ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ
Η Χορογράφος της Γενιάς του '30

Αελλώ Βαρδοπούλου Γαλάνη

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Άρτα, Οκτώβριος 2021

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ
Η Χορογράφος της Γενιάς του '30

Αελλώ Βαρδοπούλου Γαλάνη

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Άρτα, Οκτώβριος 2021

RALLOU MANOU
The choreographer of the generation of the 30's

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, XX/XX/XXXX

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:

1. Επιβλέπουσα καθηγήτρια
Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής
Γεώργιος Κοκκώνης Υπογραφή
Αναπληρωτής καθηγητής

3. Μέλος επιτροπής
Ηλίας Σκουλίδας Υπογραφή
Επίκουρος καθηγητής

Ο Πρόεδρος του Τμήματος
Αθανάσιος Τρικούπης
Αναπληρωτής καθηγητής
Υπογραφή

© Αελλώ Βαρδοπούλου Γαλάνη, 2021

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής, ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για την συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Αελλώ Βαρδοπούλου Γαλάνη

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει την αισθητικοποίηση του λαϊκού, όπως αυτή επιχειρήθηκε από τη γενιά του ’30, και συγκεκριμένα από τη Ραλλού Μάνου ως μοντέρνα χορογράφο της γενιάς αυτής. Ειδικότερα, ερευνάται η περίπτωση της παράστασης του Ελληνικού Χοροδράματος «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» με χορογράφο την ίδια, μουσικό το Μάνο Χατζιδάκι και σκηνογράφο-ενδυματολόγο τον Γιάννη Μόραλη. Το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί μια εισαγωγή στα ιστορικά, καλλιτεχνικά και χορευτικά δεδομένα στην Ευρώπη και την Αμερική τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ζωή και το έργο της Ραλλούς Μάνου, ενώ στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η παράσταση 6 λαϊκές ζωγραφιές, καθώς αυτή αποτελεί κλασικό παράδειγμα αισθητικοποίησης του λαϊκού από τους κύριους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής. Βασικό πρόβλημα όμως αποτελεί το γεγονός ότι δεν υπάρχει αρχείο ολόκληρης της παράστασης, ώστε να μπορεί να πραγματοποιηθεί μία πιο εμπεριστατωμένη κριτική του. Παρατηρείται πάντως ότι πρόκειται για μια παράσταση που ξεκάθαρα αποπειράται να μεταφέρει στην «έντεχνη» σκηνή την «λαϊκή» τέχνη, επεξεργασμένη μέσα από τα φίλτρα των συντελεστών της, προσδίδοντας έτσι ένα φαντασιακό και επιφανειακό νόημα για το λαϊκό.

Λέξεις κλειδιά:
Ραλλού Μάνου, Ελληνικό Χορόδραμα, Μοντερνισμός, νεωτερικότητα, μοντέρνος χορός, Martha Graham, γενιά του ’30, Μάνος Χατζιδάκις, Γιάννης Μόραλης, «Έξι λαϊκές ζωγραφιές», αισθητικοποίηση, ελληνικότητα, λαϊκότητα

Abstract

The present paper examines the aestheticization of the popular, as it was attempted by the generation of the '30s, and specifically by Rallou Manou as a modern choreographer of this generation. In particular, the case of Hellenic Choreodrama's performance "Six Popular Paintings" with choreographer Manou, musician Manos Hadjidakis and set designer-costume designer Giannis Moralis is researched. The first chapter is an introduction to the historical, artistic and dance situation in Europe and America during the first decades of the 20th century. The second chapter presents the life and work of Rallou Manou, while the third chapter examines the performance "Six Popular Paintings", as a classic example of the aestheticization of the popular by the main Greek artists of the time. An important problem, however, is the fact that there is no archive of the entire performance, so that a more detailed critique can be articulated. It is observed, however, that this is a performance that clearly tries to transfer the "popular" art to the "high art" stage, processed through the filters of its contributors, thus giving an imaginary and superficial meaning to the popular.

