβάνει υπό όρους συγκεκριμένες αποφάσεις για τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό των μετά τη λήξη της θητείας του εν ενεργεία διευθυντή καλλιτεχνικών περιόδων (*directeur délégué*): στην ουσία ο εντεταλμένος διευθυντής είναι ο επόμενος γενικός διευθυντής, που κατ' αυτόν τον τρόπο έχει τη δυνατότητα να εγκλιματιστεί και να προετοιμαστεί εγκαίρως για την επερχόμενη θητεία του.

Η Όπερα του Παρισιού διαθέτει επίσης ένα πολυμελές συμβούλιο σπουδών (άρθ.16) και μία ειδική 7μελή, τουλάχιστον, οικονομική επιτροπή (άρθρο 21).²⁹

Σε αυτό το σημείο, πρέπει επίσης να επισημανθεί το γεγονός ότι στο Παρίσι και γενικότερα σε όλη τη Γαλλία, εδώ και αιώνες αλλά και πρόσφατα, λειτουργούν πολλά λυρικά θέατρα (πχ Εθνική Όπερα της Lyon, Όπερα της Νίκαιας, Εθνική Όπερα του Bordeaux) λυρικά φεστιβάλ (πχ φεστιβάλ της Aix-en-Provence) και παρεμφερείς θεσμοί (πχ Théâtre des Champs-Élysées). Η ποικιλία νομικών μορφών [ΝΠΔΔ ειδικού σκοπού όπως η Όπερα του Vichy, ΕΠΕ (SARL) όπως το Grand Théâtre de Reims, δημοτικές επιχειρήσεις όπως η Όπερα της Νίκαιας κλπ], δομών, τρόπου λειτουργίας, χρηματοδότησης (κρατική, δημοτική, ιδιωτική κ.α.) και κοινού αυτών των θεσμών είναι μεγάλη. Γίνεται λόγος για μία λυρική αποκέντρωση (*décentralisation lyrique*).³⁰

²⁹ Ηλεκτρονικός ιστότοπος <https://www.legifrance.gouv.fr/>

³⁰ E. Baron, σελ. 49επ. Β και O. Bui-Xuan, σελ. 55 επ., στο *Droit et Opéra*

- Ελλάδα

Οι Έλληνες άρχισαν να παρακολουθούν και να εξοικειώνονται με την όπερα από το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα. Η αρχή έγινε το 1733, στα υπό τους Ενετούς Επτάνησα και συγκεκριμένα στην Κέρκυρα, στο θέατρο San Giacomo (Σαν Τζάκομο ή αλλιώς, το θέατρο του Αγίου Ιακώβου)· το πρώτο λυρικό θέατρο, η πρώτη Όπερα, που υποδέχθηκε Έλληνες θεατές. Τον 19^ο αιώνα, το είδος εξαπλώθηκε στη Ζάκυνθο, την Κεφαλονιά, τη Σύρο, την Πάτρα, το Ναύπλιο και αλλού. Στην Αθήνα, από τον 19^ο αιώνα, δραστηριοποιούνταν ξένοι και αργότερα ελληνικοί (όπως το «Ελληνικό Μελόδραμα») λυρικοί θίασοι που έδιναν παραστάσεις σε διάφορα αθηναϊκά θέατρα. Μάλιστα, το 1900 κατεγράφησαν στην Αθήνα 62 νέες διδασκαλίες έργων όπερας και οπερέτας.

Τον 20^ο αιώνα, αρχικά ως τμήμα του Εθνικού Θεάτρου το 1939 κι έπειτα ως αυθύπαρκτο νομικό πρόσωπο δημοσίου δικαίου (ΝΠΔΔ) το 1944, ιδρύεται η Εθνική Λυρική Σκηνή (ΕΛΣ), η οποία παραμένει έως σήμερα το μοναδικό λυρικό θέατρο της Ελλάδας, η μοναδική μας Όπερα. Από το 1994, με τον νόμο 2273/1994, η ΕΛΣ λειτουργεί πλέον ως νομικό πρόσωπο ιδιωτικού δικαίου (ΝΠΙΔ) υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού. Το θέατρο «Ολύμπια» αποτελούσε τη στέγη της ΕΛΣ από το 1944 ως το 2017. Από το 2017, η ΕΛΣ συστεγάζεται με την Εθνική Βιβλιοθήκη στο νεόδμητο Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος (ΚΠΙΣΝ) και διαθέτει πλέον 2 σκηνές: την 1400^{ων} θέσεων Αίθουσα «Σταύρος Νιάρχος» (η κεντρική σκηνή της ΕΛΣ) καθώς και την 400^{ων} θέσεων Εναλλακτική Σκηνή.³¹

Ο Ν. 2273/1994 θεωρείται ο ιδρυτικός νόμος της ΕΛΣ ως νομικού προσώπου ιδιωτικού δικαίου. Ο τίτλος του Ν. 2273/1994 «*Εθνικό Θέατρο, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και άλλες διατάξεις*» δεν φανερώνει εξαρχής ότι το συγκεκριμένο νομικό κείμενο περιέχει διατάξεις, που αφορούν, όχι μόνο το Εθνικό Θέατρο και το ΚΘΒΕ (άρθρα 1-5), αλλά και: τη σύσταση της Κρατικής Ορχήστρας Ελληνικής Μουσικής (άρθ. 6) και της Ορχήστρας των Χρωμάτων (άρθ. 7), την κύρωση συγκεκριμένης συμβάσεως μεταξύ Ελληνικού Δημοσίου και του Συλλόγου

³¹ Μ. Μπαρμπάκη, «*Όψεις της Μουσικής Ζωής στα Ελληνικά Αστικά Κέντρα το Δεύτερο Μισό του 19ου Αιώνα*», σελ. 70επ. και ηλεκτρονικός ιστότοπος Εθνικής Λυρικής Σκηνής, www.nationalopera.gr και <http://virtualmuseum.nationalopera.gr>

«Οι Φίλοι της Μουσικής» (άρθ. 8), το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (άρθ. 9) και την ΕΛΣ (άρθ. 10-12).³²

Επομένως, από νομοτεχνική άποψη, κατά πρώτον ο νομοθέτης φαίνεται να προτάσσει το θέατρο έναντι της μουσικής και του βιβλίου και κατά δεύτερον επιφυλάσσει στο μόνο εν πλήρει λειτουργία λυρικό θέατρο της χώρας απλώς τρία άρθρα σ' έναν νόμο που δεν περιέχει καν το όνομα της ΕΛΣ στον τίτλο του. Πιθανόν, αυτό να αντικατοπτρίζει ορισμένες προκαταλήψεις ως προς την όπερα. Αρκετοί Έλληνες θεωρούσαν και θεωρούν ότι το μουσικοδραματικό αυτό είδος προέρχεται από το εξωτερικό και δεν ανήκει στην ελληνική ιστορία και παράδοση, απαιτεί ειδικές γνώσεις και προετοιμασία για τον θεατή-ακροατή, είναι ακριβό για τον μέσο πολίτη και απευθύνεται σε συγκεκριμένες πνευματικές και κοινωνικές ελίτ, είναι πολύ δύσπεπτο (ή αντιθέτως πολύ επιφανειακό) και εν τέλει μουσειακό και απολιθωμένο. Ωστόσο, η όπερα, όπως προαναφέρθηκε, ξεκίνησε ακριβώς ως προσπάθεια αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, εντάχθηκε στην ελληνική μουσική παράδοση και προσαρμόστηκε αναλόγως (κατά τον 19^ο αιώνα, όπως και στις αρχές του 20^{ου}, η υπεροχή της όπερας έναντι του θεάτρου στις προτιμήσεις του κοινού και των ελληνικών κυβερνήσεων ήταν εμφανής)³³, συγκινεί και ψυχαγωγεί μνημένους και μη, με μεγάλο εύρος τιμών για μεγάλο εύρος κοινού καθίσταται πρακτικά προσιτή για όλους, διακρίνεται από μεγάλη ποικιλομορφία, καθρεφτίζει κάθε φορά την εποχή της και διατηρώντας τη διαχρονικότητά της συνεχώς ανανεώνεται.

Ο Ν. 2273/1994 έχει υποστεί κάποιες τροποποιήσεις και προσθήκες από διάφορα μεταγενέστερα νομοθετήματα, όπως ο Ν. 2557/1997 και πιο πρόσφατα ο Ν. 4415/2016. Συγκεκριμένα, με το άρθρο 53 του Ν. 4415/2016: (α) τροποποιήθηκαν οι παράγραφοι 13, 15, 16 και 17 του άρθρου 11 του Ν. 2273/1994 αφορώσες κυρίως στις αρμοδιότητες του καλλιτεχνικού διευθυντή της ΕΛΣ. (β) επίσης, προσετέθη το άρθρο 11^Α με το οποίο θεσμοθετήθηκε θέση διοικητικού-οικονομικού διευθυντή της ΕΛΣ. Επιπλέον, ο Ν. 3785/2009 με τίτλο *«Κύρωση της Σύμβασης Δωρεάς μεταξύ του Ιδρύματος «Κοινοφελές Ίδρυμα Σταύρος Σ. Νιάρχος», του Ελληνικού Δημοσίου, του Ν.Π.Δ.Δ. με την επωνυμία «Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», του Ν.Π.Ι.Δ. με την*

³² Τα άρθρα 13 και 14 του εν λόγω νόμου αναφέρονται σε θέματα εργαζομένων του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και στην Τοπική Αυτοδιοίκηση, αντιστοίχως.

³³ Μ. Μπαρμπάκη, *«Όψεις της Μουσικής Ζωής στα Ελληνικά Αστικά Κέντρα το Δεύτερο Μισό του 19ου Αιώνα»*, σελ. 109

επωνυμία «Εθνική Λυρική Σκηνή», της Α.Ε. με την επωνυμία «Ολυμπιακά Ακίνητα» και της Α.Ε. με την επωνυμία «Κτηματική Εταιρεία του Δημοσίου» και ρύθμιση θεμάτων συναφών με την υλοποίηση του υπερτοπικού πολιτιστικού πάρκου με την επωνυμία «Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος» επηρεάζει άμεσα τη λειτουργία της Λυρικής, σήμερα.

Στην παράγραφο 1 του άρθρου 10 του Ν. 2273/1994 (με τις τροποποιήσεις του) ορίζεται ότι η ΕΛΣ είναι ΝΠΙΔ, το οποίο βρίσκεται υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού και λειτουργεί χάριν του δημοσίου συμφέροντος. Η ΕΛΣ λαμβάνει ετήσια επιχορήγηση από το Υπουργείο Πολιτισμού (άρθ. 11 παρ. 18).

Βάσει των παραγράφων 1-12 του άρθρου 11, το Δ.Σ. αποτελείται από 5 μέλη (ένα εκ των οποίων είναι ο πρόεδρος του Δ.Σ.), που διορίζονται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού -τα 3 μέλη με άμεση επιλογή και τα 2 μέλη με έμμεση επιλογή- με ζετή ανανεώσιμη θητεία και διοικητικές, οικονομικές (π.χ. κατάρτιση προϋπολογισμού) και πειθαρχικές αρμοδιότητες. Ο πρόεδρος του Δ.Σ. εκπροσωπεί τη Λυρική, δικαστικά και εξώδικα (άρθ. 11 παρ. 5).

Ο καλλιτεχνικός διευθυντής, που διορίζεται με απόφαση του Υπουργείου Πολιτισμού για ζετή ανανεώσιμη θητεία, καταρτίζει τον ετήσιο καλλιτεχνικό προγραμματισμό, συντονίζει και επιβλέπει την εργασία των καλλιτεχνικών σωμάτων και γενικά του προσωπικού της ΕΛΣ και καταρτίζει συμβάσεις μαζί τους, υποβάλλει ετήσιο αναλυτικό απολογισμό του καλλιτεχνικού του έργου κλπ (άρθ.11 παρ.13). Επικουρείται από έναν αναπληρωτή διευθυντή, ο οποίος διορίζεται με απόφαση του Υπουργού Πολιτισμού για θητεία που διαρκεί όσο και η θητεία του καλλιτεχνικού διευθυντή (άρθ. 11 παρ.15), καθώς και από έναν διοικητικό-οικονομικό διευθυντή με ανανεώσιμη σύμβαση 3τούς διάρκειας, ο οποίος προΐσταται του διοικητικού και οικονομικού προσωπικού της ΕΛΣ, εγκρίνει, υπό όρους, λειτουργικές δαπάνες και δρα σε συνεργασία με τον καλλιτεχνικό διευθυντή και το Δ.Σ. (άρθ.11^Α προστεθέν με τον Ν. 4415/2016).

Βάσει του άρθ. 12 παρ.3 του νόμου 2273/1994, η Ορχήστρα της Λυρικής Σκηνής (ΟΛΣ) είναι αυτοτελής δημόσια υπηρεσία, που βρίσκεται υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού, το οποίο αναλαμβάνει τη διοικητική υποστήριξη και τη μισθοδοσία του προσωπικού της ΟΛΣ.

Ήδη από το 1994, ο Ν. 2273/1994 (σχετική διάταξη βρίσκουμε και στο άρθ. 19 της συμβάσεως που περιέχεται στο δεύτερο άρθρο του Ν. 3785/2009) προβλέπει την κατάρτιση εσωτερικού κανονισμού λειτουργίας της Ε.Λ.Σ. και τη δημοσίευσή του με προεδρικό διάταγμα (άρθ. 12 παρ. 4 περίπτωση γ). Το σχέδιο του εν λόγω κανονισμού προτείνεται στο ΔΣ από τον καλλιτεχνικό διευθυντή σε συνεργασία με τον διοικητικό-οικονομικό διευθυντή (άρθ. 11 παρ. 13 περίπτωση θ). Το Δ.Σ. εισηγείται προς τον Υπουργό Πολιτισμού τον εσωτερικό κανονισμό λειτουργίας (άρθ. 11 παρ. 7 περίπτωση β). Μετά την κατάρτισή του, την επίβλεψη της εκτελέσεώς του έχουν ο καλλιτεχνικός διευθυντής και ο διοικητικός-οικονομικός διευθυντής (άρθ. 11 παρ. 13 περίπτωση ζ, άρθ. 11^Α παρ. 6 περίπτωση α, αντιστοίχως). Έχουν παρέλθει σχεδόν 24 χρόνια και δεν έχει εκδοθεί προεδρικό διάταγμα περιέχον εσωτερικό κανονισμό λειτουργίας της ΕΛΣ.

Περαιτέρω, σύμφωνα με τον Ν. 3785/2009, το κοινωφελές Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος ανέλαβε το σύνολο του κόστους υλοποίησης του ΚΠΙΣΝ (που περιλαμβάνει τα κτίρια της ΕΒΕ και της ΕΛΣ καθώς και το περιβάλλον αυτές πάρκο Σταύρος Νιάρχος) εντός εκτάσεως του Ελληνικού Δημοσίου και προέβη στη δωρεά του ΚΠΙΣΝ προς το Ελληνικό Δημόσιο στις 23/2/2017. Η διαχείριση του ΚΠΙΣΝ διενεργείται μέσω ενός νομικού προσώπου ειδικού σκοπού, την «Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος Α.Ε.», που εποπτεύεται από το Υπουργείο Οικονομικών. Στο ΚΠΙΣΝ, επομένως, συνυπάρχουν αυτή τη στιγμή τρεις διαφορετικοί φορείς (ΚΠΙΣΝ ΑΕ, ΕΒΕ και ΕΛΣ), οι οποίοι -δεσμευόμενοι από τον Ν. 3785/2009, τα ιδρυτικά νομοθετήματά τους, τους τυχόν οργανισμούς λειτουργίας τους, τις μεταξύ τους συμβάσεις παροχής ολοκληρωμένων υπηρεσιών κλπ- καλούνται να συλλειτουργήσουν αρμονικά.

Πηγές χρηματοδότησης της Όπερας ανά τον κόσμο

Σε μελέτη του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου με θέμα Ενθάρρυνση των ιδιωτικών επενδύσεων στον τομέα του πολιτισμού, αναφέρονται τρεις βασικές πηγές χρηματοδότησης του πολιτισμού: (α) άμεση (πχ επιχορηγήσεις) ή έμμεση (πχ φορολογικές ελαφρύνσεις) στήριξη από τον δημόσιο τομέα, (β) στήριξη από τον

ιδιωτικό τομέα (π.χ. χορηγίες, εταιρικές δωρεές) και (γ) αποκτηθέντα εισοδήματα (πχ τα εισιτήρια εισόδου στις παραστάσεις, τα οποία αγοράζουν οι ιδιώτες).³⁴

Κατά τους Philippe Agid και Jean-Claude Tarondeau, παρατηρούνται τρία μοντέλα χρηματοδότησης λυρικών θεάτρων, που συνδυάζουν με διαφορετικό τρόπο τις ποικίλες πηγές χρηματοδότησης.

Το πρώτο διακρίνεται από την αντίληψη ότι οι τέχνες και εν γένει ο πολιτισμός είναι δημόσια αγαθά. Κατά υψηλό ποσοστό (αρκετές φορές αγγίζει το 80%) η Όπερα χρηματοδοτείται από το κράτος (πχ από υπουργεία, περιφέρειες, επαρχίες, δήμους κλπ) με τα κέρδη από τις εισπράξεις να αγγίζουν κατά μέσον όρο το 20% και με χαμηλό ποσοστό ιδιωτικών χορηγιών. Το πρώτο μοντέλο το συναντάμε στις περισσότερες ευρωπαϊκές Όπερες.

Στο δεύτερο μοντέλο, που το συναντάμε κυρίως στις ΗΠΑ, η Όπερα χρηματοδοτείται σχεδόν κατά 50% από δωρεές ιδιωτών, οι οποίες υπόκεινται σε φορολογικές ελαφρύνσεις, κατά 16% από διαφημίσεις και sponsoring και κατά 36% από τα εισιτήρια και τις συνδρομές των θεατών και των συλλόγων τους. Η χρηματική βοήθεια του κράτους δεν είναι τόσο σημαντική από οικονομική άποψη.

Υπάρχει κι ένας τρίτος συνδυασμός πηγών χρηματοδότησης σε συγκεκριμένα πολύ γνωστά λυρικά θέατρα της Ευρώπης και σε ορισμένες περιπτώσεις στον Καναδά. Στο μοντέλο αυτό παρατηρούμε αρκετές διακυμάνσεις. Η άμεση χρηματοδότηση από το κράτος κυμαίνεται από 30% (Βασιλική Όπερα του Λονδίνου) έως 55% περίπου (Όπερα του Παρισιού), οι χορηγίες ιδιωτών και επιχειρήσεων -με αισθητές φορολογικές ελαφρύνσεις- κινούνται μεταξύ του 10% και του 30% και τα έσοδα από τις εισπράξεις των ταμείων βρίσκονται μεταξύ του 25% και του 45%. Οι Όπερες του τρίτου μοντέλου -με την κρατική ενίσχυση να παραμένει ζωτικής σημασίας για την επιβίωση των λυρικών θεάτρων και τις ιδιωτικές πηγές χρηματοδότησης να κερδίζουν έδαφος- προσπαθούν να επιτύχουν μία επωφελή ισορροπία.³⁵

³⁴ Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, *Ενθάρρυνση των ιδιωτικών επενδύσεων στον τομέα του πολιτισμού*, μελέτη της Γενικής Διεύθυνσης Εσωτερικών Πολιτικών της Ένωσης

³⁵ Ph. Agid - J.-C. Tarondeau, *"The management of opera: An international comparative study"*, σελ. 156-159

Στην Ελλάδα ακολουθείται μέχρι στιγμής το πρώτο μοντέλο. Βάσει του Ν. 2273/1994, οι πηγές χρηματοδότησης της ΕΛΣ συνίστανται στην ετήσια επιχορήγηση του Υπουργείου Πολιτισμού, σε ενισχύσεις από την Ευρωπαϊκή Ένωση, σε επιχορηγήσεις άλλων φορέων δημόσιων ή μη, στα έσοδα από τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες καθώς και σε δωρεές (οι οποίες απαλλάσσονται από τον φόρο δωρεάς), χορηγίες, κληροδοσίες κλπ (άρθ. 11 παρ. 18). Ως προς τις κρατικές επιχορηγήσεις, αξίζει να σημειωθεί ότι, σύμφωνα με το ενωσιακό δίκαιο, οι κρατικές ενισχύσεις που χορηγούνται για πολιτιστικούς σκοπούς και δραστηριότητες -όπου εντάσσονται ρητά και οι λυρικές σκηνές- είναι συμβατές με την εσωτερική αγορά κατά την έννοια των άρθρων 107 και 108 της Συνθήκης για τη λειτουργία της Ευρωπαϊκής Ένωσης (άρθ.53 του Κανονισμού 651/2014).³⁶ Ως προς τις πολιτιστικές χορηγίες ιδιωτών και επιχειρήσεων, στην Ελλάδα ισχύει καταρχήν ο Ν. 3525/2007. Διευκρινίζεται ότι η σύμβαση που κυρώθηκε με τον Ν. 3785/2009, θεωρείται σύμβαση δωρεάς εκ μέρους του κοινωφελούς ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος προς το Ελληνικό Δημόσιο και ως εκ τούτου δεν εμπίπτει στο πεδίο εφαρμογής του Ν. 3525/2007³⁷ [βλ. ιδίως Ν. 3525/2007 (άρθ. 2) και Ν. 3785/2009 (άρθρο δεύτερο άρθ. 3 παρ. 4 εδ. 5)]. Σήμερα, στις πηγές χρηματοδότησης της ΕΛΣ, πρωτοστατεί με πολύ μεγάλη διαφορά η κρατική βοήθεια -με τη μορφή τακτικών (12,5 εκατομμύρια ετησίως³⁸) ή έκτακτων επιχορηγήσεων από το Υπουργείο Πολιτισμού- και έπονται τα έσοδα από εισιτήρια καθώς και οι χορηγίες ιδρυμάτων και επιχειρήσεων.