Keywords:
Rallou Manou, Hellenic Choreodrama, Modernism, modernity, modern dance, Martha Graham, generation of the '30s, Manos Hatzidakis, Giannis Moralis, "Six popular music", aestheticization, greekness, popularity

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος 10
Εισαγωγή 11
Κεφάλαιο 1 Το πλαίσιο 13
1.1 Τα ιστορικά δεδομένα 13
1.2 Τα καλλιτεχνικά δεδομένα 15
1.2.1 Η τέχνη του χορού στην Ευρώπη και την Αμερική στις αρχές του 20ού αιώνα 15
1.2.2 Ο μοντέρνος χορός 16
1.2.3 Οι πρωτοπόρες του Μοντέρνου Χορού 20
1.2.4 Η δεύτερη γενιά χορευτών στην Αμερική του ’20 και του ’30 23
1.2.5 Ο μοντέρνος χορός στην Κεντρική Ευρώπη την δεκαετία του ’10 27
Κεφάλαιο 2 Ραλλού Μάνου 35
2.1 Ο βίος και το έργο 35
2.1.1 Παιδικά χρόνια 35
2.1.2 Σπουδές στην Ελλάδα και το Εξωτερικό 39
2.1.3 Επαγγελματική Πορεία 42
2.2 Το Ελληνικό Χορόδραμα και η γενιά του ΄30 45
2.2.1 Πλαίσιο 45
2.2.2 Η χορευτική παράσταση «Μαρσύας» και η ίδρυση του «Ελληνικού Χοροδράματος» 46
Κεφάλαιο 3 «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» 52
3.1 Συντελεστές 52
3.1.1 Μάνος Χατζιδάκις 52
3.1.1.1 Βιογραφικά στοιχεία 52
3.1.2 Γιάννης Μόραλης 56
3.2 Ο Χορός 60
3.2.1 Η αναζήτηση μιας «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης» 62
Συμπεράσματα 71
Βιβλιογραφία 73
Μελέτες 73
Άλλες πηγές 76
Παράρτημα: Το έντυπο πρόγραμμα της παράστασης 78

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία αποτελεί τυπικά την ολοκλήρωση των σπουδών μου στο τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στην Άρτα. Το θέμα του χορού προέκυψε από την ανάγκη μου να αναπτύξω το ενδιαφέρον μου και την αγάπη μου για τις παραστατικές τέχνες μέσα στο πλαίσιο των σπουδών μου. Αποτέλεσε την ευκαιρία να συνδυάσω και να ανατρέξω στις γνώσεις που αποκόμισα από μαθήματα όπως Ιστορία και Πολιτισμοί, Ηχητικός Πολιτισμός, Ανθρωπολογία της Μουσικής, Χορός και Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, Χορός και Κοινωνία, Ζητήματα Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής, Αισθητική της Λαϊκής Μουσικής, Λόγιοι Έλληνες Συνθέτες, Ιστορική Τεκμηρίωση και Μουσική Έρευνα, Νέος Ελληνισμός και Ιδεολογία κτλ. Η δυσκολία που χρειάστηκε να αντιμετωπίσω κατά την διάρκεια εκπόνησής της ήταν η αποκοπή από το πανεπιστημιακό περιβάλλον και την καθημερινότητα των σπουδών, την συναναστροφή με τους καθηγητές τους συμφοιτητές και την βιβλιοθήκη. Μετακομίζοντας και ξεκινώντας διάφορες εργασίες και ασχολίες οι ώρες και η συγκέντρωση που χρειάζεται ένα τέτοιο έργο χάνονται. Η αλλαγή των συνθηκών όμως της φετινής χρονιάς υπήρξε μια ευκαιρία για την ολοκλήρωσή της.

Η εργασία πραγματοποιήθηκε υπό την επίβλεψη της κ. Μαρίας Ζουμπούλη, την οποία ευχαριστώ θερμά για την βοήθεια και υποστήριξή της ως προς την εύρεση του θέματος και τη διαμόρφωση της υπόθεσης εργασίας κατά τη διάρκεια του μαθήματος της Μεθοδολογίας της έρευνας, την καθοδήγησή της κατά τη διάρκεια της συγγραφής της, καθώς και την υπομονή της για το χρόνο που μου χρειάστηκε. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης τον κ. Γιώργο Κοκκώνη για τις συζητήσεις και την βοήθεια εύρεσης του θέματος της πτυχιακής μου καθώς και την παροχή κάποιας αρχικής βιβλιογραφίας στο πλαίσιο του μαθήματος Λόγιοι Έλληνες Συνθέτες. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου στο Τμήμα, οι οποίοι συνέβαλαν στις γνώσεις και στις δεξιότητές που αποκόμισα, καθώς και την οικογένειά μου, που με στήριξε με κάθε τρόπο στις σπουδές μου.

Εισαγωγή

Η Ραλλού Μάνου γεννιέται το 1915 στην Αθήνα. Προέρχεται από μια αριστοκρατική οικογένεια, η οποία φροντίζει για την μόρφωσή της και την φέρνει από πολύ μικρή ηλικία σε επαφή με τις τέχνες. Μαθητεύει στην σχολή της Κούλας Πράτσικα, και παρά την αντίδραση της οικογένειάς της αποφασίζει να ασχοληθεί επαγγελματικά με τον χορό. Φεύγει για σπουδές στην Ευρώπη και στην Αμερική, όπου γνωρίζει την Martha Graham και έρχεται σε επαφή με τον τότε ριζοσπαστικό μοντέρνο χορό και τις αξίες του.

Γυρνώντας στην Ελλάδα ως χορεύτρια, δασκάλα χορού και χορογράφος, αναζητεί την ελληνική κίνηση και προσπαθεί να δημιουργήσει μια καθαρώς ελληνική χορευτική τέχνη. Έτσι, έρχεται σε επαφή με σημαντικούς δημιουργούς των γραμμάτων και των τεχνών της εποχής, τους ανθρώπους που συντελούν την επονομαζόμενη γενιά του ’30. Οι καλλιτέχνες αυτής της γενιάς, σε μια ασταθή πολιτικά περίοδο, επιχειρούν έναν πολιτισμικό επαναπροσδιορισμό. Ως μοντέρνοι, αντιδρούν στον δημοτικισμό και προσπαθούν να δημιουργήσουν μια πολιτισμική ταυτότητα εξωστρεφή και δυναμική. Αναζητούν την ελληνικότητα και επικεντρώνονται στο λαϊκό και την αισθητικοποίησή του.

Αποτέλεσμα της συνεργασίας και επικοινωνίας των καλλιτεχνών αυτών με την Μάνου είναι η σύνταξη του Ελληνικού Χοροδράματος το 1951. Πρόκειται για ένα μη κερδοσκοπικό σωματείο με σκοπό την καλλιτεχνική υλοποίηση των ιδεών που αναφέρθηκαν. Έτσι, τον Μάρτιο του 1951 ανεβαίνει η παράσταση «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», σε συνεργασία με τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Γιάννη Μόραλη, μαζί με το «Καταραμένο Φίδι» στο θέατρο Κοτοπούλη Rex.

Το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας λοιπόν είναι ο ρόλος της Ραλλούς Μάνου στην απόπειρα αισθητικοποίησης του λαϊκού στο έργο της ως μοντέρνα χορογράφος της γενιάς του ’30 και ειδικότερα στην περίπτωση της παράστασης «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», καθώς αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της δουλειάς της Μάνου και του Ελληνικού Χοροδράματος. Οι παράμετροι με τους οποίους αποπειράται να κατανοηθεί και να εξετασθεί η δουλειά και ο ρόλος της Μάνου είναι το μοντέρνο κίνημα στην τέχνη και ιδιαίτερα ο τρόπος έκφρασης αυτού στην Ελλάδα από την γενιά του ’30, τις ρητορικές που δημιουργήθηκαν γύρω από το έργο της, είτε από αυτήν είτε από άλλους, και τέλος το ίδιο το έργο και η αισθητική του ανάλυση σε αντιβολή με τα παραπάνω. Για τους λόγους αυτούς θα εξετασθούν αρχικά τα ιστορικά, καλλιτεχνικά και χορευτικά δεδομένα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ώστε να γίνουν κατανοητές οι επιρροές της. Έπειτα θα γίνει αναφορά στη ζωή

και το έργο της, ώστε να οδηγηθούμε στη δημιουργία του «Ελληνικού Χοροδράματος». Έτσι δομείται το πλαίσιο σύμφωνα με το οποίο θα πραγματοποιηθεί η ανάλυση του έργου «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές».