Η Όπερα του Παρισιού ανήκει στο τρίτο μοντέλο. Στο άρθρο 22 του διατάγματος 94-111, ορίζεται ότι τα έσοδα του οργανισμού περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων: εισπράξεις (προερχόμενες από παραστάσεις περιοδείες πωλήσεις οπτικοακουστικού υλικού, εκμισθώσεις κλπ), δωρεές, χορηγίες, κρατικές επιχορηγήσεις. Οι παντός είδους δωρεές και χορηγίες [από τον μαικηνισμό (*mécénat*) έως την επικερδή για τις επιχειρήσεις χορηγία (*patronage, sponsoring*)], που προέρχονται από ιδιώτες, συλλόγους, ιδρύματα και επιχειρήσεις (για τις δωρεές των επιχειρήσεων προβλέπονται πιο ευνοϊκοί όροι σε σχέση με τις δωρεές μεμονωμένων ιδιωτών), ρυθμίζονται από τον νόμο 2003-709.³⁹ Ενδεικτικά, το 2016, επί των

³⁶ Κανονισμός (ΕΕ) 651/2014

³⁷ Β. Σαλτερής, *Πολιτιστική Χορηγία*, σελ. 39

³⁸ Γ. Κουμεντάκης, *Τι πρόβλημα έχει η Λυρική; Ο Γ. Κουμεντάκης απαντάει στην «Κ»*, συνέντευξη στην εφημερίδα «Η Καθημερινή»

³⁹ Μ. Touzeil-Divina, *Droit et Opéra*, σελ. 25 επ.

συνολικών εσόδων της Όπερας του Παρισιού, η κρατική βοήθεια κατείχε σχεδόν το 47%, τα έσοδα από εισιτήρια και λοιπές εμπορικές δραστηριότητες (πχ πωλήσεις DVD παραστάσεων όπερας) έφτασαν το 46% και οι χορηγίες των ιδιωτών άγγιζαν σχεδόν το 7%.⁴⁰

Από την προαναφερθείσα μελέτη του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου, διαφαίνεται ότι η οικονομική κρίση, που ταλανίζει ολόκληρη την Ευρώπη, έχει επιπτώσεις τόσο στη δημόσια όσο και στην ιδιωτική οικονομική συμμετοχή στις τέχνες. Σημειώνεται ότι σήμερα στην ΕΕ, η άμεση στήριξη της πολιτιστικής δραστηριότητας από το κράτος παρουσιάζει πτωτική τάση. Επίσης, εκφράζονται επιφυλάξεις ως προς τη χρηματοδότηση από τον ιδιωτικό τομέα, διότι, όπως υποστηρίζεται, οι οικονομικές δυνατότητες των ιδιωτών μειώνονται γρήγορα σε καιρούς κρίσης. Υποστηρίζεται εξάλλου ότι η ενθάρρυνση των ιδιωτικών πολιτιστικών επενδύσεων δεν θα πρέπει να γίνεται εις βάρος της δημόσιας χρηματοδότησης, η οποία συμβάλλει στη σταθερότητα και παγιώνει την εμπιστοσύνη στο δημόσιο αγαθό του πολιτισμού. Προτείνονται, μεταξύ άλλων, η ενίσχυση της πολιτιστικής συνεργασίας καθώς και η θέσπιση εναργών, εναρμονισμένων (ειδικά στο πεδίο του φορολογικού δικαίου) και αποτελεσματικών νομοθετικών διατάξεων⁴¹, προς την κατεύθυνση μιας ισορροπημένης σύμπραξης κρατικών και ιδιωτικών υποστηρικτών του πολιτιστικού γίνεσθαι.

Το κοινό της Όπερας και ο λυρικός εκδημοκρατισμός

Οι προσπάθειες ίδρυσης, λειτουργίας, χρηματοδότησης και ανάπτυξης των λυρικών θεάτρων βρίσκουν το ύψιστο και συνάμα βαθύτερο νόημά τους στη θεραπεία της τέχνης της όπερας και στην προσφορά αυτού του μουσικοδραματικού είδους στους πολίτες. «Δεν μπορούμε να ζήσουμε στο Παρίσι χωρίς όπερα· φαίνεται πως είναι τόσο απαραίτητη για εμάς όσο το ψωμί» είχε ακουστεί το 1781, μετά την πυρκαγιά στο Palais-Royal. Αυτή η φράση φανερώνει το πάθος που μπορεί να χαρακτηρίζει τη σχέση που έχουν με την όπερα -ως μουσικό είδος και ως θεσμό- οι θεατές, οι οποίοι, κατά τη διάρκεια μιας παράστασης όπερας, συμμετέχουν σ' ένα

⁴⁰Opéra national de Paris, *Rapport de saison 2016-2017*, <https://publishpaper.com/demo/7.0/fr/operaweb/files/html5/index.html#>

⁴¹ Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο, *Ενθάρρυνση των ιδιωτικών επενδύσεων στον τομέα του πολιτισμού*, σελ. 17επ.

κοινωνικό τελετουργικό (rite social).⁴² Αυτού του είδους το τελετουργικό -με τις όποιες μορφές μπορεί να πάρει και όπου κι αν λάβει χώρα- απευθύνεται (ή πρέπει να απευθύνεται) σε όλους ανεξαιρέτως. Η όπερα, ως πνευματικός -έστω μακρινός- απόγονος του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, εμπνέεται και εμπνέει τον λαό, τη δημοκρατία.

Από το 1637, όταν εγκαινιάστηκε το πρώτο δημόσιο λυρικό θέατρο στη Βενετία, η όπερα -ενώ μέχρι τότε βασιζόταν αποκλειστικά σε αρχαία έπη, μύθους και τραγωδίες- άρχισε να διανθίζεται με κωμικά στοιχεία, πρόσωπα και ιστορίες της καθημερινότητας. Το κοινό ζητούσε πλέον την εναλλαγή σοβαρότητας και γέλιου, με αποτέλεσμα ανάμεσα στις πράξεις της opera seria (Ιταλία) και της tragédie en musique (Γαλλία) να παρεμβάλλονται αντιστοίχως ιντερμέδια και ποιμενικά. Αλλά και στην Αγγλία, άρχισε να εμφανίζεται -παραλλήλως προς την αγγλική opera seria, την οποία εκπροσωπούσε ο Georg Friedrich Händel, (αγγλιστί George Frideric Handel)- η ballad opera (πχ *“The Beggar's Opera”* των John Gay και Johann Christoph Pepusch) και στην Ισπανία να παρουσιάζονται οι λεγόμενες tonadillas escénicas. Σταδιακά η κωμική όπερα, ιδίως στην Ιταλία (opera buffa), αποκτά την ανεξαρτησία της μέσα από εξ ολοκλήρου κωμικά έργα, που περιέχουν χαρακτήρες της commedia dell' arte και θέματα από την καθημερινή ζωή. Στη Γαλλία, όμως, γύρω στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, το αναδυόμενο αντίστοιχο είδος της opéra comique δεν είχε ακόμη τη δική της στέγη κι οι παραστάσεις της δίνονταν στις αγορές του Saint Germain και του Saint Laurent. Το 1752, όταν ένας ιταλικός θίασος παρουσίαζε για δεύτερη φορά στο Παρίσι το έργο του Giovanni Battista Pergolesi, *“La serva padrona”*, ένα έργο αντιπροσωπευτικό του είδους της opera buffa, δόθηκε η αφορμή για να ξεσπάσει η διαμάχη των μπουφόνων (querelle des bouffons), μια πολιτικής υφής μουσική αντιπαράθεση ανάμεσα στους αριστοκρατικής προελεύσεως υποστηρικτές της μεγαλοπρέπειας και της επισημότητας της γαλλικής όπερας με προεξάρχοντα τον Jean-Philippe Rameau και στους αστικής προελεύσεως υπέρμαχους της φυσικότητας και της αμεσότητας της opera buffa με προεξάρχοντα τον Jean-Jacques Rousseau. Το 1754, ο ιταλικός θίασος απεπέμφθη και οι εκπρόσωποι της παλαιάς γαλλικής όπερας κατά τα φαινόμενα επικράτησαν, αλλά ουσιαστικά δεν κατάφεραν να απειλήσουν τη δημοτικότητα της opéra comique, η

⁴² S. Serre, στο *Droit et Opéra*, σελ. 79 επ.

οποία απέκτησε επιτέλους τη δική της στέγη.⁴³ Ας μην ξεχνάμε ότι τα παραπάνω -εν είδει προοικονομίας- έλαβαν χώρα λίγες μόλις δεκαετίες πριν τη Γαλλική Επανάσταση.

Κατά τον Umberto Eco, στα πρώτα χρόνια της εμφάνισης της όπερας, η ενότητα σκηνικής και μουσικής δράσης αυτού του μουσικού είδους ασκούσε και ασκεί έντονη επιρροή στο κοινό. Εντούτοις, όπως υποστηρίζεται, η προσέλευση στα γαλλικά λυρικά θέατρα κατά τον 18^ο αιώνα μάλλον δεν ήταν τόσο μεγάλη. Οι θέσεις μάλιστα που κατελάμβαναν οι θεατές εντός της Όπερας, αντιστοιχούσαν στις βαθμίδες κοινωνικής ιεραρχίας στις οποίες ανήκαν. Εκείνοι που σίγουρα σύχναζαν στην Όπερα ήταν: 1) όσοι δικαιούνταν δωρεάν είσοδο (περίπου 10% των θέσεων της Όπερας), δηλαδή οι δημιουργοί του εκάστοτε οπερατικού έργου, ορισμένα πρόσωπα συνδεδεμένα με τη Βασιλική Ακαδημία της Μουσικής, μέλη της Comédie Française καθώς και οι εγγεγραμμένοι σε ειδική λίστα κατόπιν βασιλικής διαταγής (οι οποίοι δεν μπορούσαν να παραχωρήσουν αλλού αυτό το προνόμιο), 2) όσοι μίσθωναν -υπό συγκεκριμένους όρους- καθορισμένα θεωρεία και 3) όσοι είχαν αρκετά χρήματα ώστε τη μέρα της παράστασης να πληρώσουν εισιτήρια για θέσεις σε προνομιούχα σημεία της πλατείας και των θεωρείων. Συνεπώς, στην Όπερα της προεπαναστατικής Γαλλίας, οι αίθουσες κατά πάσα πιθανότητα δεν γέμιζαν και οι προνομιακές θέσεις καταλαμβάνονταν από αριστοκράτες και αυλικούς πλάι σε εύπορους αστούς. Για τους υπόλοιπους πολίτες, δυστυχώς η πρόσβαση ήταν δύσκολη λόγω των ωραρίων των λυρικών θεάτρων και των αυξημένων τιμών των εισιτηρίων. Στην καλύτερη περίπτωση, ίσως κάποιος να κατάφερνε να αγοράσουν εισιτήρια αντιστοιχούντα σε θέσεις μέτριας έως περιορισμένης ορατότητας. Επιπροσθέτως, βάσει νόμων και αστυνομικών διατάξεων της εποχής, σε κάθε παράσταση όπερας ή μπαλέτου παρίστατο ένας αστυνομικός επιφορτισμένος να τηρεί την τάξη. Η «τοπογραφική ιεραρχία» της αίθουσας αποκάλυπτε τις κοινωνικές διαστρωματώσεις της εποχής, οι οποίες εξάλλου καθόριζαν και την είσοδο στο κτίριο, με αποτέλεσμα να υπάρχουν χωριστά ταμεία και χωριστές εισοδοί για τους -προνομιούχους και μη, αλλά εξίσου παθιασμένους κι αφοσιωμένους στην όπερα- θεατές.⁴⁴

⁴³ A. Batta – S. Neef, *Όπερα: συνθέτες, έργα, ερμηνευτές*, σελ. 286-287, 440-441 και U. Michels, *Άτλας της Μουσικής*, 2^{ος} τόμος, σελ. 374-375, 378-381 και N. Rouland, στο *Droit et Musique*, σελ. 159-160

⁴⁴ Chr. Small, *Μουσική – Κοινωνία – Εκπαίδευση*, σελ. 42-43 και S. Serre, σελ. 79επ. καθώς και M. Boninchi – M. Touzeil-Divina, σελ. 329-330, στο *Droit et Opéra*

Πριν προχωρήσουμε, θα προηγηθεί μία σύντομη αναφορά σε έναν ιδιόμορφο και αμφιλεγόμενο γαλλικό θεσμό, που ξεκίνησε από την εποχή του Καρόλου ΣΤ' και αργότερα επηρέασε φορολογικά και την όπερα. Πρόκειται για το λεγόμενο «δικαίωμα των φτωχών», το *droit des pauvres*. Το 1402, με βασιλική διαταγή, παρεσχέθη στην «αδελφότητα του Πάθους» (*Confrérie de la Passion*) η άδεια παρουσίασης των λεγόμενων «μυστηρίων» (*mystères*, δηλαδή, θρησκευτικά δράματα), υπό τον όρο μέρος των εσόδων να αποδίδεται στο νοσοκομείο *Saint-Julien*. Στην ίδια λογική, το 1699, επί Λουδοβίκου ΙΔ', ορίστηκε ότι το 1/6 των ακαθάριστων εσόδων των λυρικών θεάτρων θα απεδίδετο στο Γενικό Νοσοκομείο. Ο φόρος αυτός, με τις όποιες τροποποιήσεις του, αποτελούσε αντικείμενο συνεχούς αμφισβητήσεως και κριτικής και τελικά καταργήθηκε το 1942. Ως προς τη *ratio* της εν λόγω διατάξεως, έχουν υποστηριχθεί διαφορετικές απόψεις: αφενός ότι, κατ' αυτό τον τρόπο η παρακολούθηση οπερατικών παραστάσεων αποκτούσε μία φιλανθρωπική διάσταση συμβάλλοντας εν μέρει στην ανακούφιση των απόρων και αφετέρου ότι ουσιαστικά επρόκειτο για φόρο, που τρόπον τινά αποτελούσε μία κύρωση έναντι όσων ασχολούνταν με τη δημόσια ψυχαγωγία και εν τέλει δεν υπηρετούσε τον πολιτισμικό εκδημοκρατισμό.⁴⁵

Ο πολιτισμικός εκδημοκρατισμός (*démocratisation culturelle*) και εν προκειμένω ο λυρικός εκδημοκρατισμός (*démocratisation lyrique*) καθώς και η λυρική αποκέντρωση (*décentralisation lyrique*) αποτέλεσαν κι αποτελούν βασικές έννοιες της πολιτισμικής πολιτικής του 20^{ου} αλλά και του 21^{ου} αιώνα. Προς αυτή την κατεύθυνση, σε πολλές χώρες, κυρίως στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική, συγκροτούνται φορείς και υιοθετούνται δράσεις, που στοχεύουν -μέσω της διεύρυνσης της όπερας (ως είδους και ως θεσμού), της εκπαίδευσης και της προσέγγισης διαφόρων κοινωνικών ομάδων- στην δημιουργία ίσων ευκαιριών απόλαυσης της λυρικής τέχνης από όλους τους πολίτες.

Στη Γαλλία, για παράδειγμα, έχουν συσταθεί και λειτουργούν υπό διαφορετικές νομικές μορφές (κρατικά, δημοτικά κλπ) λυρικά θέατρα σε πολλά σημεία της χώρας, ενώσεις προωθούσες το λυρικό και γενικά το μουσικό θέατρο καθώς και διάφορα λυρικά φεστιβάλ. Οι ποικίλοι λοιπόν φορείς της όπερας στοχεύοντας στον λυρικό εκδημοκρατισμό, καταρχάς ανανεώνουν και εμπλουτίζουν

⁴⁵ F. Worms, *Le Droit des pauvres sur les spectacles, théâtres, bals et concerts, etc., en France et à l'étranger*, σελ. i-ii και 1-2 και M. Boninchi – M. Touzeil-Divina, σελ. 333-334, στο *Droit et Opéra*

τον προγραμματισμό τους. Για παράδειγμα, εκτός των κλασικών έργων όπερας και μπαλέτου, προτείνουν σύγχρονα έργα όπερας και μουσικού θεάτρου, σύγχρονο χορό, συνδυασμούς όπερας και άλλων μορφών τέχνης (όπως το αμάλγαμα όπερας και θεάτρου μαριονέτας, η *opéra-marionette*, με πρωτοβουλία της Arcal), διοργάνωση σχετικών συνεδρίων κλπ. Επιπλέον, εντείνουν και επεκτείνουν τις πολιτιστικές τους δράσεις σε όσο το δυνατόν περισσότερες κοινωνικές ομάδες μέσω ειδικών πρωτοβουλιών (όπως το πρόγραμμα της ένωσης γαλλικών λυρικών θεάτρων «Tous à l'opéra», το οποίο ξεκίνησε το 2007), μέσω ειδικών προσφορών (για παιδιά, ΑΜΕΑ, ανέργους, ηλικιωμένους κλπ) αλλά και μέσω δράσεων σε χώρους εκτός του κτιρίου της Όπερας [αρχαία θέατρα, σχολεία, πάρκα, φυλακές (πχ το πρόγραμμα της Εθνικής Όπερας της Λυών «L'opéra dans les prisons»), δρόμους, βιομηχανικούς χώρους κλπ]. Τα αποτελέσματα είναι απτά. Σύμφωνα με μελέτη της Ένωσης γαλλικών λυρικών θεάτρων το 2001, στη Γαλλία, ο μέσος όρος των θεατών, από τα 65 έτη το 1980, διαμορφώθηκε στα 47 έτη. Από την ίδια μελέτη του 2001 προκύπτει επίσης ότι, χάρη σε σημαντικές πρωτοβουλίες ως προς τη λυρική ενημέρωση και εκπαίδευση, οι έφηβοι 15-19 ετών θεωρούσαν ότι η όπερα δεν είναι προσβάσιμη μόνο για μία κοινωνική ή πνευματική ελίτ, αλλά για όλους.

Παρόμοιες προσπάθειες λυρικού εκδημοκρατισμού καταβάλλονται και σε άλλες χώρες. Με τη βοήθεια της ΕΕ και της ένωσης λυρικών θεάτρων και φεστιβάλ, “Opera Europa” (με 195 λυρικούς φορείς ως μέλη της), οι περισσότερες ευρωπαϊκές Όπερες φιλοξένησαν και φιλοξενούν έναν θεσμό, ο οποίος ξεκίνησε το 2007 και περιλαμβάνει διάφορες δράσεις, που φιλοδοξούν να φέρουν το κοινό πιο κοντά στην όπερα, τις «ημέρες όπερας» (Opera Days). Και στη Βόρεια Αμερική, οργανώνονται «ημέρες όπερας» από αρκετά αμερικανικά λυρικά θέατρα με τη στήριξη της ένωσης “Opera America”. Στο Άμστερνταμ, το 2008, η Εθνική Όπερα των Κάτω Χωρών (τότε De Nederlandse Opera κι απ’ το 2014, De Nationale Opera) αξιοποιώντας το πολυπολιτισμικό υπόβαθρο της πόλης, εγκαινίασε το πρόγραμμα “Marco Polo”, στο πλαίσιο του οποίου 3.000 μαθητές σχολείων, φοιτητές και εθελοντές τραγούδησαν σε εκδήλωση, που πραγματοποιήθηκε μπροστά στο κτίριο της Όπερας.⁴⁶ Στην Ελλάδα, από το 2017, η ΕΛΣ -ιδίως στο πλαίσιο της Εναλλακτικής της Σκηνής- έχει εγκαινιάσει ένα σύνολο ποικίλων καλλιτεχνικών δράσεων εντός κι εκτός της Όπερας,

⁴⁶ Ph. Agid – J.-Cl. Tarondeau, “The management of opera: An international comparative study”, σελ. 107-108, 118

οι οποίες γενικά διαρθρώνονται σε 3 ζώνες: 1) το πρωί, πραγματοποιούνται οι εκπαιδευτικές δράσεις, 2) το μεσημέρι, οι κοινωνικές δράσεις και 3) το βράδυ, εστιάζοντας κατά κύριο λόγο σε νέες δημιουργίες και νέες αναγνώσεις, οι καλλιτεχνικές δράσεις.⁴⁷

Τα τελευταία χρόνια, όμως, στο διεθνή χώρο της όπερας (και της Όπερας) επικρατεί ένας γενικευμένος προβληματισμός, πού οφείλεται στη μείωση της κρατικής στήριξης των προαναφερθεισών δράσεων λυρικού εκδημοκρατισμού.⁴⁸ Ταυτοχρόνως όμως αυξάνονται οι συζητήσεις, οι ενέργειες και η ευαισθητοποίηση για τη συνέχισή τους, η οποία κρίνεται απαραίτητη.