Κεφάλαιο 1
Το πλαίσιο

1.1 Τα ιστορικά δεδομένα

Την εποχή που η Ραλλού Μάνου έρχεται στον κόσμο, στην Αθήνα του 1915, η Ελλάδα μόλις έχει διέλθει δύο Βαλκανικούς Πολέμους. Αν και έχει ικανοποιήσει ένα ιστορικό αίτημα, προσαρτώντας πολλές καινούριες περιοχές, αντιμετωπίζει νέες ιστορικές προκλήσεις, αφού βρίσκεται στα πρόθυρα του Εθνικού Διχασμού και της εισόδου της στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η αναστάτωση αυτή αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου σκηνικού ανακατατάξεων. Στις αρχές του εικοστού αιώνα δημιουργείται μια «καινούρια» Ευρώπη. Οι μεγάλες αυτοκρατορίες καταρρέουν και την θέση τους παίρνουν τα νέα έθνη-κράτη, όπως και το σοσιαλιστικό σύστημα των χωρών που προέρχονται από την πρώην Ρωσική Αυτοκρατορία. Παράλληλα, στην περιοχή των Βαλκανίων, η Οθωμανική Αυτοκρατορία διαλύεται και οι Βούλγαροι, οι Σέρβοι και οι Έλληνες αναμετριούνται για το πώς θα μοιραστούν τα κομμάτια της. Αυτός ο «αγώνας δρόμου» προκαλεί τους Βαλκανικούς Πολέμους, που γνωρίζουν δύο διακριτές φάσεις. Στην πρώτη (1912-1913), οι βαλκανικοί λαοί συμμαχούν και πολεμούν εναντίον της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στην δεύτερη (1913) στρέφονται όλοι ενάντια στην μιλιταριστική Βουλγαρία. Όταν ο πόλεμος λήγει, η Ελλάδα έχει διπλασιαστεί εδαφικά, εκπληρώνοντας τις προσδοκίες της κυρίαρχης ιδεολογίας, για ενσωμάτωση των αλύτρωτων ιστορικών περιοχών, που είναι γνωστή ως Μεγάλη Ιδέα.

Η ευφορία και η ειρήνη όμως δεν κρατούν για πολύ. Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος ξεσπά το καλοκαίρι του 1914 ανάμεσα στις Δυνάμεις της Αντάντ (Μεγάλη Βρετανία, Γαλλία και μετέπειτα Ιταλία, Ρωσία, ΗΠΑ) και την Τριπλή Συμμαχία (Γερμανία, Αυστροουγγαρία, Οθωμανική Αυτοκρατορία, Βουλγαρία) και η Ελλάδα καλείται να πάρει θέση. Ο Βενιζέλος, ο οποίος βρίσκεται στην εξουσία, θεωρεί ότι θα νικήσουν οι Σύμμαχοι και θέλει η χώρα να ταχθεί υπέρ τους και να μπει στον πόλεμο για να ισχυροποιήσει την μετέπειτα διαπραγματευτική της θέση. Οι Δυνάμεις της Αντάντ όμως δεν δίνουν εγγυήσεις για καινούρια σύνορα και έτσι ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος τάσσεται υπέρ της ουδετερότητας, όπως και ο υπόλοιπος πολιτικός κόσμος. Αν και οι Σύμμαχοι πιέζουν όσο μπορούν, ο Βενιζέλος δεν βρίσκει την εσωτερική υποστήριξη που επιζητά και παραιτείται.

Ακολουθεί μια περίοδος συνεχούς εναλλαγής κυβερνήσεων και πολωτικό κλίμα, μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1915, οπότε ο Βενιζέλος φεύγει για την Θεσσαλονίκη όπου έχει εκδηλωθεί επαναστατικό κίνημα υπέρ των συμμάχων. Εκεί αναγορεύει την δική του προσωρινή κυβέρνηση, με την οποία κηρύττει τον πόλεμο στις Κεντρικές Δυνάμεις. Οι Σύμμαχοι επιτίθενται στην νότια Ελλάδα, την Κυβέρνηση και τον Βασιλιά, ο οποίος αναγκάζεται να φύγει αφήνοντας στον θρόνο τον δευτερότοκο γιο του Αλέξανδρο. Ο Αλέξανδρος συνδέεται στενά με την οικογένεια της Ραλλούς Μάνου, όπως θα εξηγήσουμε παρακάτω.

Η πολιτική και κοινωνική κρίση που προκαλείται από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εθνικό διχασμό κορυφώνεται με τραγικό τρόπο στα χρόνια που ακολουθούν. Η Μεγάλη Ιδέα καταπίπτει οριστικά όταν η μικρασιατική εκστρατεία καταλήγει στην Μικρασιατική Καταστροφή (1922) και η αναγκαστική ανταλλαγή πληθυσμών φέρνει την Ελλάδα σε τραγικό οικονομικό και ανθρωπιστικό αδιέξοδο. Όλα αυτά αποτελούν μεγάλες δοκιμασίες για την ελληνική κοινωνία, ενώ εγκαταλείπεται κάθε ιδέα επεκτατισμού.[1]

Το κύριο ζήτημα της εποχής είναι η διαμόρφωση ενός νέου κράτους με ενιαία εθνική συνείδηση, εθνική ιστορική συνέχεια και ελληνική ταυτότητα. Η διαδικασία έχει επιλεκτικό χαρακτήρα και ευρωπαϊκό προσανατολισμό. Εξαρχής, από την Ελληνική Επανάσταση, για να μπορέσει να τεκμηριωθεί η πολιτική οντότητα και να αποδειχθεί η αναγκαιότητα εθνικής ανεξαρτησίας και κυριαρχίας του ελληνικού έθνους, ακολουθείται το μοντέλο της αναγέννησης του ελληνισμού, πολιτικά και πολιτισμικά. Η διαδικασία αυτή δεν γίνεται βάσει αυτοδιάθεσης, αλλά με ένα καθαρά εξωτερικά προσανατολισμένο μοντέλο και με επιλεκτικό χαρακτήρα. Άλλωστε η Ευρώπη ανέκαθεν φαντασιώνεται την αρχαία Ελλάδα ανάλογα με τις οικείες προτεραιότητες.[2] Η Αθήνα ως πρωτεύουσα του νεοσύστατου κράτους αναλαμβάνει να προασπιστεί τα εθνικά αυτά αιτήματα, διά του εκμοντερνισμού του πολιτισμικού πλαισίου, και απωθώντας το οθωμανικό παρελθόν. Διανοούμενοι και καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και η Ραλλού Μάνου, καλούνται να συμμετάσχουν στην δημιουργία του νέου ελληνικού πολιτισμού. Αναζητούν και διαμορφώνουν, με διαφορετική ιδεολογική ένταση κάθε φορά, την ελληνικότητα.[3]

---

[1] ΒΕΡΕΜΗΣ Θάνος - ΚΟΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια: Από το 1821 μέχρι σήμερα*, Καστανιώτη, Αθήνα 2006, σελ.329-362

[2] HERZFELD Michael, *Πάλι Δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας,* Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σελ. 19-23

[3] ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις : Λόγιες Αναγνώσεις / Λαϊκές Πραγματώσεις*, Faggoto, Αθήνα 2017, σελ.67-68

1.2 Τα καλλιτεχνικά δεδομένα

1.2.1 Η τέχνη του χορού στην Ευρώπη και την Αμερική στις αρχές του 20ού αιώνα

Από τα μέσα του 19ου αιώνα, καθοριστικός παράγοντας της αλλαγής της Ευρώπης πέρα από τα εθνικά κινήματα, είναι η ολοένα αναπτυσσόμενη βιομηχανία. Η βιομηχανία όπως και το εμπόριο ενθαρρύνουν τις επιστημονικές και τεχνολογικές εξελίξεις.[4] Η ανάγκη αμφισβήτησης και αναθεώρησης των καθιερωμένων, μέχρι εκείνην την εποχή, επιστημονικών και φιλοσοφικών ιδεών του δυτικού πολιτισμού, είναι έντονη. Προσωπικότητες όπως ο Albert Einstein (1879-1955) καταρρίπτουν παγιωμένες θεωρίες παρουσιάζοντας μια νέα αντίληψη του υλικού κόσμου. Επίσης, χάρη στον Sigmund Freud (1856-1939) αναπτύσσεται το επιστημονικό ενδιαφέρον για τον ανθρώπινο ψυχισμό, με αποτέλεσμα την διεύρυνση των πλαισίων προσδιορισμού του ατόμου. Καλλιεργείται η ιδέα ότι η επιστήμη και η τεχνική μπορούν να δώσουν απαντήσεις σε καίρια ζητήματα του ανθρώπου και της κοινωνίας και έτσι η πίστη σε αυτές δυναμώνει.[5] Παράλληλα, προάγεται η ταξική συνείδηση της εργατικής τάξης και η διεκδίκηση των δικαιωμάτων της.[6]