Ελευθερία έκφρασης και λογοκρισία της όπερας

Κατά καιρούς, στο πλαίσιο των παραστάσεων όπερας έχουν αναπαρασταθεί επί σκηνής δολοφονίες, συνωμοσίες, αψιμαχίες μεταξύ θεών και θνητών, καθαιρέσεις ηγεμόνων, ίντριγκες, μοιχείες, αυτοκτονίες, εξεγέρσεις κλπ. Κατά το μεγαλύτερο μέρος του 18^{ου} αιώνα, ενώ οι δημιουργοί της όπερας συνήθως έπλεκαν εμμέσως το εγκώμιο των εκάστοτε βασιλέων, δεν παρέλειπαν να παρουσιάσουν και τις πιθανές διαστροφές, την κατάχρηση εξουσίας, την αυθαιρεσία ή και την αποπομπή ενός ηγεμόνα, χωρίς να προκληθούν αντιδράσεις ηγεμόνων και κοινού. Αρκετές φορές μάλιστα, οι ίδιοι οι δημιουργοί εκ των προτέρων άλλαζαν ονόματα στα πρόσωπα του κειμένου αναφοράς (συνήθως ένα λογοτεχνικό έργο ή ένα προϋπάρχον λιμπρέτο) και μετέφεραν χρονικά και γεωγραφικά τη δράση, προκειμένου να αποφευχθούν πιθανές παρεξηγήσεις και διπλωματικά επεισόδια. Αυτό συνέβη και με την όπερα “*Sosarme*” (Λονδίνο, 1732) του G. F. Händel, ο οποίος -αν και είχε βασιστεί στο λιμπρέτο παλαιότερης όπερας με τίτλο “*Dionisio re di Portogallo*”- μετέφερε τη δράση από την Πορτογαλία του 14^{ου} αιώνα στις Σάρδεις της αρχαίας Λυδίας και άλλαξε όλα τα ονόματα των ηρώων της ιστορίας (πχ ο Διονύσιος, βασιλιάς της Πορτογαλίας, έγινε ο Αλυάττης, βασιλιάς της Λυδίας), για να μην διαταραχθεί η τότε ισχύουσα συμμαχία Άγγλων και Πορτογάλων.

⁴⁷ Ηλεκτρονικός ιστότοπος Εθνικής Λυρικής Σκηνής, www.nationalopera.gr

⁴⁸ O. Bui-Xuan, σελ. 59 επ, A. Liccioni, σελ. 104-105, 109 στο *Droit et Opéra*

Φαινόμενα λογοκρισίας παρατηρούνται κατά τη διάρκεια της Γαλλικής επανάστασης. Συγκεκριμένα, με νόμο του 1790 δινόταν στις δημοτικές αρχές η δυνατότητα να προβαίνουν σε λογοκρισία διαφόρων έργων. Ο Ροβεσπιέρος διαφώνησε έντονα υποστηρίζοντας ότι, κατ' αυτό τον τρόπο, τελικά θα προστατεύονταν τα ιδιωτικά συμφέροντα και όχι τα δημόσια ήθη. Κατά συνέπεια, η λογοκρισία καταργήθηκε με νόμο του 1791, ο οποίος όμως στην πράξη καταστρατηγήθηκε αρκετές φορές, όπως συνέβη και με την όπερα των Étienne Méhul και François-Benoît Hoffman «*Adrien, Empereur de Rome*» (Αδριανός, Αυτοκράτωρ της Ρώμης), που απαγορεύθηκε από τις δημοτικές αρχές ως περιέχουσα υπαινιγμούς περί μοναρχίας ικανούς να αναστατώσουν τη δημόσια τάξη. Από το 1794, όλα τα θέατρα (και τα λυρικά) έπρεπε να κοινοποιούν εκ των προτέρων το ρεπερτόριο της σαιζόν στις αρχές, οι οποίες διέγραφαν λέξεις όπως «βασιλιάς» και «θρόνος», μετέτρεπαν τους αυτοκράτορες σε στρατηγούς και άλλαζαν τους στίχους. Η λογοκρισία συνεχίστηκε και επί Ναπολέοντος· το Γραφείο Τύπου απέρριπτε έργα αναφερόμενα στην πρόσφατη ιστορία και προτιμούσε τους μύθους και τους ήρωες της αρχαιότητας, έτσι ώστε τα έργα να παραπέμπουν στον ίδιο τον Ναπολέοντα.

Γενικά, τον 19^ο αιώνα, καθώς το αναδυόμενο και εξαπλούμενο κίνημα του ρομαντισμού αντετίθετο στους ηγεμόνες και τους θρησκευτικούς ηγέτες, η λογοκρισία μετατρέπεται σε εθνικό θεσμό, οι λογοκριτές αναλαμβάνουν δράση και οι δημιουργοί προσπαθούν να αμυνθούν. Όταν η Βενετία βρισκόταν ακόμη υπό την κατοχή των Αυστριακών, οι Francesco Maria Piave και Giuseppe Verdi, αμυνόμενοι απέναντι στους κήνσορες του επικρατούντος καθεστώτος, μετέφεραν τη δράση της όπερας “*Rigoletto*”, (η οποία βασιζόταν στο θεατρικό έργο του Victor Hugo, *Le roi s'amuse*) από τη Γαλλία στην Ιταλία και μεταμόρφωσαν τον βασιλιά Φραγκίσκο Α' -που ήταν πρόγονος των Αψβούργων- σε δούκα της Μάντοβας. Στο ίδιο κλίμα, οι λογοκριτές της εποχής επέβαλαν αλλαγές στο λιμπρέτο της ήδη γνωστής όπερας «*Guillaume Tell*» (Γουλιέλμος Τέλλος) του Gioacchino Rossini -μεταμορφώνοντας τον *Γουλιέλμο Τέλλο* σε *Guglielmo Vallace* (δηλαδή ο μεσαιωνικός ιππότης William Wallace, που πρωτοστάτησε στον αγώνα της Σκωτίας) και μεταφέροντας όλη τη δράση από την Ελβετία στη Σκωτία- προκειμένου το έργο να ανέβει τότε στο Μιλάνο.

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, η λογοκρισία στη Γαλλία ρυθμιζόταν από τα διατάγματα της 30^{ης} Δεκεμβρίου 1852 και της 1^{ης} Φεβρουαρίου 1874 καθώς και από τον νόμο της 24^{ης} Ιουνίου 1874. Βάσει του τότε ισχύοντος δικαίου, κανένα έργο δεν μπορούσε να παρουσιαστεί στο Παρίσι ή την υπόλοιπη Γαλλία, χωρίς την προηγούμενη άδεια του Υπουργού Δημοσίας Παιδείας και Καλών Τεχνών ή του οικείου Νομάρχη, αντιστοίχως. Αν το Υπουργείο επέτρεπε το ανέβασμα ενός έργου στο Παρίσι, η άδεια αυτή ίσχυε μεν για όλη τη χώρα, αλλά οι Νομαρχίες είχαν τη διακριτική ευχέρεια να αποφασίσουν σχετικά και -σε περίπτωση που έκριναν ότι το συγκεκριμένο έργο προσέβαλλε τα χρηστά ήθη της τοπικής κοινωνίας κι ότι υπήρχε κίνδυνος διασάλευσης της δημόσιας τάξης- να απαγορεύσουν την παρουσίασή του. Αυτό συνέβη και με την όπερα του Giacomo Meyerbeer «*Les Huguenots*» (Οι Ουγενότοι), το οποίο είχε κάνει πρεμιέρα το 1836 στο Παρίσι, αλλά για πολύ καιρό είχε απαγορευθεί σε περιοχές, όπου οι μνήμες από τις θρησκευτικές διαμάχες ήσαν ακόμη ζωντανές. Η λογοκρισία στη Γαλλία, καταργήθηκε ουσιαστικά το 1906, όταν το προβλεπόμενο για τους λογοκριτές κονδύλιο καταργήθηκε με νόμο.

Ορισμένες φορές, η λογοκρισία λαμβάνει χώρα υποδοριώς. Ακολουθεί μία χαρακτηριστική περίπτωση de facto λογοκρισίας. Η όπερα του Ντιμίτρι Σοστακόβιτς, «*Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*» (Леди Макбет Мценского уезда), έκανε πρεμιέρα στο τότε Λένινγκραντ (σημερινή Αγία Πετρούπολη) το 1934 με μεγάλη επιτυχία. Το 1936, ο Στάλιν πήγε να δει την παράσταση της εν λόγω όπερας στη Μόσχα. Την επόμενη μέρα στην εφημερίδα *Πράβντα*, δημοσιεύθηκε ένα ανώνυμο άρθρο με τίτλο «Το χάος αντικαθιστά τη μουσική», που κατέκρινε εντόνως την όπερα και απειλούσε εμμέσως τον συνθέτη, ο οποίος από τότε άρχισε να ζει υπό την απειλή συλλήψεως. Η «*Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*», με την πρωτότυπη μορφή της, εξαφανίστηκε για αρκετές δεκαετίες από το ρεπερτόριο των σοβιετικών θεάτρων και ο Σοστακόβιτς υποχρεώθηκε να επιφέρει μεταβολές στο έργο, το οποίο ξαναπαρουσίασε το 1963 υπό τον τίτλο «*Κατερίνα Ισμαήλοβα*». Το έργο άρχισε πάλι να παρουσιάζεται στην πρωτότυπότητά του μορφή από το 1979.⁴⁹

Στην Ελλάδα, έχουν κατά καιρούς λογοκριθεί έργα ή/και ανεβάσματα όπερας. Εδώ, εν είδει παραδείγματος, αναφέρουμε την ελληνικής θεματολογίας όπερα «*Μάρκος Βότζαρης*» (Μάρκος Μπότσαρης) του Παύλου Καρρέρ, αρχικά ως

⁴⁹ D. Bailly, σελ. 223-224, M.-B. Bruguière, σελ. 273επ, M. Boninchi - M. Touzeil-Divina σελ. 331-333, στο *Droit et Opéra* και A. Batta – S. Neef, *Όπερα: συνθέτες, έργα, ερμηνευτές*, σελ. 570-571

Marco Bozzari σε ιταλικό λιμπρέτο του Giovanni Caccialupi και μετά ως *Μάρκος Βότζαρης* σε ελληνικό λιμπρέτο. Το 1858, επί βασιλείας του Όθωνος, ο Π. Καρρέρ, κατά το στάδιο της σύνθεσης του έργου ακόμη, παρουσιάστηκε στα ανάκτορα, με σκοπό να αφιερώσει την όπερά του στο βασιλικό ζεύγος. Ενώ οι προετοιμασίες για την παρουσίαση του έργου είχαν ήδη ξεκινήσει, ο «*Μάρκος Βότζαρης*» απαγορεύτηκε από το παλάτι «για πολιτικούς λόγους υψίστης σημασίας». Ο συνθέτης απέδιδε το γεγονός σε «*ρωμαϊκάς αντιζηλίας*», γιατί «*κάποιοι ισχυροί της ημέρας και με ονόματα επιφανών αγωνιστών, δεν όκνησαν να ραδιουργήσωσι, εις τρόπον ώστε να μην ακουστή, έστω και εν μελοδράμματι, το όνομα Μάρκος Βότζαρης. Ως φαίνεται επιθυμούσαν να είχα κάμει μίαν όπεραν εις την οποίαν να συμπεριλαμβάνωνται όλοι οι αγωνισταί...*». Ίσως όμως οι λόγοι της απαγόρευσης να είχαν σχέση και με τις εντός και εκτός Ελλάδας εμφανείς ή υφέρπουσες πολιτικές εντάσεις της εποχής. Εν τέλει, η όπερα ανέβηκε για πρώτη φορά το 1861 στην Πάτρα και αργότερα, το 1875, στην Αθήνα.⁵⁰

Από το χθες, στο σήμερα. Ως μορφή της ελευθερίας της έκφρασης, η ελευθερία της τέχνης προστατεύεται από το άρθρο 10 της Ευρωπαϊκής Σύμβασης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου (ΕΣΔΑ). Επίσης, στο πλαίσιο της ελευθερίας της τέχνης, που διακηρύσσεται από το Σύνταγμα της Ελλάδας στην παράγραφο 1 του άρθρου 16, τα έργα όπερας, μπαλέτου, μουσικού θεάτρου, σύγχρονου χορού και άλλα πολλά έργα παραστατικών τεχνών απολαμβάνουν συνταγματικής προστασίας. Η εν λόγω διάταξη ορίζει: «*Η τέχνη και η επιστήμη, η έρευνα και η διδασκαλία είναι ελεύθερες· η ανάπτυξη και η προαγωγή τους αποτελεί υποχρέωση του Κράτους*».⁵¹

Πνευματική ιδιοκτησία στην όπερα

Στις συζητήσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας, σύνηθες σημείο αναφοράς είναι ότι το διττό -περιουσιακό και ηθικό- δικαίωμα που αναγνωρίζεται στον δημιουργό ενός πνευματικού έργου, παρέχει οικονομική εξασφάλιση στον ίδιο και στους κληρονόμους του, προστατεύει το δημιούργημά του από ποικίλες παρεμβάσεις και συνιστά ένα εφελτήριο για την ανάπτυξη της τέχνης εν γένει. Στην όπερα, ο

⁵⁰ Μ. Μπαρμπάκη, «*Όψεις της Μουσικής Ζωής στα Ελληνικά Αστικά Κέντρα το Δεύτερο Μισό του 19ου Αιώνα*», σελ. 95-98

⁵¹ Θ. Κ. Παπαχρίστου – Α. Χέλμης – Μ. Μαροπούλου, *Δίκαιο και λογοτεχνία*, σελ. 64 επ.

περιορισμός επαναχρησιμοποίησης λιμπρέτων και μελωδιών ή η επιβολή οικονομικού ανταλλάγματος για τη χρήση τους, αρκετές φορές έχει λειτουργήσει όπως περίπου η λογοκρισία, (μολονότι η νομιμοποίηση και τα κίνητρα λογοκρισίας αφενός και πνευματικής ιδιοκτησίας αφετέρου είναι πολύ διαφορετικά) και κατά συνέπεια έχει επιδράσει άμεσα στο περιεχόμενο των λιμπρέτων, τη διαμόρφωση των μελωδιών και τη διάδοση της όπερας.

Τα ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας απασχολούσαν τον κόσμο της όπερας ήδη από τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα. Έχει διαπιστωθεί ότι η ύπαρξη ή η έλλειψη σχετικής νομοθεσίας -κυρίως κατά τον 19^ο αιώνα και ειδικά στις χώρες όπου η δημοφιλία της όπερας έβαινε αυξανόμενη- επηρέασε την κυκλοφορία των οπερατικών έργων, τις θεματικές και αισθητικές επιλογές και γενικότερα την εξέλιξη του μελοδράματος.

Οι πρώτοι νόμοι προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας εντοπίζονται στην Αγγλία από το 1709 και αργότερα, από το 1791, στη Γαλλία.⁵² Το 1729, εντοπίζεται η πρώτη βρετανική δικαστική υπόθεση αφορώσα στην όπερα, η υπόθεση *Gay v. Read*. Τότε, ο John Gay, ο λιμπρετίστας του έργου “*The Beggar’s Opera*”, εξασφάλισε δικαστικά μία προσωρινή απαγόρευση εκδόσεως του συγκεκριμένου έργου από άλλους χωρίς τη συναίνεσή του. Αργότερα, το 1788, στην υπόθεση *Storace v. Longman*, το δικαστήριο διευκρίνισε ότι αυτός που δικαιούται προστασίας από τον νόμο του 1709 είναι, όχι εκείνος που έχει παραγγείλει το έργο, αλλά ο ίδιος ο δημιουργός του έργου. Το 1809, με την απόφαση, που εξεδόθη επί της υποθέσεως *Clementi v. Golding*, ορίστηκε ότι η άνευ αδείας του δημιουργού μεμονωμένη δημοσίευση συστατικού μέρους ενός μελοδραματικού έργου (πχ μία άρια) παραβίαζε την ισχύουσα νομοθεσία.

Στο πέρασμα του χρόνου καθώς αυξάνονταν οι μετακινήσεις δημιουργών, θιάσων και μουσικών από τη μία χώρα στην άλλη, τα δικαστήρια άρχισαν να επιλαμβάνονται υποθέσεων πνευματικής ιδιοκτησίας με στοιχεία αλλοδαπότητας.

Επί παραδείγματι στην υπόθεση *d’Almaine v. Boosey* (1835), η οποία αφορούσε στη διασκευή για χορευτική μουσική των μελωδιών της όπερας του Daniel François Auber «*Lestocq*», οι δικαστές -εκτός του ότι ασχολήθηκαν με το

⁵² Θ. Κ. Παπαχρίστου – Α. Χέλμης – Μ. Μαροπούλου, *Δίκαιο και λογοτεχνία*, σελ. 64 επ. και F. Annunziata, στο *Law and Opera*, σελ. 391 επ.

καθεστώς προστασίας αυτών που σήμερα θα αποκαλούσαμε παράγωγα έργα-απεφάνθησαν ότι, εφόσον ένα έργο εκδοθεί για πρώτη φορά εντός Μεγάλης Βρετανίας από Βρετανό, προστατεύεται από την οικεία νομοθεσία ανεξαρτήτως της υπηκοότητας του δημιουργού του. Σε μια άλλη, όμως, δικαστική μάχη μεταξύ εκδοτικών οίκων, παρατηρήθηκε μεταστροφή της νομολογίας. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη δικαστική απόφαση επί της υποθέσεως *Jeffreys v. Boosey* (1854), εφόσον ο δημιουργός του έργου είναι αλλοδαπός [στην εν λόγω υπόθεση, ο Ιταλός συνθέτης της όπερας “*La Sonnambula*” (Η υπνοβάτις), ο Vincenzo Bellini], δεν καλύπτεται από την βρετανική νομοθεσία, ακόμη κι αν η πρώτη έκδοση της όπερας πραγματοποιήθηκε επί βρετανικού εδάφους από Βρετανό εκδότη.⁵³

Οι σχέσεις γαλλικών και ιταλικών έργων όπερας κατά τον 19^ο αιώνα, μέσα από την ιστορική θεώρηση διαφόρων υποθέσεων που άπτονται του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας και περιέχουν στοιχεία αλλοδαπότητας, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Η εκ νέου επεξεργασία των λογοτεχνικών κειμένων ή των λιμπρέτων και η κυκλοφορία τους μεταξύ Γαλλίας και Ιταλίας ήταν πολύ συχνό φαινόμενο.⁵⁴ Για παράδειγμα, η ίδια όπερα των Gaetano Donizetti και Felice Romani που πρωτοπαρουσιάστηκε στην Ιταλία το 1840 με τον τίτλο “*Lucrezia Borgia*” και με λιμπρέτο βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό του V. Hugo, όταν το 1845 ανέβηκε επί γαλλικού εδάφους, ονομάστηκε «*La Rinnegata*».⁵⁵ Ακόμη ένα έργο σε μουσική του Gaetano Donizetti και λιμπρέτο του Felice Romani, το γνωστό “*L’elisir d’amore*” (Το ελιξίριο του έρωτα), που έκανε πρεμιέρα στο Μιλάνο το 1832, βασίστηκε στο λιμπρέτο που είχε γράψει ο Eugène Scribe για την όπερα «*Le philtre*» σε μουσική του Daniel François Auber, η οποία είχε παρουσιαστεί για πρώτη φορά το 1831, στο Παρίσι. Η όπερα “*L’elisir d’amore*” το 1839 «ταξίδεψε» και στο Παρίσι και αργότερα, τη δεκαετία του 1860, απασχόλησε έντονα (μαζί με δύο ακόμη ιταλικές όπερες) τα γαλλικά δικαστήρια

Η Γαλλία, όπως προαναφέρθηκε, ήταν από τις πρωτοπόρους χώρες στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας διαθέτουσα σχετική νομοθεσία ήδη από το 1791, δηλαδή απ' τον καιρό της Γαλλικής Επανάστασης. Σύμφωνα με το τότε ισχύον γαλλικό δίκαιο, αν ένα έργο αλλοδαπού δημιουργού είχε ήδη παρουσιαστεί έστω και

⁵³ J. C. Ginsburg, *Opera and Copyright*, 2013

⁵⁴ F. Annunziata, στο *Law and Opera*, σελ. 391επ.