Στις αρχές του 20ού αιώνα, οι εξελίξεις αυτές έχουν άμεσες επιπτώσεις στον τομέα της τέχνης. Οι καλλιτέχνες της εποχής αρχίζουν να αναζητούν καινούριους τρόπους έκφρασης και δημιουργίας. Η ενδοσκοπική προσέγγιση οδηγεί πολλούς ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης να ασχοληθούν με φιλοσοφίες και πολιτισμούς της Ανατολής. Έχοντας την ανάγκη να ξεφύγουν από τα κατεστημένα της δυτικής κοινωνίας ανοίγονται σε νέες πηγές έμπνευσης, όπως τις ανακαλύπτουν σε «πρωτόγονους» πολιτισμούς. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι καλλιτέχνες όπως ο Γάλλος ζωγράφος Paul Gauguin (1848-1903) και ο επίσης Γάλλος ποιητής Arthur Rimbaud (1854-1891). Αυτή η τάση εξελίσσεται μέχρι και τη δεκαετία του 1960, οπότε οι επιρροές των καλλιτεχνών από το ζεν, την ινδική φιλοσοφία και τους καλλιτέχνες της Ανατολής είναι έντονες και ξεκάθαρες.[7]

---

[4] BRAUDEL Fernand, *Γραμματική των Πολιτισμών*, ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), Αθήνα 2010, σελ. 503

[5] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα, *Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου Τμήμα Μηχανικών Σχεδίασης Προϊόντων και Συστημάτων, Ερμούπολη 2012, σελ. 13-14

[6] BRAUDEL Fernand, *Γραμματική των Πολιτισμών*, ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), Αθήνα 2010, σελ. 530-533

[7] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα, *Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 14

Στην επαφή του με άλλους πολιτισμούς, ο δυτικός άνθρωπος αντιμετωπίζει πολύ νωρίς την διαφορετικότητα σε επίπεδο διαχείρισης του σώματος και του τρόπου με το οποίο αυτό λειτουργεί κοινωνικά. Η σχέση σώματος-πνεύματος είναι μια βασική πτυχή του δυτικού ενδιαφέροντος, που συμπεριλαμβάνει πλείστες πολιτισμικές δομές, όπως η γύμνια, η σεξουαλικότητα, η ενδυματολογική καλαισθησία κλπ.

Παράλληλα, η γρήγορη εκβιομηχάνιση οδηγεί, ειδικά στην Γερμανία, σε μια ευαισθητοποίηση όσον αφορά τις επιπτώσεις του καινούριου τρόπου ζωής. Καλλιεργείται μια κουλτούρα που προωθεί την γυμναστική, τα αθλήματα και γενικότερα την σωματική δραστηριότητα. Αυτό ευνοεί πολύ την αναγέννηση της τέχνης του χορού, που διασφαλίζει την παράλληλη άσκηση σώματος και πνεύματος, με αισθητικό τρόπο. Είτε κατοικεί στην Ευρώπη, είτε στην Αμερική, μια μοντέρνα και νέα γυναίκα οφείλει να παρακολουθεί μαθήματα ευγλωττίας, για να μιλάει και να εκφράζεται δημοσίως προκειμένου να καλλιεργήσει τις κοινωνικές της δεξιότητες, αλλά και μαθήματα σωματικής άσκησης, που παίρνουν την μορφή πιο πολύ μιας χαλαρής μπαλετικής φόρμας, γερμανικής και σουηδικής γυμναστικής.[8]

1.2.2 Ο μοντέρνος χορός

Στις αρχές του 20ου αιώνα, η ανάγκη για μια καινούρια γλώσσα αφήγησης δημιουργεί τον νέο χορό, τον μετέπειτα γνωστό ως «μοντέρνο» χορό. Ένα ρεύμα καινοτομίας θέλει οι γυναίκες να απελευθερώνονται από τις πουέντ, τους κορσέδες και τους σφιχτούς κότσους και να χορεύουν μόνες τους, αποκηρύσσοντας την παραδοσιακή ομοιομορφία και πειθαρχία. Αντιτίθενται στο κλασσικό χορό και τις αυστηρές γραμμές του, αναζητούν μια νέα σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή. Δημιουργούν μια πιο ελεύθερη εκφραστική φόρμα που αντλεί την δυναμική της από τον σύγχρονο άνθρωπο. Θεωρούν και δηλώνουν ότι ο χορός είναι κατά βάση ανθρώπινη έκφραση.