⁵⁵ M.-B. Bruguière, στο *Droit et Opéra*, σελ. 282

μία φορά σε θέατρο του εξωτερικού, ανήκε πλέον στο δημόσιο τομέα και η γαλλική νομοθεσία δεν είχε την υποχρέωση να προστατεύσει τα πνευματικά δικαιώματα των δημιουργών του. Επίσης, βάσει του Ναπολέοντειου Αστικού Κώδικα, οι Γάλλοι δημιουργοί απολάμβαναν διακρατικής προστασίας υπό τον όρο της αμοιβαιότητας εφόσον είχαν συναφθεί σχετικές διμερείς συμφωνίες. Ελλείψει διμερών συμφωνιών μεταξύ Ιταλίας και Γαλλίας (για την ακρίβεια, πριν την ένωση της Ιταλίας, μεταξύ Ιταλικών κρατιδίων και Γαλλίας), οι Ιταλοί λιμπρετίστες μπορούσαν να αντιγράψουν μικρό ή μεγάλο μέρος γαλλικών λογοτεχνικών έργων ή λιμπρέτων όπερας, χωρίς οι Γάλλοι δημιουργοί των πρωτοτύπων να μπορούν να αντιδράσουν νομικά. Μέχρι τη δεκαετία του 1860, αυτό συνέβαινε ακόμα και στην περίπτωση που τα εν λόγω έργα παίζονταν σε γαλλικές Όπερες. Εξάλλου, το γαλλικό ποινικό δίκαιο προέβλεπε για οιαδήποτε αντιγραφή τέτοιου είδους, παραγραφή 3 ετών.

Από το 1867, βάσει της απόφασης που εξέδωσε το Ανώτατο Ακυρωτικό Δικαστήριο της Γαλλίας (Cour de Cassation): α) όποιο λιμπρέτο ήταν προϊόν αντιγραφής και παραποίησης γαλλικού λογοτεχνικού κειμένου δεν μπορούσε να εκδοθεί ή να ανέβει σε γαλλικό θέατρο, αν δεν αναγνωρίζονταν τα δικαιώματα των Γάλλων δημιουργών του πρωτοτύπου κι αν δεν εισέπρατταν τις αμοιβές τους, β) οι Γάλλοι δημιουργοί μπορούσαν να κινηθούν πλέον και αστικά και γ) εκτός των οικονομικών απολαβών τους, οι Γάλλοι δημιουργοί μπορούσαν πια να αντιταχθούν στο ανέβασμα παραστάσεων όπερας που βασίζονταν στα έργα τους και ανέβαιναν χωρίς τη συγκατάθεσή τους. Κατόπιν αυτής της αποφάσεως, επειδή τα γαλλικά λυρικά θέατρα έπρεπε πλέον να πληρώνουν καθορισμένα ποσά στους ημεδαπούς δημιουργούς για τις βασιζόμενες στα έργα τους ιταλικές όπερες, οι παραστάσεις ιταλικής όπερας μειώθηκαν σημαντικά εντός Γαλλίας για μεγάλο χρονικό διάστημα.⁵⁶

Για πολλές δεκαετίες, στη νεώτερη Ελλάδα, κάποια ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας ρυθμίζονταν από το ποινικό δίκαιο με τον Ποινικό Νόμο του 1834. Ακολούθησε ο Ν. 2387/1920. Τις δεκαετίες του 1960 και 1970, η χώρα μας προσχώρησε σε δύο διεθνείς Συμβάσεις για την πνευματική ιδιοκτησία και το 1991 ψηφίστηκε ο Ν. 2121/1993,⁵⁷ που ισχύει μέχρι σήμερα με τις τροποποιήσεις του. Οι πιο πρόσφατες τροποποιήσεις επήλθαν α) με τον Ν. 4481/2017, ο οποίος ταυτοχρόνως ενσωμάτωσε κατά κύριο λόγο στην ελληνική νομοθεσία την Οδηγία

⁵⁶ F. Annunziata, στο *Law and Opera*, σελ. 391επ.

⁵⁷ Θ. Κ. Παπαχρίστου – Α. Χέλμης – Μ. Μαροπούλου, *Δίκαιο και λογοτεχνία*, σελ. 64 επ

2014/26/ΕΕ καθώς και β) με το άρθρο 45 του Ν. 4531/2018 περί οργανισμών συλλογικής διαχείρισης. Ως προς την όπερα (που απαρτίζεται από μουσική και λόγο) καθώς και ως προς τη διχογνωμία που επικρατεί για το αν εντάσσεται στα έργα συνεργασίας ή στα σύνθετα έργα⁵⁸ (άρθρ. 7 παρ. 1 και 3 αντιστοίχως του Ν. 2121/1993), η προσθήκη 2^{ης} παραγράφου στο άρθρο 30 του Ν. 2121/1993 (με το άρθ. 54 παρ. 4 του Ν. 4481/2017) παρουσιάζει ενδιαφέρον. Πιο συγκεκριμένα, στην προστεθείσα διάταξη γίνεται ειδική μνεία σε «μουσικές συνθέσεις με στίχους», φράση που εννοιολογικά περιλαμβάνει διάφορα μουσικοποιητικά έργα, από το τραγούδι μέχρι την όπερα και το σύγχρονο μουσικό θέατρο. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι μουσικές συνθέσεις με στίχους εντάσσονται στο άρθρο 30 του Ν. 2121/1993, του οποίου το περιεχόμενο αφορά στα έργα συνεργασίας αποκλειστικά. Τούτων δοθέντων, σε μία προσπάθεια συστηματικής ερμηνείας, θα μπορούσαμε να εξαγάγουμε το συμπέρασμα πως ο νομοθέτης θεωρεί ότι «οι δύο συνεισφορές, του συνθέτη και του στιχουργού», που «έχουν δημιουργηθεί ειδικά για (...) συγκεκριμένη μουσική σύνθεση με στίχους», συναποτελούν ένα έργο συνεργασίας. Άρα, και η όπερα ακριβώς ως αποτέλεσμα τέτοιου είδους συμπράξεως μεταξύ συνθέτη και λιμπρετίστα, εντάσσεται καταρχήν στα έργα συνεργασίας, σύμφωνα με το νέο άρθρο 30 του Ν. 2121/1993.

⁵⁸ Μ.-Δ. Θ. Παπαδοπούλου, *Η άσκηση του ηθικού δικαιώματος στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας*, σελ. 123 και υποσημειώσεις 323, 324

Η όπερα τραγουδά το δίκαιο

Γενικά

Ως μία πολιτισμική έκφανση, η όπερα αντανακλά τα πρότυπα, τους τρόπους σκέψης και τους κανόνες του κοινωνικού πλαισίου εντός του οποίου γεννιέται. Τα δικαιικά ζητήματα που ανακύπτουν μέσα από τα οπερατικά έργα είναι ποικίλα, αγγίζουν ίσως όλους τους κλάδους του δικαίου, αναφέρονται στο παρόν ή ανατρέχουν στο παρελθόν⁵⁹, ανάγονται στους κανόνες διαφορετικών νομικών πολιτισμών και είναι πραγματικά αναρίθμητα.

Στην παρούσα ενότητα, θα επιχειρηθεί μία ενδεικτική και συνοπτική εξέταση ζητημάτων ιδιωτικού και ιδιωτικού διεθνούς δικαίου, τα οποία ανιχνεύονται σε διάφορα λυρικά έργα.

Ζητήματα ιδιωτικού και ιδιωτικού διεθνούς δικαίου

Οι όπερες, εξετάζοντας κατά κύριο λόγο διαπροσωπικές σχέσεις αλλά και σχέσεις προσώπων προς τα πράγματα, βρίθουν ζητημάτων ιδιωτικού δικαίου. Η μουσική τους αντιμετώπιση διαφέρει ανά τους αιώνες. Στη μπαρόκ όπερα, τα ζητήματα δικαίου ακούγονται υπό τη μορφή του *recitativo secco*, ενώ τα συναισθήματα των ηρώων περιγράφονται στις άριες. Στην *opera buffa*, συνήθως οι σολίστ του έργου τραγουδούν ταυτόχρονα σε φωνητικά σύνολα, ο καθένας τις δικές του σκέψεις και τα δικά του λόγια, για να περιγράψουν όλοι μαζί νομικά ενδιαφέρουσες καταστάσεις πχ μέσα από ένα τέτοιο φωνητικό σύνολο στην “*Pietra del Paragone*” (Η λυδία λίθος) του G. Rossini, περιγράφεται μία κατάσχεση. Ενώ στα λυρικά έργα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, συναντάμε μεγαλύτερη μουσική ποικιλομορφία στην περιγραφή δικαιικών ζητημάτων. Για παράδειγμα, διακρίνουμε ζητήματα ιδιωτικού διεθνούς δικαίου στον κατά G. Rossini «*Οθέλλο*», όπου ο πρωταγωνιστής υποβάλλει μία προφορική αίτηση πολιτογράφησης μέσα από ένα ρετσιτατίβο συνοδευμένο από ορχήστρα καθώς και στη “*Madama Butterfly*” του Giacomo Puccini, όπου η πρωταγωνίστρια αναφέρεται στο δίκαιο των Η.Π.Α. ως το

⁵⁹ F. Annunziata - G. F. Colombo, στο *Law and Opera*, σελ. 1-2

δίκαιο στο οποίο υπάγεται (αφού έχει ήδη παντρευτεί έναν Αμερικανό πολίτη), μέσα από έναν σύντομο διάλογο-duetto με τον Αμερικανό πρόξενο Sharpless.⁶⁰

Τα ζητήματα ιδιωτικού δικαίου και ιδιωτικού διεθνούς δικαίου στην όπερα, θα μπορούσαμε να τα διερευνήσουμε υπό το πρίσμα του κεντρικού νομοθετήματος του ελληνικού ιδιωτικού δικαίου, τον Αστικό Κώδικα. Ας μην ξεχνάμε εξάλλου ότι ο Αστικός Κώδικας μας αφηγείται, απ' την αρχή ως το τέλος, μια ιστορία ζωής. Ξεκινά την αφήγησή του μέσα από τις *Γενικές Αρχές*, απ' όπου ο άνθρωπος γεννιέται ως φυσικό πρόσωπο με, όνομα, προσωπικότητα, ιθαγένεια, δικαιώματα και υποχρεώσεις και ενηλικιώνεται. Μετά, μέσω των κανόνων του *Ενοχικού Δικαίου*, εισέρχεται στον κόσμο των υποσχέσεων, των συναλλαγών και της εργασίας και πλέον στο *Εμπράγματο Δίκαιο*, έχει αποκτήσει δικαιώματα επί κινητών και ακινήτων, τα οποία διαχειρίζεται. Παράλληλα, μέσα από το *Οικογενειακό Δίκαιο*, αναπτύσσει νέες διαπροσωπικές σχέσεις μέχρι το χρονικό σημείο του βιολογικού του θανάτου, γύρω απ' το οποίο στροβιλίζονται οι διατάξεις του *Κληρονομικού Δικαίου*,⁶¹ που παραδίδουν τη σκυτάλη σε όσους έρχονται να ανοίξουν απ' την αρχή το βιβλίο του Αστικού Κώδικα.

- Γενικές Αρχές

Υπό αυτή τη γραμμική θεώρηση του χρόνου, ξεκινάμε από ζητήματα εντασσόμενα στο πεδίο των γενικών αρχών του αστικού δικαίου, τα οποία θίγονται στην όπερα, με πυξίδα καταρχάς την ταυτότητα του φυσικού προσώπου και το προστατευόμενο στο άρθ. 58 ΑΚ δικαίωμα στο όνομα. Στον «*Κουρέα της Σεβίλλης*» (σε μουσική G. Rossini και λιμπρέτο C. Sterbini βασισμένο σε κείμενο του P. Beaumarchais), ο κόμης Alnavina παρουσιάζεται αρχικά στη Rosina ως σπουδαστής ονόματι Lindoro, στον Don Bartolo ως μεθυσμένος στρατιώτης αλλά και ως μουσικοδιδάσκαλος Alonso και στο τέλος του έργου, αποκαλύπτει -στη Rosina και ύστερα στους υπόλοιπους- την πραγματική του ταυτότητα, την οποία μόνον ο Figaro γνωρίζει εξ αρχής. Αλλά και το όνομα του Figaro -κεντρικού χαρακτήρα της τριλογίας του Beaumarchais, επονομαζόμενης *Η τριλογία του Φίγκαρο*- εικάζεται ότι προέρχεται από το πατρικό ονοματεπώνυμο του συγγραφέα, που γεννήθηκε ως

⁶⁰ M.-B. Bruguière, στο *Droit et Musique*, σελ. 85 επ.

⁶¹ Θ. Κ. Παπαχρίστου – Α. Χέλμης – Μ. Μαροπούλου, *Δίκαιο και λογοτεχνία*, σελ. 115

Pierre-Augustin Caron και αργότερα άρχισε να χρησιμοποιεί το επώνυμο de Beaumarchais. Λέγεται λοιπόν ότι το όνομα Figaro προέρχεται από τον συνδυασμό των *fils* (γιος) και *Caron*, άρα ο γιος του Caron, δηλαδή ο ίδιος ο συγγραφέας.⁶²

Στον “Trovatore” του Giuseppe Verdi, ο Manrico πεθαίνει από το χέρι του αδελφού του, χωρίς να μάθει την αληθινή του καταγωγή. Στην “Elektra” του Richard Strauss και στην «Ηλέκτρα» του Μίκη Θεοδωράκη, ο Ορέστης αφήνει να διαδοθεί ότι έχει πεθάνει, αποκρύπτοντας την ταυτότητά του. Ο Don Giovanni κι ο Leporello, αφέντης κι υπηρέτης αντίστοιχα, ανταλλάσσουν ρούχα και συνάμα ταυτότητες στον “Don Giovanni” του Wolfgang Amadeus Mozart. Ενώ στην όπερα “Turandot” του G. Puccini, η πριγκίπισσα Turandot -εν είδει Σφιγγός- έχει ήδη οδηγήσει στο θάνατο 13 υποψηφίους συζύγους, οι οποίοι δεν κατάφεραν να απαντήσουν και στα τρία ερωτήματα που τους θέτει. Ο πρίγκιπας Calaf αποφασίζει να υποβληθεί σε αυτήν την ιδιόμορφη διαδικασία κρύβοντας το όνομά του. Στη συνέχεια, το όνομά του γίνεται ένα νέο αίνιγμα, που θέτει τώρα πλέον ο Calaf.⁶³ Η ανάγκη να κρατηθεί κρυφό αλλά και η ανιδιοτελής αγάπη οδηγούν την νεαρή σκλάβια Liù στην αυτοθυσία και το θάνατο. Στο τέλος, η Turandot μαθαίνοντας το όνομα του Calaf, διακηρύσσει συμβολικά έναντι του πλήθους ότι ο πρίγκιπας ονομάζεται Έρωτας (Amor). Στη “Madama Butterfly” του G. Puccini με συμβολικό τρόπο απαντά κι η Cio-Cio-san, όταν ο πρόξενος Sharpless τη ρωτά το όνομα του παιδιού που γεννήθηκε από τον γάμο της με τον Pinkerton: Πόνος (*Dolore*) είναι το τωρινό του όνομα, αλλά όταν επιστρέψει ο πατέρας του, θα λέγεται πλέον Χαρά (*Gioia*). Πράγματι, ο Pinkerton επιστρέφει, αλλά ο πόνος στην ιστορία, αντί να αμβλυνθεί, επιτείνεται. Η ιστορία τελειώνει τραγικά και το όνομα του βωβού ρόλου του παιδιού της Cio-Cio-san παραμένει γραμμένο ως *Dolore* στα προγράμματα των παραστάσεων της όπερας.

⁶² M.-B. Bruguère, στο *Droit et Musique*, σελ. 87επ. και A. Batta – S. Neef, *Όπερα: συνθέτες, έργα, ερμηνευτές*, σελ. 530επ. και G. Lacerda, *Direito e ópera: estímulos a uma percepção sensível do direito*, σελ. 166-167

⁶³ M.-B. Bruguère, στο *Droit et Musique*, σελ. 87επ αλλά και στο *Opéra, Politique et Droit. Mélanges Marie-Bernadette Bruguère*, σελ. 508 και A. Batta – S. Neef, *Όπερα: συνθέτες, έργα, ερμηνευτές*, σελ. 484επ.

- Ενοχικό Δίκαιο

Ζητήματα ενοχικού δικαίου ανακύπτουν σε αρκετά έργα. Καταρχάς, εντοπίζουμε μία μονόπρακτη κωμική όπερα, με τίτλο “*Il contratto*” (Το συμβόλαιο), σε μουσική του Virgilio Mortari και λιμπρέτο των Giuseppe Marotta και Belisario Randone και πρώτη σκηνική παρουσίαση στην Όπερα της Ρώμης το 1964.⁶⁴

Στις όπερες, οι αντισυμβαλλόμενοι ποικίλλουν, κινούμενοι μεταξύ ιστορικών γεγονότων και μύθων, μεταξύ νόμου και φαντασίας. Κατά συνέπεια, στα λυρικά έργα, δίδονται υποσχέσεις, αναλαμβάνονται δεσμεύσεις και συνάπτονται συμφωνίες (που άλλοτε τηρούνται κι άλλοτε όχι) μεταξύ:

θεών και γιγάντων πχ στην εναρκτήρια όπερα της τετραλογίας του δαχτυλιδιού του Nibelung, “*Das Rheingold*” (Ο χρυσός του Ρήνου), σε λιμπρέτο και μουσική του Richard Wagner, ο αρχηγός των θεών και φύλακας των συνθηκών Wotan συμφωνεί με τους γίγαντες Fafner και Fasolt να του χτίσουν ένα παλάτι που θα αποτελέσει την κατοικία των θεών, τη Walhalla, με αντάλλαγμα τη Freia, τη θεά της νεότητας. Το αντάλλαγμα αυτό, που συμφωνείται εις βάρος τρίτου προσώπου (άρθ. 415 ΑΚ) και έχει μάλιστα ως σκοπό τη στέρηση της ελευθερίας του, θα καθιστούσε τη συγκεκριμένη σύμβαση άκυρη, κατά το ελληνικό δίκαιο (ΑΚ 174, 178, 179). Ο Wotan με τη βοήθεια του ημίθεου συμβούλου του Loge, υποσχόμενος τελικά -αντί για τη Freia- τον θησαυρό του Alberich⁶⁵, καταφεύγει σε μια λύση, την οποία, σήμερα θα χαρακτηρίζαμε ως υπόσχεση αντί καταβολής (άρθ. 421 ΑΚ).

θεών και ανθρώπων πχ «*Ορφέας*» του C. Monteverdi και «*Ορφέας και Ευρυδίκη*» του Christoph Willibald Gluck. Ακόμη, στον «*Ιδομενέα*» (Idoménée, 1712, Παρίσι) του André Campra αλλά και στον μεταγενέστερο «*Ιδομενέα*» (Idomeneo, 1781, Μόναχο) του W. A. Mozart, ο βασιλιάς Ιδομενέας εν μέσω τρικυμίας δεσμεύεται μονομερώς έναντι του θεού Ποσειδώνα να θυσιάσει τον πρώτο άνθρωπο που θα συναντήσει όταν φτάσει στην Κρήτη· ο πρώτος που αντικρίζει είναι ο γιος του. Στο έργο του A. Campra, ο όρκος πρέπει πάση θυσία να τηρηθεί και οι θεοί δεν δείχνουν οίκτο· ο Ιδομενέας, εν θεία μανία, σκοτώνει τελικά τον γιό του. Αντιθέτως, στον «*Ιδομενέα*» του W. A. Mozart, σχεδόν 70 χρόνια μετά, η καθεστηκυία τάξη ανατρέπεται (μέσα και έξω από την Όπερα) και οι θεοί δείχνουν επιείκεια προχωρώντας σε

⁶⁴ M.-B. Bruguière, *Opéra, Politique et Droit. Mélanges Marie-Bernadette Bruguière*, σελ. 505

⁶⁵ P. Lewisch, στο *Law and Opera*, σελ. 333επ. και P. Wachsmann, *Droit et Opéra*, σελ. 161

αναπροσαρμογή της δέσμευσης του βασιλιά· ο γιος του όχι απλά δεν σκοτώνεται αλλά αναλαμβάνει το θρόνο του πατέρα του⁶⁶: η νέα εποχή, που αντικατοπτρίζεται στην όπερα του Mozart, προσπαθεί να λύσει τις προκύπτουσες διαφορές με το λόγο, την επιείκεια και τις συμφωνίες (μουσικές και μη) χωρίς να επιθυμεί πια τους όρκους αίματος.

ανθρώπων και διαβόλου πχ οι όπερες «*La damnation de Faust*» του Hector Berlioz, «*Faust*» του Charles Gounod και «*Mefistofele*» του Arrigo Boito, που βασίζονται στο έργο «*Faust*» του Johann Wolfgang Goethe.⁶⁷ Επίσης «*Ο ελεύθερος σκοπευτής*» (Der Freischütz) του Carl Maria von Weber.

ανθρώπων και ζώων πχ Ο Jean στον «*Παπουτσωμένο γάτο*» (Кот в сапогах) του Τσέζαρ Κιούι (Цезарь Кюи́) χαρίζει στο γάτο τις καινούργιες μπότες που του ζητάει κι ο παπουτσωμένος, τώρα πια, γάτος προσφέρει στον Jean τις υπηρεσίες του. Στο τέλος της όπερας του Ίγκορ Στραβίνσκυ (Игорь Стравинский) «*Αηδόνι*» (Соловей, γνωστό και με το γαλλικό του τίτλο ως «*Le Rossignol*», 1914), το αηδόνι συμφωνεί με τον αυτοκράτορα της Κίνας να παρέχει καθημερινά σε αυτόν τις ωδικές του υπηρεσίες από το ηλιοβασίλεμα ως την αυγή.

και φυσικά οι περισσότερες μεταξύ κοινών θνητών πχ Στην όπερα «*La bohème*», ο ποιητής Rodolfo και οι συγκάτοικοί του δεν πληρώνουν στον σπιτονοικοκύρη τους, τον Benoît, τα οφειλόμενα ενοίκια τριών μηνών. Λίγο αργότερα, η παρέα των μποέμ φεύγει απ' το καφέ Momus χωρίς να πληρώσει. Στον «*Rigoletto*» του G. Verdi, ο επί πληρωμή δολοφόνος Sparafucile διευκρινίζει στον εντολέα του ότι πρέπει να εισπράξει εκ των προτέρων το 50% της συμφωνηθείσας αμοιβής. Στον «*Κουρέα της Σεβίλλης*» του Gioacchino Rossini, ολόκληρη η άρια του Don Basilio, «*La calunnia è un venticello*», αναφέρεται στη συκοφαντική δυσφήμιση, που συνιστά όχι μόνο ποινικά κολάσιμη πράξη (άρθ. 363 ΠΚ) αλλά και αδικοπραξία (άρθ. 914επ. του ΑΚ), ως μία από τις χαρακτηριστικές μορφές προσβολής της προσωπικότητας (άρθ. 57επ. ΑΚ). Στην όπερα του Reynaldo Hahn, «*Le Marchand de Venise*» (Ο έμπορος της Βενετίας), βασισμένη στο ομώνυμο έργο του William Shakespeare⁶⁸, το κεντρικό νομικό ζήτημα αφορά στην κατάπτωση ή μη συγκεκριμένης ποινικής ρήτηρας, η οποία στο ελληνικό δίκαιο ρυθμίζεται στα άρθ. 404 επ. του ΑΚ.

⁶⁶ M.-B. Bruguière, στο *Droit et Opéra*, σελ. 103 και M. Longo, στο *Law and Opera*, σελ. 195επ

⁶⁷ Gabriel Lacerda, *Law and Opera: Stimuli to a Sensible Perception of Law*

⁶⁸ M.-B. Bruguière, στο *Droit et Musique*, σελ. 87επ.

- Εμπράγματο Δίκαιο

Κεντρικό ρόλο στο εμπράγματο δίκαιο έχουν τα πράγματα, με την έννοια και τα είδη των οποίων ξεκινά το τρίτο βιβλίο του Αστικού Κώδικα (άρθ. 947επ. ΑΚ). Αρκετές φορές, οι συναλλαγές των οπερατικών ηρώων μπορεί να αφορούν «πράγματα» εκτός συναλλαγής, όπως: η ψυχή [πχ στις όπερες “*Faust*” και “*The Rake’s Progress*” (Η πορεία του ασώτου) του Louis Spohr και του Ίγκορ Στραβίνσκυ, αντιστοίχως], η ανθρώπινη σκιά ως σύμβολο της ανθρώπινης υπόστασης, της θνητότητας αλλά και του αισθήματος του ανθρώπου ότι ανήκει σε μία κοινότητα [στην όπερα “*Die Frau ohne Schatten*” (Η γυναίκα χωρίς σκιά, 1919) σε μουσική του Richard Strauss και λιμπρέτο του Hugo von Hofmannsthal], οι μαγικές σφαίρες στο “*Der Freischütz*” του C. M. von Weber, το μαγεμένο από τις τρεις Μοίρες δαχτυλίδι στην όπερα «*Το δαχτυλίδι της μάνας*» την οποία συνέθεσε ο Μανώλης Καλομοίρης κλπ.⁶⁹

Επιπλέον, μπορούμε να ανιχνεύσουμε ζητήματα, τα οποία σχετίζονται με τα εμπράγματα δικαιώματα που απαριθμούνται στο άρθρο 973 ΑΚ (η κυριότητα, οι δουλειές, το ενέχυρο και η υποθήκη) καθώς και με τους τρόπους κτήσης τους σε όπερες ελάχιστα γνωστές (όπως ο «*Ali Baba*» του Luigi Cherubini, του οποίου η υπόθεση αφορά κυρίως την απόκτηση κινητών με παράνομο τρόπο) έως πολύ γνωστές όπερες. Σε αυτές περιλαμβάνεται η τετραλογία του Δαχτυλιδιού του Nibelung σε λιμπρέτο και μουσική R. Wagner, όπου θεοί, γίγαντες, νάνοι και άνθρωποι υποκύπτουν στη μυστηριώδη δύναμη του χρυσού. Στον «*Κουρέα της Σεβίλλης*» του G. Rossini αλλά και στην ομώνυμη όπερα του G. Paisiello, ο Figaro πλέκει τραγουδώντας το εγκώμιο των χρυσών νομισμάτων και της δύναμής τους.⁷⁰ Σε κάποια λυρικά έργα παρουσιάζονται καταστάσεις που βασίζονται σε δικαιώματα εμπράγματης ασφάλειας, όπως το ενέχυρο, το οποίο στον ελληνικό ΑΚ ρυθμίζεται στα άρθ. 1209επ.. Για παράδειγμα, στη Δ' πράξη της όπερας “*La bohème*” του Giacomo Puccini και του Luigi Illica, ο φιλόσοφος Colline τραγουδώντας την άρια

⁶⁹ Μ.-Β. Bruguière, στο *Droit et musique*, σελ. 104επ. καθώς και στο *Opéra, Politique et Droit*, σελ. 541επ. και Ε. Μουσταΐρα, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, σελ. 54-56 και Α. Batta - S. Neef, *Όπερα*, σελ. 612επ.

⁷⁰ Μ.-Β. Bruguière, *Opéra, Politique et Droit*, σελ. 505επ.

Vecchia zimara αποχαιρετά το παλτό του, πριν το βάλει ενέχυρο για να πληρωθεί ο γιατρός που πάει να φέρει ο Marcello για την ετοιμοθάνατη Mimi.

- Οικογενειακό Δίκαιο

Οι θεσμοί και οι διατάξεις του οικογενειακού δικαίου εντοπίζονται πολύ συχνά στα λυρικά έργα. Ξεκινώντας από την μνηστεία, η οποία στον ελληνικό Αστικό Κώδικα ρυθμίζεται στα άρθρα 1346 επ., μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε τη σκηνή αρραβώνα στην Α' πράξη της όπερας “*Lucia di Lammermoor*” (1835) των Gaetano Donizetti και Salvatore Cammarano όπου η Lucia και ο Edgardo στο ντουέτο *Sulla tomba che rinserra* ανταλλάσσουν υποσχέσεις γάμου και δαχτυλίδια. Στο ιστορικό μυθιστόρημα του Sir Walter Scott, στο οποίο βασίστηκε το λιμπρέτο, οι ήρωες ανταλλάσσουν νομίματα, αλλά ο S. Cammarano προτίμησε την ανταλλαγή δαχτυλιδιών ως πιο κατάλληλη για τη λυρική σκηνή.⁷¹

Αλλά και στον “*Don Giovanni*” σε μουσική του W. A. Mozart και λιμπρέτο του Lorenzo da Ponte, κατά τη διάρκεια του ντουέτου *Là ci darem la mano*, ο Don Giovanni δίνει μία υπόσχεση γάμου στην Zerlina και εκείνη, μετά τους αρχικούς δισταγμούς, τελικά συναινεί. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι το θεατρικό έργο του Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Ο απατεώνας της Σεβίλλης και ο πέτρινος προσκεκλημένος), το οποίο έγινε πηγή έμπνευσης για μεταγενέστερους θεατρικούς συγγραφείς (πχ Carlo Goldoni) και λιμπρετίστες (πχ Giovanni Bertati, Lorenzo da Ponte), εξεδόθη το 1630 και η υπόθεσή του εκτυλίσσεται στην Ισπανία του 14^{ου} αιώνα. Στην εποχή λοιπόν που περιγράφεται εντός αυτού (14^{ος} αιώνας), στη Δυτική Εκκλησία (σε αντίθεση με την Ανατολική Εκκλησία) δεν ίσχυε η υποχρεωτική ιερολογία του γάμου. Κατά συνέπεια, οι γάμοι που δεν είχαν ιερολογηθεί και τελούνταν δημοσίως ή εν κρυπτώ με απλή ανταλλαγή όρκων (στην Ισπανία, ο γάμος αυτός ονομαζόταν *matrimonio a yuras*), ήταν εξίσου νόμιμοι με εκείνους που είχαν ιερολογηθεί. Μετά τη Σύνοδο της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στο Τρέντο (Concilium Tridentinum, 1563), προκειμένου να εμποδιστούν οι προαναφερθέντες γάμοι, ετέθησαν συγκεκριμένοι όροι για την εγκυρότητα της γαμήλιας τελετής και η ιερολογία του γάμου έγινε

⁷¹ M.-B. Bruguère, στο *Droit et musique*, σελ. 94

υποχρεωτική. Επομένως, βάσει των κανόνων του Concilium Tridentinum, οι θεατές -από την πρεμιέρα του “*Don Giovanni*” (Πράγα, 1787) μέχρι σήμερα- στο εν λόγω ντουέτο δεν παρακολουθούν την αρχή συνάψεως γάμου (*matrimonium initiatum*)⁷² μεταξύ των δύο ηρώων, αλλά τη σύναψη ενός πολύ σύντομου, στιγμιαίου, αρραβώνα, ο οποίος θα διακοπεί στο αμέσως επόμενο βήμα της λυρικής δράσης.

Ο γάμος είναι μία ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης για τους συγγραφείς λιμπρέτων όπερας ή οπερέτας: γάμοι από έρωτα, γάμοι συμφέροντος, γάμοι κατόπιν ασκήσεως βίας, μυστικοί γάμοι, απαγορευμένοι γάμοι, άκυροι γάμοι κλπ. Οι μυστικοί γάμοι μπορεί να έχουν καλή έκβαση (πχ “*Il matrimonio segreto*” του Domenico Cimarosa, “*Il barbiere di Siviglia*” του G. Rossini) ή να λήγουν τραγικά (πχ “*I Capuleti e i Montecchi*” του V. Bellini, «*Roméo et Juliette*» του Ch. Gounod). Στη “*Lucia di Lammermoor*” του G. Donizetti, ο Enrico, ο αδελφός της πρωταγωνίστριας, ασκεί ψυχολογική βία στη Lucia προκειμένου εκείνη να παντρευτεί τον Arturo. Το γαμήλιο συμβόλαιο υπογράφεται και μετά η Lucia, χάνοντας τα λογικά της, σκοτώνει τον σύζυγό της και προτού πεθάνει τραγουδά μία από τις πιο γνωστές σκηνές παραφροσύνης στην ιστορία της όπερας. Στο “*Così fan tutte*”, του W. A. Mozart, η υπηρέτρια Despina υποδύομενη τον συμβολαιογράφο τελεί έναν ψευδογάμο (πρόκειται για έναν ανυπόστατο γάμο, πρβλ. άρθ. 1367 και 1372 του ελληνικού ΑΚ). Παραμένοντας στη μοτσάρτεια εργογραφία, στην όπερα “*Le nozze di Figaro*” (Οι γάμοι του Φίγκαρο), στη σύμβαση δανείου που υπέγραψαν η Marcellina (δανειοδότρια) και ο Figaro (δανειολήπτης) ορίζεται ότι, σε περίπτωση που ο Figaro βρεθεί σε αδυναμία εκπλήρωσης της υπεσχημένης εκ μέρους του παροχής, υποχρεούται να συνάψει γάμο με τη Marcellina . Ο δανειολήπτης πράγματι αδυνατεί να ξεπληρώσει το δάνειο. Καθώς επίκειται η υπογραφή του γαμήλιου συμβολαίου, αποκαλύπτεται ότι η μέλλουσα νύφη είναι η μητέρα του μέλλοντος γαμπρού, η ακούσια αιμομιξία αποτρέπεται την τελευταία στιγμή (πρβλ. και άρθ. 1356 ΑΚ) και η Marcellina επιτέλους ξαναβρίσκει στο πρόσωπό του Figaro τον κλεμμένο της γιο Raffaello.

Επίσης, συχνά συναντάμε στην όπερα και την οπερέτα αναφορές και θέματα σχετικά με το συζυγικό και τον οικογενειακό βίο, όπως:

⁷² E. Pesqué, στο *Droit et Opéra*, σελ. 197 επ.

τη συζυγική πίστη, [πχ στις όπερες που βασίζονται στο μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, στην όπερα “*Il ritorno d’Ulisse in patria*” (Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα) του C. Monteverdi],

την τελεσθείσα ή μη μοιχεία [πχ «*Le Toréador*» (Ο ταυρομάχος) του Adolphe Adam, “*L’incoronazione di Poppea*” (Η στέψη της Ποππαίας) του C. Monteverdi, “*Otello*” (Οθέλλος) του G. Verdi, “*L’ultimo giorno di Pompei*” (Η τελευταία μέρα της Πομπηίας) του Giovanni Pacini],

την προίκα [πχ “*Arabella*” και “*Der Rosenkavalier*” (Ο Ιππότης με το ρόδο) του Richard Strauss, «*Le Toréador*» του A. Adam, “*Il matrimonio segreto*” (Ο μυστικός γάμος) του D. Cimarosa, «*Η φόνισσα*», όπερα βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, σε μουσική του Γιώργου Κουμεντάκη και ποιητικό κείμενο Γιάννη Σβώλου],

την κοινοκτημοσύνη μεταξύ συζύγων [πχ στην όπερα του André Previn, “*A Streetcar named Desire*” (Λεωφορείον ο Πόθος) γίνεται αναφορά στις σχετικές διατάξεις του Ναπολεόντειου Αστικού Κώδικα, που ισχύουν στην πολιτεία της Louisiana των ΗΠΑ, η οποία αποτελεί εξάλλου ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μικτού δικαυκού συστήματος],

αλλά και τη χηρεία ή το διαζύγιο [πχ «*Les Troyens*» (Οι Τρώες) του Hector Berlioz, “*Die lustige Witwe*” (Η εύθυμη χήρα) του Franz Lehár, “*Der geduldige Socrates*” (Ο υπομονετικός Σωκράτης) του Georg Philipp Telemann, “*Madama Butterfly*” του G. Puccini, “*Madame Sans-Gêne*” (Η κυρία «δε με μέλει») του Umberto Giordano]

καθώς και την επιτροπεία, τη συνήθως άτυπη υιοθεσία και βεβαίως τις σχέσεις γονέων και τέκνων [πχ «*Ο κουρέας της Σεβίλλης*» του G. Rossini, “*La sonnambula*” του V. Bellini, “*Jenůfa*” του Leoš Janáček, “*Simon Boccanegra*” και “*Rigoletto*” του G. Verdi, “*Giulietta e Romeo*” του Nicola Vaccai, “*Linda di Chamounix*” και «*La fille du régiment*» (Η κόρη του συντάγματος) του G. Donizetti κλπ]⁷³

⁷³ J.-Ph. Thiellay, στο *Droit et Opéra* σελίδα 127 και M.-B. Bruguière, *Opéra, Politique et Droit*, σελ. 202, 505 επ.

- Κληρονομικό Δίκαιο

Τα ζητήματα κληρονομικής διαδοχής δεν απουσιάζουν από την όπερα. Η διαθήκη, με τις νομικές της προεκτάσεις, έχει άλλωστε αποτελέσει και τίτλο οπερών, όπως: «*Le testament et les billets doux*» (του Daniel-François Auber),⁷⁴ «*Das Testament*» (του Wilhelm Kienzl), «*Le Testament de Villon*» (σε μουσική του Ezra Pound).

Στην όπερα «*Věc Makropulos*» (Υπόθεση Μακρόπουλου) σε μουσική και λιμπρέτο του Leoš Janáček, βασισμένη στο ομότιτλο θεατρικό έργο του Karel Čapek, κεντρικό ρόλο κατέχει μία μακροχρόνια δικαστική διαμάχη, που αφορά σε σκοτεινά και δυσνόητα ζητήματα κληρονομικής διαδοχής προκύπτοντα εκ της διαθήκης του βαρόνου Πρους. Ο δικηγόρος Kolenatý, ο οποίος εκπροσωπεί τον Albert Gregor, εξηγεί κατά τη διάρκεια της όπερας αυτά τα ζητήματα στους υπόλοιπους πρωταγωνιστές, χρησιμοποιώντας γερμανικούς ή λατινικούς νομικούς όρους και μακροσκελείς αναφορές. Τελικά κερδίζει την πολύπλοκη υπόθεση μόνο και μόνο χάρη στην παρέμβαση της τραγουδίστριας της όπερας Emilia Marty, που δεν είναι άλλη από την τριακοσίω και πλέον ετών Ελίνα Μακροπούλου, κόρη του γιατρού και αλχημιστή Ιερώνυμου Μακρόπουλου, ο οποίος είχε παρασκευάσει ένα ελιξίριο μακροβιότητας.⁷⁵

Σ' ένα ελιξίριο, στο ελιξίριο του έρωτα («*L'elisir d'amore*» του G. Donizetti), αποδίδει ο Nemorino την ξαφνική δημοφιλία του στον γυναικείο πληθυσμό. Στην πραγματικότητα, οι κοπέλες του χωριού τον κυνηγούν, χάρη στην επίδραση, όχι του «ελιξιρίου» (το οποίο είναι απλώς καλής ποιότητας κρασί Μπορντώ), αλλά της είδησης ότι ο Nemorino κληρονομεί -χωρίς ο ίδιος να το ξέρει ακόμη- τον μόλις εκλιπόντα πλούσιο θείο του.⁷⁶

Στην όπερα «*Gianni Schicchi*» σε μουσική του Giacomo Puccini και λιμπρέτο του Gioacchino Forzano, αναπαρίσταται πιστά και αναβιώνει το πολιτιστικό και νομικό περιβάλλον -ή καλύτερα, ο νομικός πολιτισμός- της μεσαιωνικής Φλωρεντίας και ειδικότερα τα ζητήματα κληρονομικού δικαίου της εποχής.⁷⁷ Ο λιμπρετίστας

⁷⁴ J.-Ph. Thiellay, στο *Droit et Opéra* σελίδα 127

⁷⁵ M.-B. Bruguière, *Opéra, Politique et Droit*, σελ. 505 επ. και E. Putman, στο *Droit et Musique*, σελ. 199

⁷⁶ S. Ferreri, στο *Law and Opera*, σελ. 111 και A. Batta – S. Neef, *Όπερα*, σελ. 100-123

⁷⁷ F. Annunziata - G. F. Colombo, στο *Law and Opera*, σελ.1

G. Forzano βασίστηκε σ' ένα επεισόδιο που περιέχεται στο 30^ο άσμα του 1^{ου} μέρους της *Divina Commedia* (Θεία Κωμωδία) του Dante Alighieri (Δάντης).

Στη Φλωρεντία του 1299, ο Buoso Donati, έχοντας αποκληρώσει τους συγγενείς του, πεθαίνει. Οι συγγενείς του, μαθαίνοντάς το, προσπαθούν να αποφύγουν την αποκλήρωση και να προσπορισθούν τα περιουσιακά αγαθά του θανόντος. Τότε, συμφωνούν με τον Gianni Schicchi να μη γνωστοποιηθεί ακόμη ο θάνατος του πλουσίου συγγενούς τους, να καλέσουν τον συμβολαιογράφο Amantio di Nicolao και δυο μάρτυρες κι ο Gianni Schicchi να υπαγορεύσει ενώπιον συμβολαιογράφου, μαρτύρων και συγγενών μία διαθήκη, παριστάνοντας τον εκλιπόντα Buoso Donati· όπερ και συμβαίνει, αλλά με τη διαφορά ότι ο Gianni Schicchi -μιμούμενος τη φωνή του Buoso Donati- φροντίζει να περιέλθει στον ίδιο το καλύτερο μερίδιο της περιουσίας, στο οποίο περιλαμβάνεται η κατοικία του αποβιώσαντος.⁷⁸

Επιχειρώντας μία ιστορικής υφής σύγκριση, σημειώνουμε καταρχάς ότι κατά τον τελευταίο αιώνα της *Res publica* -υπό μία πατερναλιστική οπτική- οι νόμιμοι αναγκαίοι κληρονόμοι (*sui heredes*) του διαθέτη έπρεπε, επί ποινή ακυρότητας της διαθήκης, να αναφέρονται ονομαστικά στη διαθήκη έστω και αν (πάλι ονομαστικά) ο *pater familias* τούς αποκλήρωνε (*exheredatio*) αφήνοντας την περιουσία σε ξένους και έχαιραν (οι *sui heredes*) της προστασίας που προσφέρει ο θεσμός της νόμιμης μοίρας. Αργότερα, στην Ιταλία του Μεσαίωνα, όπου και εξελίσσεται η υπόθεση του “*Gianni Schicchi*”, η αποκλήρωση -με εξαίρεση την αποκλήρωση γιου ή κόρης, που έπρεπε να είναι δικαιολογημένη- γενικά ήταν επιτρεπτή και παράλληλα υπήρχαν θεσμοί αντίστοιχοι της νόμιμης μοίρας⁷⁹ του σημερινού ιταλικού Αστικού Κώδικα (άρθ. 536επ. του ιταλικού ΑΚ). Επομένως, η αποκλήρωση των συγγενών του Buoso Donati (όλοι ανήκοντες στον ευρύτερο οικογενειακό του κύκλο) ήταν δυνατή και στη θέση των συγγενών αυτών μπορούσαν να υπεισέλθουν τρίτοι, όπως οι μοναχοί, στους οποίους με τη νόμιμη διαθήκη του ο εκλιπών άφηνε την περιουσία του. Κατ' αυτόν τον τρόπο θα εξελίσσονταν τα πράγματα, αν δεν παρενέβαινε ο

⁷⁸ M.-T. Sanza, στο *Law and Opera*, σελ. 241επ. και A. Batta – S. Neef, *Όπερα*, σελ. 482-483 και M.-B. Bruguière, *Όπερα, Politique et Droit*, σελ. 540-541 και J.-Ph. Thiellay, στο *Droit et Opéra*, σελ. 124-127

⁷⁹ Ε. Παπαγιάννη - Η. Αρναούτογλου - Α. Δημοπούλου - Δ. Καράμπελας - Α. Λιαρμακόπουλος - Ι. Χατζάκης - Α. Χέλμης, *Ιστορία Δικαίου*, σελ.118-120 και M.-T. Sanza, στο *Law and Opera*, σελ. 241επ.

Gianni Schicchi, ο οποίος επί λυρικής σκηνής ακυρώνει εις άπταιστον λατινικήν την καθόλα νόμιμη διαθήκη του θανόντος και υπαγορεύει τη δική του εμπνεύσεως διαθήκη, ενώ ο ανύποπτος συμβολαιογράφος Amantio di Nicolao διακηρύσσει “*Non si disturbi del testator la volontà!*”.⁸⁰

⁸⁰ M.-B. Bruguère, *Opéra, Politique et Droit*, σελ. 540-541

Κοινοί τόποι και αναλογίες μεταξύ δικαίου και όπερας

Γενικά

Ακολουθώντας τη συλλογιστική του Henri Gouhier, ο οποίος διετύπωσε τη θεωρία της τέχνης σε δύο χρόνους (théorie des arts à deux temps)⁸¹, μπορούμε να συναγάγουμε ότι η όπερα -ως μορφή παραστατικής τέχνης- κινείται και εξελίσσεται σε δύο χρόνους: 1) τη σύνθεση μουσικής και τη συγγραφή του λιμπρέτου της όπερας και 2) την ερμηνεία-εκτέλεσή της. Κατ' αναλογία, το δίκαιο επίσης διέρχεται δύο στάδια: τη θέσπιση δικαίου και την ερμηνεία-εφαρμογή του. Κατ' αυτό τον τρόπο, θα κινηθούμε και εμείς στην παρούσα ενότητα.

Δημιουργία στο δίκαιο και την όπερα

Η ανθρώπινη φωνή και ο λόγος είναι τα εκ πρώτης όψεως -ή μάλλον τα εκ πρώτης ακροάσεως- κοινά στοιχεία ανάμεσα στο δίκαιο και την όπερα. Ας μην ξεχνάμε ότι οι πρώτοι ήχοι, οι πρώτοι ρυθμοί που ακούει ο άνθρωπος, είναι η φωνή και ο χτύπος της καρδιάς της μητέρας. Οι νομοθέτες συζητούν και επιχειρηματολογούν εντός του κοινοβουλίου, οι πολίτες και οι διάδικοι διεκδικούν ή υπερασπίζονται τα δικαιώματά τους, οι δικηγόροι αγορεύουν αναπτύσσοντας επιχειρήματα υπέρ των εντολέων τους χρωματίζοντας αναλόγως τη φωνή και το λόγο τους, οι δικαστές αποφαινόμενοι επισήμως επί της υπό κρίσιν υποθέσεως, οι καθηγητές του δικαίου διδάσκουν αλλά και συζητούν με τους φοιτητές, οι οποίοι με τη σειρά τους εκφράζουν τη γνώμη, τις απορίες και τις προτάσεις τους για το μέλλον. Ταυτοχρόνως, οι συνθέτες όπερας και οι λιμπρετίστες συνεργαζόμενοι προσδίδουν ρυθμό, λόγο και μελωδία στις φωνές και τις μουσικές φράσεις των τραγουδιστών και της ορχήστρας, οι λυρικοί τραγουδιστές συνοδεία ορχήστρας δίνουν μέσα απ' τις φωνές τους ζωή στο λιμπρέτο και την παρτιτούρα, οι μαέστροι κι οι σκηνοθέτες εξηγούν την ερμηνευτική και την αναπαραστατική τους προσέγγιση και δίνουν τις απαραίτητες οδηγίες, οι ακροατές ακούνε τις φωνές των τραγουδιστών και σιγοτραγουδούν τις μελωδίες και οι σπουδαστές μουσικής εμπνέονται, συζητούν και

⁸¹ V. Nitrato Izzo, « *Interprétation, musique, droit : performance musicale et exécution de normes juridiques* », σελ. 99 επ.

συνεχίζουν την παράδοση της όπερας μέσα από συμφωνίες ή διαφωνίες, συνθέτοντας, τραγουδώντας και εξερευνώντας τη διάδραση λόγου και φωνής.

Η κοινωνική ζωή του ανθρώπου ρυθμίζεται μέσω της διαμόρφωσης ενός κανονιστικού πλαισίου, μέρος του οποίου αποτελεί και το δίκαιο ως σύμπλεγμα κανόνων αυξημένης δεσμευτικότητας. Με τους κανόνες δικαίου επιδιώκεται η «Τάξη» ως απάντηση στο «Χάος».⁸² Αλλά και η μουσική, ως μορφή τέχνης, είναι το αντίθετο του χάους. Στην αρχαία Ελλάδα οι κανόνες συμβίωσης, οι κανόνες ηθικής αλλά και οι μουσικοί κανόνες εθεωρούντο αντανάκλαση των θεϊκών νόμων και συνδέονταν με την αρμονία του σύμπαντος. Ο Πυθαγόρας ασχολήθηκε με τις ενυπάρχουσες στη μουσική αριθμητικές σχέσεις μελετώντας τα μουσικά διαστήματα και τους λόγους τους, εισάγοντας την «τετρακτύν», μιλώντας για την αρμονία των σφαιρών και υποστηρίζοντας ότι η μουσική παραπέμπει σε μία κρυφή συμπαντική τάξη.⁸³ Εξάλλου, ο λόγος ταξινομεί τις ανθρώπινες σκέψεις και ταυτοχρόνως, μέσω των λέξεων, γίνεται όχημα έκφρασής τους σε μία αέναη τροχιά επικοινωνίας και δημιουργίας. Επομένως, όπως η ζωή, οι βιοτικές σχέσεις, οργανώνονται από το δίκαιο έτσι και οι ήχοι κι οι λέξεις οργανώνονται μέσα στη μουσική, στην όπερα.

Ο Igor Stravinsky (όπως και ο Friedrich Nietzsche παλαιότερα), υποστηρίζοντας εξ αρχής ότι η κατασκευή είναι εγγενές γνώρισμα της τέχνης, αναφέρεται στο απολλώνειο και το διονυσιακό στοιχείο στη μουσική. Υποστηρίζει ότι, τα διονυσιακά στοιχεία (που σχετίζονται με τους χυμούς της ζωής κι ενεργοποιούν τη φαντασία του καλλιτέχνη) πρέπει να δαμαστούν, να υπακούσουν σε κανόνες ενάντια στο χάος, να υπακούσουν στον νόμο, όπως προστάζει ο Απόλλων, προκειμένου να επιτευχθεί διαυγής διαρρυθμίση ενός μουσικού έργου. Η διαδοχή και ο διάλογος ανάμεσα στις άριες, τα duetti και τα ensembles που συνιστούν συνήθως τη δομή μιας όπερας, της προσφέρουν μία συνοχή, η οποία αντανακλά ακριβώς την εσωτερική τάξη και οργάνωση που έχει προσδώσει στο έργο ο συνθέτης. Επιπλέον, κατά τον Charles Baudelaire, τα ρητορικά σχήματα και οι προσωδίες δεν αποτελούν αυθαίρετες τυραννίες, αλλά ένα σύνολο κανόνων που οργανώνουν και ενισχύουν τη δημιουργία⁸⁴.

⁸² Θ. Κ. Παπαχρίστου, *Κοινωνιολογία του Δικαίου*, σελ.1-2

⁸³ Ε. Ν. Μουσταίρα, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, σελ. 44 επ.

⁸⁴ Ι. Stravinsky, *Poetics of music in the form of six lessons*, σελ. 11, 62, 65, 80-81

Ο νόμος και το τραγούδι, λοιπόν, έχουν ως βασικό κοινό σημείο το συνδυασμό λόγου (με την έννοια της λογικής διαρρύθμισης της σκέψης αλλά και με την έννοια της ανθρώπινης έκφρασης μέσω λέξεων) και φωνής. Από πολύ παλιά, εξάλλου, υπήρχαν περιπτώσεις έμμετρης διατύπωσης των νόμων, πολλές φορές με συνοδεία μουσικής ή σε μορφή τραγουδιού. Οι αδόμενοι κανόνες είχαν ως βασικό σκοπό την εύκολη απομνημόνευση των νόμων από το λαό. Ο Αιλιανός γράφει τα εξής: «*Κρήται τους παίδας τους ελευθέρους μαθάνειν εκέλευον τους νόμους μετά τινός μελωδίας, ίνα εκ της μουσικής ψυχαγωγούνται και ευκολώτερον αυτούς εν τη μνήμη διαλαμβάνωσι...*». Αλλά και ο Αθηναίος αναφέρει ότι: «*Ἦδοντο δε Αθήνησι οι νόμοι παρ' οἶνον*».⁸⁵

Άσματα περιέχοντα άγραφους κανόνες δικαίου συναντάμε αργότερα και στους Ρωμαίους, πρόκειται για τα “*carmina*”. Επιπροσθέτως, ένα από τα σπουδαιότερα ρωμαϊκά νομοθετήματα, ο Δωδεκάδελτος νόμος, ήταν έμμετρος. Επίσης, αργότερα, το 1070 μ.Χ., συναντάμε ένα έργο του Μιχαήλ Ψελλού με τίτλο «*Σύνοψις των νόμων*», όπου γίνεται προσπάθεια συνόψισης της τότε ισχύουσας νομοθεσίας σε στίχους.⁸⁶ Αξίζει να σημειωθεί εδώ, ότι οι λέξεις “*legere*” (απ’ όπου προέρχεται το “*lex*”) και «*νέμω*» (απ’ όπου προέρχεται ο «*νόμος*») αρχικά είχαν την έννοια της ρυθμικής απαγγελίας ή του οιονεί τραγουδίσματος.⁸⁷

Εμπνεόμενος κατά πολύ από τα παραπάνω, ο Γάλλος νομικός Jean de Dieu d’Olivier (1753-1823), συνέγραψε ένα τρίτομο έργο με τίτλο «*L’ esprit d’ Orphée, ou de l’ influence respective de la musique, de la morale et de la législation* ». Εκεί, ο d’Olivier αρχικά αναφέρεται στην επίδραση της μουσικής, που άλλοτε μπορεί να διεγείρει το θυμικό (όπως οι ελεγείες και οι παιάνες του Τυρταίου, η Μασσαλιώτιδα κλπ) κι άλλοτε να κινητοποιήσει τη σκέψη κατευνάζοντας τα πάθη. Θεωρεί ότι οι νόμοι πρέπει, όχι μόνο να είναι δίκαιοι, αλλά και απλοί, σαφείς κι έτοιμοι να τραγουδηθούν. Κατανοεί πως οι συμπατριώτες του δεν είναι ακόμα έτοιμοι για κάτι τέτοιο και προτείνει τη σταδιακή προετοιμασία τους μέσω της αντίστοιχης μουσικής παιδείας, ώστε το όνειρο αυτό να πραγματοποιηθεί ίσως στο απώτερο μέλλον.⁸⁸

⁸⁵ Π. Λαζαράτος, «*Αναλογίες μεταξύ μουσικής και δικαίου*», στο συλλογικό έργο *Τέχνη και Δίκαιο*, σελ. 15-16

⁸⁶ Θ. Κ. Παπαχρίστου - Μ. Μαροπούλου – Α. Χέλμης, *Δίκαιο και λογοτεχνία*, σελ. 55, 62

⁸⁷ Π. Λαζαράτος, στο συλλογικό έργο *Τέχνη και Δίκαιο*, σελ. 17

⁸⁸ A. Leca, «*Droit et musique : l’exemple de Jean de Dieu d’Olivier (1753-1823) et son rêve de mise en musique des lois*», στο *Droit et musical*, σελ. 71-84

Εξάλλου, ερευνώντας σχέσεις ανάμεσα στη νομική σκέψη και την καλλιτεχνική δημιουργία, διαπιστώνουμε ότι αρκετοί συνθέτες όπερας και λιμπρετίστες είχαν και νομική παιδεία -είτε είχαν ολοκληρώσει τις νομικές τους σπουδές είτε όχι- όπως οι: Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Pietro Metastasio, Felice Romani, Eugène Scribe, Franz von Suppé, William Schwenck Gilbert, Piotr Ilyich Tchaikovsky, Emmanuel Chabrier, Giuseppe Giacosa, Maurice Maeterlinck, Hugo von Hofmannsthal, Igor Stravinsky, Giovacchino Forzano κλπ⁸⁹.

Αλλά και αντιστρόφως πολλοί επαγγελματίες νομικοί -είτε έχουν ολοκληρώσει τις μουσικές τους σπουδές είτε όχι- έχουν αποδειχθεί μεγάλοι λάτρεις της όπερας, όπως ο Antonin Scalia και η Ruth Bader Ginsburg, αμφότεροι δικαστές στο Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ (US Federal Supreme Court). Οι A. Scalia και η R. Bader Ginsburg είχαν πολύ διαφορετικές απόψεις ως προς το δίκαιο, την κοινωνία και ιδιαίτερα τη συνταγματική ερμηνεία. Παρ' όλα αυτά, διατηρούσαν μία μακροχρόνια φιλική σχέση που βασιζόταν στο κοινό τους πάθος για την όπερα. Μάλιστα είχαν εμφανιστεί μαζί επί σκηνής το 1994 στην όπερα του Richard Strauss "*Ariadne auf Naxos*" (Η Αριάδνη στη Νάξο). Η R. Bader Ginsburg συνεχίζοντας την ιδιόμορφη πορεία της επί της λυρικής σκηνής, εμφανίστηκε το 2003 στην οπερέτα του Johann Strauss υιού, "*Die Fledermaus*" (Η νυχτερίδα), αλλά και το 2016 στην όπερα του Gaetano Donizetti «*La fille du regiment*» (Η κόρη του συντάγματος) υποδύομενη τη δούκισσα de Crakentorp σε παράσταση της Εθνικής Όπερας της Washington. Τα ονόματά τους αποτελούν τον τίτλο της όπερας "*Scalia/Ginsburg*" (2015) του Derrick Wang.⁹⁰

Με αφορμή τις παραπάνω διαπιστώσεις, αναρωτιέται κανείς αν υπάρχει συνάφεια του μουσικού και του νομικού τρόπου σκέψης ή αν υπάρχει κάποια ομοιότητα στη διαδικασία της κατασκευής ενός νομικού επιχειρήματος και της σύνθεσης ενός μουσικού έργου, εν προκειμένου ενός μελοδραματικού έργου.⁹¹ Πάντως η ιστορική εξήγηση της νομικής παιδείας αρκετών συνθετών ανιχνεύεται μάλλον, αρκετά νωρίτερα, κατά τον Μεσαίωνα, στη διδασκαλία του λεγόμενου

⁸⁹ B. Grossfeld - J. A. Hiller, "*Music and Law*", σελ. 1149

⁹⁰ F. Benatti, στο *Law and Opera*, σελ. 13επ. και J. Amatulli, *The Glorious Ruth Bader Ginsburg Was In An Opera This Weekend*

⁹¹ E. Arban, "*Seeing Law in Terms of Music*" *A Short Essay on Affinities between Music and Law*, σελ. 74

“quadrivium”, που περιλαμβανόταν στις ελευθέρια τέχνες (liberal arts). Το “quadrivium” (τετρακτύς), με πηγές έμπνευσης την «Πολιτεία» του Πλάτωνος και την Πυθαγόρεια φιλοσοφία, περιελάμβανε Αριθμητική, Γεωμετρία, Αστρονομία και Μουσική και αποτελούσε προπαρασκευαστικό στάδιο για θεολογικές, φιλοσοφικές και νομικές σπουδές.⁹²

Η ορθολογική οργάνωση της σύνθεσης καθώς και η σύνδεσή της με τα μαθηματικά, την αρχιτεκτονική, την τεχνολογία αλλά και με ηθικούς, πολιτικούς και φιλοσοφικούς προβληματισμούς είναι και σήμερα εμφανής (ειδικά σε πολλούς συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, όπως οι P. Boulez, K. Stockhausen, J. Cage, I. Ξενάκης κ.α.).⁹³ Μάλιστα, στη σύγχρονη εποχή της εικόνας, των τεχνολογικών και ψηφιακών εξελίξεων και του -κατά τον Richard Sherwin- ψηφιακού μπαρόκ (digital baroque)⁹⁴, θα μπορούσαμε να πούμε ότι προκύπτει μία ενδιαφέρουσα αναλογία ανάμεσα στις αυτοματοποιημένες και ηλεκτρονικές διοικητικές πράξεις αφενός και στην ηλεκτρονική μουσική στην όπερα (πχ «*Orfée 53*» των Pierre Schaeffer και Pierre Henry)⁹⁵ αφετέρου.

Διαχρονικά, οι κανόνες δικαίου επηρεάζονται και επηρεάζουν την κοινωνική πραγματικότητα, συνδέονται στενά με τις κοινωνικοοικονομικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες κάθε κοινωνικού σχηματισμού. Λόγω της διαφορετικότητας κοινωνιών και πολιτισμών, υπάρχει πληθώρα νομικών συστημάτων και κανόνων δικαίου που συνυπάρχουν στην υφήλιο αλλά και σε ενιαίο κοινωνικό χώρο σε δεδομένη χρονική στιγμή: διεθνείς αλλά και τοπικοί, γραπτοί αλλά και εθιμικοί κανόνες δικαίου, κανόνες soft law, νόμοι-πλαίσια κλπ. Πρόκειται για τον νομικό πλουραλισμό.⁹⁶

Ταυτοχρόνως, η μουσική δημιουργία και εν προκειμένω η σύνθεση λυρικών έργων καθώς και οι μουσικοί κανόνες που τη διέπουν, επηρεάζονται και επηρεάζουν την κοινωνική πραγματικότητα εκφράζοντας στον χώρο της τέχνης τις εκάστοτε κοινωνικοοικονομικές και πολιτικές συνθήκες αλλά και την ιδιαίτερη ιστορία κάθε τέχνης.⁹⁷ Παρατηρούνται λοιπόν πολλά και διαφορετικά μουσικά ιδιώματα μέσα στο

⁹² B. Grossfeld - J. A. Hiller, “*Music and Law*”, σελ. 1149

⁹³ E. N. Μουσταίρα, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, σελ. 70-73

⁹⁴ M. Toscano Franca Filho - M. Lima Maia, στο *Law and Opera*, σελ.345επ.

⁹⁵ B. Fox, *Schaeffer Stands His Ground: Orfée 53 and Evocative Sound*, σελ. 1

⁹⁶ Θ. Κ. Παπαχρίστου, *Κοινωνιολογία του Δικαίου*, σελ. 100 επ.

⁹⁷ E. N. Μουσταίρα, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, σελ. 70 επ.

πέραςμα του χρόνου και εντός ενός ή πολλών κοινωνικών σχηματισμών. Πρόκειται για τον μουσικό πλουραλισμό. Αν λάβουμε υπόψη κατά πρώτον τα μουσικοθεατρικά είδη που απαντώνται σε άλλους πολιτισμούς (πχ τα διαφορετικά είδη της λεγόμενης κινέζικης όπερας, ο συνδυασμός τραγουδιού και gamelan στην Ινδονησία, η μουσική των Chori στην Αφρική κλπ)⁹⁸ και κατά δεύτερον την εξέλιξη ανά τους αιώνες της φωνητικής μουσικής και κυρίως της όπερας και τις ποικίλες λυρικές μορφές - από το λυρικό ιντερμέδιο μέχρι το συνδυασμό όπερας και ηλεκτρονικής μουσικής, από τις πολύωρες μέχρι τις ολιγόλεπτες όπερες κι από την οπερέτα μέχρι το σύγχρονο πειραματικό μουσικό θέατρο- που προέκυψαν και προκύπτουν, τότε μπορούμε να μιλήσουμε και για λυρικό πλουραλισμό.

Η πλουραλιστική πραγματικότητα στο δίκαιο και την όπερα εμπεριέχει νομικό και μουσικό διάλογο (αλλά και σύγκρουση), κινητικότητα, νομικές και λυρικές μεταφυτεύσεις και -πολλές φορές- εναρμόνιση (όρος που χρησιμοποιείται έξαλλου και στα δύο διερευνώμενα πεδία) με στόχο την αρμονία εντός της διαφορετικότητας. Οι φιλικές σχέσεις, τα ίσα δικαιώματα, ο αυτοπροσδιορισμός, η διεθνής συνεργασία και η αρμονία, που περιέχονται στο άρθρο 1 του Χάρτη των Ηνωμένων Εθνών, αφορούν και στη διεθνή κοινότητα εν γένει αλλά και στη διεθνή μουσική κοινότητα (πχ η όλο και συνηθέστερη συνύπαρξη συντελεστών όπερας με διαφορετική ιθαγένεια με στόχο το ανέβασμα μιας οπερατικής παράστασης).⁹⁹ Στην Ευρωπαϊκή Ένωση εξάλλου, οι κανόνες των κρατών-μελών εναρμονίζονται μέσω Κανονισμών και Οδηγιών με στόχο όχι την πλήρη ομοιομορφία αλλά την εναρμονισμένη διαφορετικότητα. Κατ' αναλογία, οι διαφορετικές μελωδικές γραμμές των τραγουδιστών, η συνήχηση των μουσικών οργάνων της ορχήστρας και οι -εντός και εκτός όπερας- κανόνες της μουσικής πολυφωνίας δεν στοχεύουν στην πλήρη επικράτηση της μίας ή της άλλης φωνής· οι φωνές κινούνται, συμπορεύονται και διασταυρώνονται, παραμένοντας όμως διαφορετικές.¹⁰⁰

Ένας πολύχρωμος (συχνά αντιφατικός) κόσμος δικαίου και όπερας!...

⁹⁸ Chr. Small, Μουσική - Κοινωνία - Εκπαίδευση, σελ. 58επ.

⁹⁹ G. Troccoli Carvalho de Negreiros, στο *Law and Opera*, σελ. 383, 388

¹⁰⁰ Ειδικότερα για την πολυφωνία και τη διαφορετικότητα, βλ. D. Manderson, *Songs without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, σελ. 185, 186. Για τον όρο *αρμονία μέσα στη διαφορετικότητα*, βλ. Ε. Ν. Μουσταΐρα, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, σελ. 78

Η ερμηνεία - εφαρμογή δικαίου και η παράσταση όπερας

Εντός της πολυφωνίας των νομικών πολιτισμών και της ποικιλίας των εκφάνσεων της λυρικής τέχνης, αλληλεπιδρούν φορείς, με συγκεκριμένο ρόλο ο καθένας: α) οι νομοθέτες συντάσσουν νόμους, αφήνοντας την ερμηνεία τους σε άλλους και β) όταν προκύπτουν ζητήματα τήρησης της νομοθεσίας, αναλαμβάνουν ρόλο οι δικηγόροι και οι δικαστές. Οι δικαστές επιλύουν διαφορές, ερμηνεύοντας κι εφαρμόζοντας τους ισχύοντες νόμους· ερμηνεύουν λοιπόν την «νομική μουσική». Αντιστοίχως, στην όπερα: α) ο συνθέτης και ο λιμπρετίστας ενεργούν ως νομοθέτες συνθέτοντας και γράφοντας το μουσικό-ποιητικό κείμενο πάνω σε παρτιτούρες, οι οποίες θα ζωντανέψουν αργότερα μέσω της εκτέλεσης της όπερας και β) οι μαέστροι, οι σολίστ, οι χορωδοί, οι σκηνοθέτες, οι μουσικοί της ορχήστρας και οι υπόλοιποι συντελεστές καλούνται να δώσουν νόημα στην παρτιτούρα, ερμηνεύοντας κι εκτελώντας την όπερα.¹⁰¹ Στους παραπάνω φορείς εντάσσονται: οι θεωρητικοί του δικαίου και της μουσικής αφενός και οι πολίτες (ως αποδέκτες του νόμου) και το κοινό (ως θεατές-ακροατές) αφετέρου.

Το δίκαιο και η όπερα, όπως επισημάνθηκε αρχικά, εξελίσσονται σε δύο χρόνους. Το κείμενο του γραπτού νόμου και της παρτιτούρας είναι ως επί το πλείστον αφηρημένο και συναισθηματικά ψυχρό.¹⁰² Ένας κανόνας δικαίου είναι σχεδόν νεκρό γράμμα, μέχρις ότου ερμηνευθεί και εφαρμοσθεί. Κατ' αναλογία, η μουσική σημειογραφία, οι κανόνες αρμονίας που ακολουθεί (ή εισάγει) ένας συνθέτης λυρικού έργου, οι στίχοι, καθώς και οι τυχόν ερμηνευτικές υποδείξεις εκ μέρους του δημιουργού μιας όπερας παραμένουν στη σιωπή, μέχρις ότου παρουσιαστούν ενώπιον κοινού. Όπως ο νομοθέτης παραχωρεί τους νόμους προς ερμηνεία και εφαρμογή από τους δικαστές, έτσι και ο/οι δημιουργός/οί της όπερας παραχωρεί/ούν τις παρτιτούρες του έργου προς ερμηνεία και εκτέλεση από τους μουσικούς ερμηνευτές.¹⁰³ Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, ορισμένοι εκπρόσωποι του Νομικού Ρεαλισμού είχαν την άποψη ότι τα νομικά κείμενα δεν αποτελούν αυτά καθαυτά δίκαιο, αλλά πηγές δικαίου. Αντιστοίχως και η παρτιτούρα

¹⁰¹ E. Arban, *“Seeing Law in Terms of Music”*, σελ. 77-81

¹⁰² Π. Λαζαράτος, *Αναλογίες μεταξύ μουσικής και δικαίου*, σελ. 17

¹⁰³ E. Arban, *“Seeing Law in Terms of Music”*, σελ. 77-81

περιέχει απλώς ένα σύνολο οδηγιών προς τον μουσικό ερμηνευτή.¹⁰⁴ Το δίκαιο και η όπερα «ζωντανεύουν» μέσω της ερμηνείας τους.

Στην ερμηνεία δικαίου και όπερας, ανακύπτει το ζήτημα των προθέσεων του εκάστοτε δημιουργού. Για τον Ronald Dworkin, η έννοια της πρόθεσης του δημιουργού είναι το υπόβαθρο της ερμηνείας τόσο του δικαίου όσο και της τέχνης. Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης, ο Arthur Danto υποστηρίζει ότι η ερμηνεία ενός κειμένου ή ενός έργου τέχνης είναι συστατική, μεταμορφωτική και ότι ένα αντικείμενο αποτελεί έργο τέχνης μόνο σε σχέση με μια ερμηνεία. Η θέση αυτή έχει προκαλέσει και έντονες αντιδράσεις. Ο Heidegger πάντως λέει ότι το έργο τέχνης είναι μεν καθεαυτό μια ολοκληρωμένη οντότητα αλλά παράλληλα φανερώνει «αυτό το άλλο», είναι αλληγορία, καθίσταται σύμβολο.¹⁰⁵

Ένας ενδιαφέρων προβληματισμός στο πεδίο της ερμηνείας δικαίου και μουσικής -ο οποίος ανακύπτει και κατά την εξέταση αναλογιών μεταξύ δικαίου και όπερας- συνδυάζει την ιστορική ερμηνεία του συντάγματος με την ιστορικά ενημερωμένη ερμηνεία στη μουσική, εν προκειμένω στην όπερα.

Βάσει της ιστορικής ερμηνείας ή, αλλιώς, της ιδέας του πρωταρχικού νοήματος του συντάγματος (originalism), τα βορειοαμερικανικά δικαστήρια πρέπει να ερμηνεύουν και να εφαρμόζουν το σύνταγμα βάσει των αρχών που διέπνεαν τους συντάκτες του. Ενώ ο Καναδάς έχει διαφοροποιηθεί ως προς αυτό καταφεύγοντας στη μεταφορά του «ζώντος συντάγματος», στις Ηνωμένες Πολιτείες το ζήτημα της ιστορικής ή μη ερμηνείας δεν έχει ακόμη διευθετηθεί. Όπως προαναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, οι A. Scalia και η R. Bader Ginsburg είχαν αντίθετες απόψεις ως προς το δίκαιο, την κοινωνία και ιδιαίτερα ως προς την ερμηνεία του Συντάγματος των Η.Π.Α.: ο εκλιπών δικαστής A. Scalia υποστήριζε ότι τα δικαστήρια πρέπει να ερμηνεύουν και να το εφαρμόζουν, με βάση το σύνηθες νόημα που απέδιδαν στις συνταγματικές διατάξεις οι νουνεχείς άνθρωποι του καιρού της υιοθέτησής του (originalism, ιστορική ερμηνεία ή αλλιώς η ιδέα του πρωταρχικού νοήματος του Συντάγματος) ενώ η δικαστής R. Bader Ginsburg υποστηρίζει ότι η συνταγματική ερμηνεία πρέπει να εξελίσσεται και να προσαρμόζεται προϊόντος του χρόνου (living Constitution theory, η θεωρία του ζώντος Συντάγματος). Προς το τέλος της όπερας

¹⁰⁴ E. N. Μουσταΐρα, «Το δίκαιο και η μουσική ως άμεσα εξαρτώμενες από το κοινωνικό πλαίσιο μορφές τέχνης», στο βιβλίο *Τέχνη και Δίκαιο*, σελ. 31

¹⁰⁵ E. N. Μουσταΐρα, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, σελ. 84 επ.

“Scalia/Ginsburg” του Derrick Wang (η οποία βασίζεται στους δύο Αμερικανούς δικαστές), ο τενόρος υποδουόμενος τον A. Scalia και η σοπράνο υποδουόμενη τη R. Bader Ginsburg τραγουδούν το ντουέτο ‘*We are different. We are one*’. Το ντουέτο αυτό, κατά την άποψη της R. Bader Ginsburg, υποδηλώνει αφενός τη διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση του Συντάγματος από τους δύο δικαστές και αφετέρου την αμοιβαία φιλία τους καθώς και την σύμπνοιά τους ως προς τον σεβασμό του Συντάγματος.

Στη μουσική εν γένει και ειδικά στην όπερα, ανάλογα διλήμματα τίθενται σχετικά με την ιστορικά ενημερωμένη ερμηνεία της παλαιάς μουσικής που προτάθηκε από το κίνημα για την αναβίωση της παλαιάς μουσικής (early music movement). Η ιστορικά ενημερωμένη μουσική ερμηνεία έχει ως γνώμονα την εποχή του συνθέτη: το στυλ, το τέμπο, οι τεχνικές εκτέλεσης του τραγουδιστή και του μουσικού της ορχήστρας, το κούρδισμα, τα όργανα, ο χώρος, οι δυναμικές κλπ πρέπει να συμφωνούν όσο το δυνατόν περισσότερο με την πρόθεση του συνθέτη και με την εποχή του.¹⁰⁶ Επιπροσθέτως, κατά τον Igor Stravinsky, ο σεβασμός στη βούληση του συνθέτη -αποτρέποντας υπεροπτικές, πομπώδεις, άστοχες, σχεδόν καταστροφικές μουσικές εκτελέσεις- είναι μεταξύ άλλων δείγμα ευγένειας, καλής μουσικής παιδείας και γνώσης των κανόνων ακουστικής.¹⁰⁷

Οι διαφωνούντες με την προσκόλληση στην ιστορική ερμηνεία -στο δίκαιο και την όπερα- υποστηρίζουν ότι καταρχάς είναι πραγματικά δύσκολο να ανιχνευθεί η βούληση του νομοθέτη ή η πρόθεση του συνθέτη καθώς και ότι περιορίζεται σημαντικά ο ρόλος του νομικού ή μουσικού ερμηνευτή. Θεωρούν επίσης ότι τελικά η στείρα εμμονή στην ιστορική ερμηνεία πιθανόν να οδηγήσει σε ανεπιεικείς ή ακαλαίσθητες λύσεις και ότι ούτως ή άλλως η ερμηνεία καθεαυτή δεν μπορεί ποτέ να είναι ουδέτερη, αλλά επηρεάζεται από την προσωπικότητα, τις ιδιότητες, τις απόψεις καθώς και από το κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο του ερμηνευτή.¹⁰⁸ Κατά τον Stravinsky πάντως, όταν γίνονται προσαρμογές ή προσθήκες σε μία μουσική σύνθεση, πρέπει να μελετώνται και να πραγματοποιούνται με προσοχή και καλό γούστο.¹⁰⁹

¹⁰⁶ E. Arban, “*Seeing Law in Terms of Music*”, σελ. 77-81 και F. Benatti, στο *Law and Opera*, σελ. 13επ.

¹⁰⁷ I. Stravinsky, *Poetics of music in the form of six lessons*, σελ. 129-130

¹⁰⁸ E. Arban, “*Seeing Law in Terms of Music*”, σελ. 81-85

¹⁰⁹ I. Stravinsky, *Poetics of music in the form of six lessons*, σελ. 129-130

Η ερμηνεία και η εφαρμογή των κανόνων δικαίου αλλά και η ερμηνεία και η σκηνική αναπαράσταση των έργων όπερας συνήθως πραγματοποιούνται εντός των δικαστηρίων και των λυρικών θεάτρων αντιστοίχως, στο πλαίσιο ενός -κατά τη γνώμη μου- τριμερούς σχήματος.

Στο δίκαιο, η τριμερής αυτή δομή περιλαμβάνει τους εξής παράγοντες:

1) τον δικαστή (ή τον διαιτητή, αν πρόκειται για διαιτησία),

2) τους δύο διαδίκους, τους δικηγόρους τους καθώς και τους εμπειρογνώμονες, τους μάρτυρες κλπ (οι δύο διάδικοι και οι δικηγόροι τους συνιστούν μία διμερή υπό-δομή και οι σχέσεις τους χαρακτηρίζονται από ένταση)

3) και το ακροατήριο.

Στην όπερα, αντίστοιχα περιλαμβάνει:

1) τον μαέστρο και τον σκηνοθέτη (οι δυο τους κάποιες φορές έρχονται σε αντιπαράθεση για την πρωτοκαθεδρία, ειδικά αν έχουν διαφορετικές απόψεις επί της αποδόσεως του οπερατικού έργου),

2) τους λυρικούς πρωταγωνιστές, τους μουσικούς της ορχήστρας, τους χορωδούς, τους χορευτές, τους ηθοποιούς κλπ (κι εδώ, όπως μεταξύ των διαδίκων στη δίκη, αναπτύσσονται πολυμερείς συνήθως υπό-δομές, που αρκετές φορές χαρακτηρίζονται από ένταση)

3) και το κοινό.

Και στο δίκαιο και στην όπερα, η διάδραση μεταξύ των δύο πρώτων παραγόντων λαμβάνει χώρα ενώπιον του τρίτου παράγοντα, του κοινού. Οι δύο πρώτοι παράγοντες δίνουν το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασής τους στο κοινό για να το δει αλλά και για να το ακούσει. Συμβαίνει αυτό που ο Paul Éluard αποκαλεί «donner à voir». Ο P. Éluard δεν αναθέτει έναν τόσο παθητικό ρόλο στον θεατή-ακροατή όσο νομίζουμε, θεωρώντας πως όταν κάποιος βλέπει (αλλά και όταν ακούει, θα προσθέταμε), ταυτοχρόνως καταλαβαίνει, κρίνει, μεταμορφώνει φαντάζεται, λησμονεί ή λησμονιέται, υπάρχει ή εξαφανίζεται.¹¹⁰

¹¹⁰ E. Langelier, στο *Droit et Opéra*, σελίδα 147επ.

Παλαιότερα -αλλά και σήμερα, σε κάποιες παραδοσιακές κοινωνίες- οι δομές ήταν -ή παραμένουν- λιγότερο αυστηρές και οι ρόλοι ήταν -ή παραμένουν- λιγότερο τυποποιημένοι. Η φωνή και τα λόγια, το τραγούδι συνοδεία μουσικών οργάνων, χρησιμοποιούνται, όχι μόνο ως τρόπος έκφρασης ενός νομικού πολιτισμού, αλλά και ως μέσο επίλυσης συγκρούσεων και διευθέτησης των διαφορών εντός της κοινότητας από την κοινότητα. Πρόκειται κυρίως για τις «μονομαχίες τραγουδιού» (song duels), που διεξάγονται στις κοινωνίες των Ινουίτ, των Βάσκων, των Τιν στη Νιγηρία, των Imazighen στο Μαρόκο καθώς και -σε τοπικό επίπεδο- στο Τουρκμενιστάν, την Εσθονία και αλλού.¹¹¹ Ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο παραλληλισμός κι η σύγκριση της χρήσης του μουσικοθεατρικού στοιχείου στην επίλυση διαφορών εντός των προαναφερθεισών κοινοτήτων με ορισμένα αρχαία και μεσαιωνικά, κυρίως, έθιμα και παραδόσεις που για αρκετούς αιώνες επιβίωσαν (και με τον έναν ή τον άλλο τρόπο επιβιώνουν) σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Σε αυτά τα έθιμα, διεξάγονται τραγουδιστοί διάλογοι, αυθόρμητοι ή μη, οι οποίοι αφηγούνται ιστορίες, σχολιάζουν την κοινωνική επικαιρότητα ή παρωδούν αντιπαραθέσεις και δίκες, όπως τα μεσαιωνικά *tensons*, οι *Μωμόγεροι* στο νομό Δράμας, το έθιμο του *Καδή* στη Χίο, οι γαλλικές *pastourelles* κλπ. Τα πρόσωπα και οι ρόλοι σταδιακά τυποποιήθηκαν και αρκετά λαϊκά σκηνικά δρώμενα τέτοιου είδους εξελίχθηκαν, ενέπνευσαν και εμπλούτισαν με θέματα, χαρακτήρες και μουσικά σχήματα το γαλλικό *vaudeville* του 18^{ου} αιώνα, την αγγλική *ballad opera* αλλά και την *opera buffa*, την οπερέτα (σε πολλές χώρες, ανάμεσά τους και η Ελλάδα) κ.α., διατηρώντας πάντα στις υποθέσεις τους τα νομικώς ενδιαφέροντα ζητήματα (συνήθως ιδιωτικού αλλά και ποινικού δικαίου) και τα συναφή με αυτά νομικά επαγγέλματα¹¹² καθώς και τον σκωπτικό κοινωνικό σχολιασμό.

Όμως και η ίδια η δικαστική επίλυση διαφορών, έτσι όπως έχει αποκρυσταλλωθεί στο πέρασμα του χρόνου, δεν εμπεριέχει μία απευθείας αντιπαράθεση μεταξύ διαδίκων, αλλά μία αναπαράστασή της. Η σωματική πάλη, η μονομαχία και η βεντέτα έχουν δώσει τη θέση τους στα σύμβολα, τα λόγια και τα επιχειρήματα. Οι φωνές, τα επιχειρήματα, οι λέξεις, οι αφηγήσεις που ακούγονται στις δικαστικές αίθουσες από τους δικαστές, τους δικηγόρους, τους διαδίκους, τους μάρτυρες, τους εμπειρογνώμονες συνιστούν ένα κοινωνικό τελετουργικό, ένα

¹¹¹ W. Fikentscher, "Law and Anthropology", σελ. 478

¹¹² Β. Πούχνερ, στο συλλογικό έργο *Τέχνη και Δίκαιο*, σελ. 89επ. και C. Ribouillault, *Droit et Opéra*, σελ. 211επ.

ιδιότυπο δρώμενο με στόχο την επίλυση της διαφοράς μεταξύ των διαδίκων και εν τέλει την κάθαρση του κοινωνικού συνόλου. Όπως στο δικανικό γίνεσθαι, έτσι και στη διάρκεια μιας οπερατικής παράστασης, δημιουργείται ένας (εφήμερος) νέος τόπος, όπου αναπαρίστανται ενώπιον κοινού όσα η κοινωνία θα έπρεπε να έχει αποφύγει και όσα πρέπει να προσπαθήσει να επιτύχει.¹¹³

Ως ένα είδος μετά-αναγεννησιακής μουσικής, το οποίο περιέχει σε μεγάλο βαθμό τα στοιχεία της μπαρόκ εποχής, δηλαδή την επιβλητική οπτική αναπαράσταση και τον έντονα δραματικό χαρακτήρα, η όπερα (ή έστω ένα σημαντικό ποσοστό της λυρικής δημιουργίας) μπορεί να θεωρηθεί μία μπαρόκ μορφή τέχνης, παρουσιαζόμενη εντός πολυτελώς διακοσμημένων επιβλητικών κτιρίων ενώπιον χωροταξικά και ιεραρχικά διαχωρισμένου κοινού, το οποίο υπόκειται σε συγκεκριμένους κανόνες παρακολούθησης του μελοδράματος.

Η μπαρόκ νοοτροπία όμως ήταν για μεγάλο χρονικό διάστημα και εν πολλοίς εξακολουθεί να είναι εμφανής και στα πεδία του δικαίου και της πολιτικής, στα οποία το θέαμα, η οπτική διάσταση εν γένει, αποτελούσε κι αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο νομιμοποίησης. Η επιβλητική αρχιτεκτονική των δικαστικών μεγάρων, η χωροταξία της αίθουσας του δικαστηρίου στην οποία δεσπόζει ο δικαστής καθήμενος στο υψηλότερο σημείο του χώρου, το τελετουργικό στοιχείο της δίκης, οι ασφυκτικές διαδικαστικές προθεσμίες κλπ προσδίδουν στη δική τον επίσημο και τελετουργικό χαρακτήρα που διακρίνει και μία παράσταση όπερας.

Οι αναλογίες, έστω με κάποιες διαφοροποιήσεις, είναι εμφανείς: Από τη μία πλευρά, η επίσημη και επιβλητική αμφίεση δικαστών, η τελετουργική είσοδος στην έδρα, η ανάγνωση της υποθέσεως και από την άλλη, τα κοστούμια των λυρικών συντελεστών, το κούρδισμα των οργάνων που σταματά όταν μπαίνει ο μαέστρος, η τελετουργική έναρξη της λυρικής παράστασης με την εκτέλεση της ουβερτούρας και το σήκωμα της αυλαίας. Επίσης, οι άγραφοι (ή και γραπτοί) κανόνες παρακολούθησης της δίκης ή του λυρικού έργου από το κοινό αλλά και η ευλάβεια και ο σεβασμός που συνήθως επιδεικνύονται από το αυτό προς τους άλλους δύο παράγοντες των προαναφερθέντων τριμερών σχημάτων (ιδιαίτερα, προς τον πρώτο

¹¹³ E. Langelier, στο *Droit et Opéra*, σελ. 147 επ.

παράγοντα, δηλαδή τον δικαστή και τον μαέστρο).¹¹⁴ Και βεβαίως, η από κοινού χρησιμοποιούμενη έννοια της «παράστασης».

Αυτή η συλλογιστική αποκρυσταλλώνεται σε μία χαρακτηριστική φράση μιας δικαστικής απόφασης του 20^{ου} αιώνα: “...*justice should not only be done, but should manifestly and undoubtedly be seen to be done.*”, δηλαδή «...πρέπει η δικαιοσύνη όχι μόνο να απονέμεται αλλά και να φαίνεται -με τρόπο πανηγυρικό και αδιαμφισβήτητο- ότι απονέμεται.». ¹¹⁵

Εντός των διατάξεων των δικαστικών αποφάσεων του Ανωτάτου Δικαστηρίου των ΗΠΑ (US Supreme Court) καθώς και των Ομοσπονδιακών Δικαστηρίων (Federal Courts), ανιχνεύονται μουσικές μεταφορές μέσω της χρήσης μουσικών όρων, όπως: όπερα, καντάτα, ορατόριο, εκκλησιαστική μουσική παράδοση, ρυθμοί, ημιτελής συμφωνία, ενορχηστρώνω, διαφωνία, μουσική σημειογραφία, αντιστικτικός, συγχορδία, παραλλαγή, ατονικότητα, παρτιτούρα κλπ. Αναφέρονται επίσης, αρκετοί τίτλοι και πολλοί συνθέτες μουσικών και ειδικά λυρικών έργων, όπως ο G. F. Händel, ο W. A. Mozart, ο R. Wagner, το δίδυμο των W. S. Gilbert και Arthur Sullivan κλπ. Μάλιστα, σε μία απόφαση του Ανωτάτου Δικαστηρίου των ΗΠΑ, διαβάζουμε: «Όπως οι οπερατικοί ήρωες –ενώ έχουν πυροβοληθεί, μαχαιρωθεί ή δηλητηριαστεί- τις περισσότερες φορές συνεχίζουν να τραγουδούν, έτσι και οι δικαστικές αποφάσεις -παρά τα όποια πιθανώς μοιραία χτυπήματα- τις περισσότερες φορές επιβιώνουν.». ¹¹⁶

¹¹⁴ E. Arban, “*Seeing Law in Terms of Music*”, σελ. 76

¹¹⁵ Chr. Small, *Μουσική – Κοινωνία – Εκπαίδευση*, σελ. 41 επ. και M. Toscano Franca Filho - M. Lima Maia, στο *Law and Opera*, σελ.345 και E. Langelier, στο *Droit et Opéra*, σελ. 147 επ.

¹¹⁶ B. Grossfeld - J. A. Hiller, “*Music and Law*”, σελ.1147-1180

Επίλογος

Το δίκαιο και η όπερα μπορεί εκ πρώτης όψεως να δώσουν την εντύπωση δύο χωριστών κόσμων με μεγάλες πολιτισμικές και θεματικές διαφορές. Ο κόσμος του δικαίου είναι γεμάτος από κανόνες, εντολές, διαδικασίες, λογικά επιχειρήματα, ποινές και πρόστιμα. Ο κόσμος της όπερας είναι ο κόσμος της φαντασίας, του πάθους, των μουσικών και ποιητικών φράσεων, του θεάματος και των συναισθημάτων.¹¹⁷

Κι όμως, η υποτιθέμενη αγεφύρωτη απόσταση μεταξύ δικαίου και όπερας, είναι κατά ένα μεγάλο μέρος επιφανειακή, φαινομενική. Μέσα από τη συνδυαστική μελέτη δικαίου και όπερας, ο νομικός μπορεί να διευρύνει τους πνευματικούς του ορίζοντες, να αναπτύξει τη φαντασία του και να αναδείξει τις ανθρώπινες ευαισθησίες του,¹¹⁸ ώστε να θεσπίζει καλύτερους, δίκαιους και αποτελεσματικούς νομικούς κανόνες, να τους ερμηνεύει και να εφαρμόζει το δίκαιο με επιείκεια με κέντρο πάντα τον άνθρωπο.

Εξάλλου, όπως είδαμε, η όπερα -ως μουσικό είδος και θεσμός- απασχολεί έντονα το δίκαιο το οποίο τη ρυθμίζει μέσω λεπτομερών διατάξεων. Παράλληλα όμως, το δίκαιο είναι για την όπερα μια ανεξάντλητη δεξαμενή θεμάτων, απ' όπου οι συνθέτες όπερας και οι λιμπρετίστες αντλούν, επεξεργάζονται, σχολιάζουν και παρουσιάζουν ενώπιον κοινού αναρίθμητα δικαιοκά ζητήματα. Η όπερα, υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί να θεωρηθεί ένα εργαστήριο δικαίου.

Συμπερασματικά, η συνδυαστική και συγκριτική μελέτη του δικαίου και της όπερας μας βοηθά όχι μόνο να έχουμε μία ευρύτερη οπτική, να γνωρίσουμε καλύτερα τα δύο αυτά πεδία και να ανιχνεύσουμε τις αναλογίες και τις αντιστοιχίες τους, αλλά και να δούμε και να ακούσουμε, να κατανοήσουμε και να αισθανθούμε καλύτερα το κοινό τους σημείο και τον κοινό τους (κυριολεκτικά και μεταφορικά) τόπο: τον άνθρωπο και τον κόσμο μέσα στον οποίο ζει.

¹¹⁷ F. Annunziata - G. F. Colombo, στο *Law and Opera*, σελ. 1

¹¹⁸ E. Arban, "*Seeing Law in Terms of Music*", σελ. 85-86

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

I. ΒΙΒΛΙΑ

- Philippe **Agid** - Jean-Claude **Tarondeau**, “*The management of opera: An international comparative study*”, Palgrave Macmillan, 2010
- Filippo **Annunziata** - Giorgio Fabio **Colombo**, *Law and Opera*, συλλογικό έργο, Springer International Publishing, 2018
- András **Batta** - Sigrid **Neef**, *Όπερα: συνθέτες, έργα, ερμηνευτές*, Ελευθερουδάκης, 2006
- Marie-Bernadette **Bruguière**, *Opéra, Politique et Droit. Mélanges Marie-Bernadette Bruguière*, Presses de l’Université Toulouse Capitole, 2014
- Roger **Cotterrell**, “*Law, Culture and Society - Legal Ideas in the Mirror of Social Theory*”, Ashgate , 2006
- Thomas **Hylland Eriksen**, «*Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα. Μία εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία*», Εκδόσεις Κριτική, 2007
- Desmond **Manderson**, *Songs without Music: Aesthetic Dimensions of Law and Justice*, University of California Press, 2000
- Ulrich **Michels**, *Ατλας της Μουσικής*, 1^{ος} τόμος, μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας, 1^η ελληνική έκδοση, 1994
- Ulrich **Michels**, *Ατλας της Μουσικής*, 2^{ος} τόμος, μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας, 1^η ελληνική έκδοση, 1995
- Franck **Monnier**, *L’Opéra de Paris de Louis XIV au début du XXe siècle : régime juridique et financier*, διδακτορική διατριβή, Université Panthéon-Assas, 2012
- Ελίνα Ν. **Μουσταΐρα**, *Σχέση δικαίου και τέχνης*, Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή, 2006
- Ελίνα Ν. **Μουσταΐρα**, «*Δικαικές επιρροές στο πλαίσιο του Συγκριτικού Δικαίου*», Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 2013
- Μαρία **Μπαρμπάκη**, «*Όψεις της Μουσικής Ζωής στα Ελληνικά Αστικά Κέντρα το Δεύτερο Μισό του 19ου Αιώνα*», Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015
- Ελευθερία **Παπαγιάννη** - Ηλίας Αρναούτογλου - Αθηνά Δημοπούλου - Δημήτρης Καραμπελας - Αλέξανδρος Λιαρμακόπουλος - Ιωάννης Χατζάκης -

Ανδρέας Χέλμης, *Ιστορία Δικαίου*, ηλεκτρονικό βιβλίο, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015

- Μαρία-Δάφνη Θ. **Παπαδοπούλου**, *Η άσκηση του ηθικού δικαιώματος στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας*, διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., 2005
- Θανάσης Κ. **Παπαχρίστου**, *Κοινωνιολογία του Δικαίου*, Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα – Κομοτηνή, 1999
- Αθανάσιος **Παπαχρίστου** – Αντώνιος **Μπρεδήμας**, *Τέχνη και Δίκαιο*, συλλογικό έργο, εκδόσεις Σάκκουλα, 2007
- Θανάσης Κ. **Παπαχρίστου** - Ανδρέας **Χέλμης** - Μαρίνα **Μαροπούλου**, *Δίκαιο και λογοτεχνία*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015
- Marc **Pena** – Emmanuel **Putman**, *Droit et Musique*, συλλογικό έργο, Presses Universitaires d'Aix-Marseille (PUAM), 2001
- Christopher **Small**, *Μουσική – Κοινωνία – Εκπαίδευση*, ελληνική έκδοση, εκδόσεις Νεφέλη, 1983
- Igor **Stravinsky**, “*Poetics of music in the form of six lessons*”, Harvard University Press – Cambridge, 1947
- Mathieu **Touzeil-Divina** - Geneviève **Koubi**, *Droit et Opéra*, συλλογικό έργο, Université de Poitiers, 2008
- Roy **Wagner** “*The Invention of Culture*”, University of Chicago Press, (1975) 1981
- Fernand **Worms**, *Le Droit des pauvres sur les spectacles, théâtres, bals et concerts, etc., en France et à l'étranger*, σε ψηφιακή μορφή στο <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619565k.texteImage> , εκδοτικός οίκος L. Larose, Paris, 1900

II. ΑΡΘΡΑ, ΜΕΛΕΤΕΣ, ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ, ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ, ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΕΙΣ, ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΚΑΠ

- Philippe **Agid** - Jean-Claude **Tarondeau**, « *Gouvernance et performances. Une analyse historico-économique de l'Opéra national de Paris* », στη *Revue française de gestion*, τεύχη 188-189, 2008
- Jenna **Amatulli**, “*The Glorious Ruth Bader Ginsburg Was In An Opera This Weekend.*”, άρθρο στην ηλεκτρονική εφημερίδα *Huffington Post*, 14/11/2016
- Filippo **Annunziata**, *Opera and law: cultural canons, common values and aesthetics*, στο συλλογικό τόμο *European Cultural Identity. Law, history, theatre and art*, σε επιμέλεια των Enzo Balboni και Annamaria Cascetta, Edizioni ETS, 2018
- Erika **Arban**, “*Seeing Law in Terms of Music*” *A Short Essay on Affinities between Music and Law*, στο “*Les Cahiers de droit*”, 58^{ος} τόμος, τεύχος 1-2, Université Laval, 2017
- Patrícia **Branco** - Valerio **Nitrato Izzo**, « *Intersections in Law, Culture and the Humanities* », στο “*Revista Crítica de Ciências Sociais*”, 2017
- Rosemary **Coombe**, “*Is There a Cultural Studies of Law?*”, στο συλλογικό τόμο “*A Companion to Cultural Studies*” σε επιμέλεια του T. Miller, Cambridge: Basil Blackwell, ηλεκτρονικός ιστότοπος SSRN, 2001
- Κανονισμός (ΕΕ) 651/2014, στην Επίσημη Εφημερίδα της Ευρωπαϊκής Ένωσης, 17/6/2014, στο link: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/HTML/?uri=CELEX:32014R0651&from=EL>
- **Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο**, *Ενθάρρυνση των ιδιωτικών επενδύσεων στον τομέα του πολιτισμού*, μελέτη της Γενικής Διεύθυνσης Εσωτερικών Πολιτικών της Ένωσης, IP/B/CULT/FWC/2010-001/Lot4/C01/SC01, Ιούλιος 2011
- Barbara **Fox**, *Schaeffer Stands His Ground: Orfée 53 and Evocative Sound*, άρθρο στον ηλεκτρονικό ιστότοπο *Electroacoustic Music Studies Network (EMS Network)*, 2005
- Lawrence M. **Friedman**, “*Legal Culture and Social Development*”, στο “*Law & Society Review*”, 4^{ος} τόμος, 1^ο τεύχος, 1969
- Jane C. **Ginsburg**, *Opera and Copyright*, άρθρο στον ηλεκτρονικό ιστότοπο *The Media Institute*, 2013

- Peter **Goodrich**, *Operatic Hermeneutics: Harmony, Euphantasy, and Law in Rossini's Semiramis*, στο *Cardozo Law Review*, 20^{ος} τόμος, 1999
- B. **Grossfeld** - J. A. **Hiller**, “*Music and Law*”, στο “*The International Lawyer*”, 42^{ος} τόμος, 3ο τεύχος, [American Bar Association](#), 2008
- Γιώργος **Κουμεντάκης**, *Τι πρόβλημα έχει η Λυρική; Ο Γ. Κουμεντάκης απαντάει στην «Κ»*, συνέντευξη στη Μάρω Βασιλειάδου, στην εφημερίδα «*Η Καθημερινή*», 14/11/2018
- Στέλλα **Κουρμπανά**, *Η όπερα στην ελληνική γραμματεία του 18ου αιώνα*, ανακοίνωση στο μουσικολογικό συμπόσιο *Ελλάδα και Όπερα*, στο πλαίσιο των 12^{ων} Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, 10-12 Ιουνίου 2016
- Gabriel **Lacerda**, *Direito e ópera: estímulos a uma percepção sensível do direito*, στο *Ensino jurídico, cultura POP e cultura clássica*, της σειράς *Cadernos FGV DIREITO RIO*, 11^ο τεύχος, Rio de Janeiro, 2015
- Gabriel **Lacerda**, *Law and Opera: Stimuli to a Sensible Perception of Law*, στο *Journal of the Oxford Centre for Socio-Legal Studies*, ειδικό τεύχος με τίτλο “*Law and Popular Culture*”, 2017
- Menachem **Mautner**, “*Three Approaches to Law and Culture*”, *Cornell Law Review*, 96^{ος} τόμος, 4^ο τεύχος, 2011
- Elina **Moustaira**, “*Who needs Comparative Law?! What a question!*”, στο ηλεκτρονικό νομικό περιοδικό “*Comparazione e diritto civile*”, 2017
- Elina N. **Moustaira**, “*Explicit - Implicit Legal Pluralism*”, στο *Comparazione e Diritto Civile*, Volume in honor of Thanasis Papachristos, υπό έκδοση, στον ηλεκτρονικό ιστότοπο SSRN, Ιούνιος 2018
- Ελίνα Ν. **Μουσταΐρα**, «*Το έργο τέχνης ως κείμενο προς εξερεύνηση νομικών ιδεών*», στον Τιμητικό Τόμο Γ. Κουμάντου, Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 2004
- Ελίνα **Μουσταΐρα**, «*Συγκριτικό δίκαιο – Συγκριτική Αισθητική*», στον τιμητικό τόμο Μιχ. Π. Σταθόπουλου, εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή, 2010
- V. **Nitrato Izzo**, «*Interpretation, musique, droit : performance musicale et exécution de normes juridiques*», στη *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 58^{ος} τόμος, 1^ο τεύχος, 2007

- **Opéra national de Paris**, *Rapport de saison 2016-2017*, στο σύνδεσμο: <https://publishpaper.com/demo/7.0/fr/operaweb/files/html5/index.html#>
- Giorgio **Resta**, *Variazioni comparatistiche sul tema: "Diritto e Musica"*, στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Comparazione e diritto civile*, 2010
- Βασίλειος **Σαλτερής**, *Πολιτιστική Χορηγία*, τελική εργασία, Ε.Κ.Δ.Δ.Α., Αθήνα, 2015
- Austin **Sarat** & Jonathan **Simon**, *Beyond Legal Realism?: Cultural Analysis, Cultural Studies, and the Situation of Legal Scholarship*, Berkeley Law Scholarship Repository, 2001
- Τελική Έκθεση της **UNESCO** για τη *Mondiacult* (Παγκόσμια σύνοδος για την πολιτισμική πολιτική που πραγματοποιήθηκε στο Μεξικό το 1982), Παρίσι, 1982
- Carol **Weisbrod**, *"Fusion Folk: A Comment on Law and Music"*, στο "Cardozo Law Review", 20^{ος} τόμος, 1999, στον ιστότοπο του University of Connecticut, http://digitalcommons.uconn.edu/law_papers/106

III. ΛΕΞΙΚΑ, ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΙ ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

- **Εθνική Λυρική Σκηνή**, επίσημος ηλεκτρονικός ιστότοπος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής www.nationalopera.gr
- **Εικονικό Εκπαιδευτικό Μουσείο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής**, ηλεκτρονικός κόμβος της Ε.Λ.Σ. <http://virtualmuseum.nationalopera.gr>
- **Grove Music Online**, ηλεκτρονικό μουσικό λεξικό
- **Légifrance**, επίσημος νομικού περιεχομένου ηλεκτρονικός ιστότοπος του γαλλικού κράτους <https://www.legifrance.gouv.fr/>
- **Opéra Baroque**, ηλεκτρονικός ιστότοπος μουσικού περιεχομένου <https://operabaroque.fr/>
- **Opéra national de Paris**, επίσημος ηλεκτρονικός ιστότοπος της Όπερας του Παρισιού <https://www.operadeparis.fr/>
- **Treccani**, ιταλικό ηλεκτρονικό λεξικό