Το μπαλέτο του 19ου αιώνα απαιτούσε μεγάλες και ακριβές παραγωγές με συγκεκριμένες προδιαγραφές, όπως μεγάλη σκηνή με εντυπωσιακά σκηνικά, ζωντανή ορχήστρα, πολλούς χορευτές, ακριβά κουστούμια. Με την νέα φόρμα τα πράγματα γίνονται πολύ πιο απλά. Μια άδεια σκηνή, μια μουσική συνοδεία και μια χορεύτρια φτάνουν. Αυτή

[8] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, Gutenberg, 2014, σελ. 19-20

η χορεύτρια καταφέρνει να νικήσει την βικτωριανή αντίληψη της γυναίκας που είναι είτε μια αιθέρια μπαλαρίνα, μια γυναίκα άγγελος, είτε μια γυναίκα πόρνη. Χορογραφεί η ίδια τις κινήσεις της και δεν χρειάζεται να ακολουθήσει τον άντρα ballet master. Ανεβάζει παραστάσεις στις οποίες είναι ταυτόχρονα η χορεύτρια, η χορογράφος και η μάνατζερ. Έτσι ο χορός γίνεται προσωπικός τρόπος έκφρασης. Τέτοιες γυναίκες είναι οι πρωτοπόρες Loie Fuller, Isidora Duncan, Ruth Saint-Denis και Allan Maud. Όλες τους είναι Αμερικανίδες, αλλά μετακομίζουν και γίνονται αποδεκτές στην Ευρώπη, την οποία κατακτούν με την τέχνη τους. Η κάθε μία προσφέρει και μια διαφορετική δική της προσέγγιση του χορού.[9]

Καλλιτέχνες όπως ο François Delsarte, ο Émile Jaques-Dalcroze και η Sada Yacco επηρεάζουν καίρια τις πρώτες αυτές ιέρειες του μοντέρνου χορού. Οι τεχνικές που αναπτύσσουν οι δύο πρώτοι και η κινησιολογική αισθητική της Yacco συγκροτούν τις βάσεις για την εξέλιξη της κίνησης όσον αφορά το μοντέρνο κίνημα.[10]

Ο Γάλλος François Delsarte (1811-1871) είναι μουσικός με σπουδές στο κλασικό τραγούδι. Καθώς όμως αντιμετωπίζει φωνητικά προβλήματα, αφιερώνεται στην μελέτη των νόμων της έκφρασης. Σκοπός του είναι η καλύτερη δραματουργική ικανότητα των καλλιτεχνών. Θεωρείται ο φιλόσοφος της κίνησης, της χειρονομίας και της παντομίμας. Η ματιά του είναι επιστημονική. Πιστεύει στην τριαδικότητα των επιστημών και των τεχνών, όπως και του ανθρώπινου σώματος, που συνδυάζει τρία στοιχεία, διανοητικό, πνευματικό και φυσικό. Με βάση την προσωπική του εμπειρία και μετά από βαθιά μελέτη των ανθρώπινων αλληλεπιδράσεων, εισηγείται μια σειρά σωματικών κινήσεων και χειρονομιών, τις οποίες συναρτά με την εσωτερική συναισθηματική εμπειρία του ατόμου. Οργανώνει εννέα νόμους κίνησης και στάσης και προτείνει ασκήσεις για ελευθερία και χαλάρωση κάθε μέλους του σώματος με σκοπό το κάθε σημείο ξεχωριστά να μπορεί να εκφράσει συγκινήσεις και ιδέες. Οι ιδέες και οι αρχές του γίνονται δημοφιλείς και διαχέονται σε πολλές χώρες, ειδικά μετά τον θάνατό του. Το σύστημά του διαδίδεται από τους μαθητές του στην Ευρώπη και την Αμερική και το υλικό του χρησιμοποιείται από τους πρωτοπόρους του μοντέρνου χορού. Η περίοδος κατά την οποία η μέθοδός του βρίσκει την μεγαλύτερη ανταπόκριση είναι οι δεκαετίες του ’10 και του ’20, ενώ οι χορευτές που επηρεάζονται άμεσα είναι η Ruth Saint-Denis (1877-1968), ο Ted Shawn (1891-1972) και η Isadora

---

[9] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, Gutenberg, 2014, σελ. 20-21

[10] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα, *Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 17

Duncan (1877-1927).[11]

Ο Ελβετός Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) είναι και αυτός μουσικός, καθηγητής αρμονίας στο Ωδείο της Γενεύης, που επένδυσε στην ρυθμική γυμναστική μεταφράζοντας τους ρυθμούς και τους ήχους σε κίνηση[12]. Γνωρίζει τον Delsarte και το σύστημά του και ενστερνίζεται την τριαδικότητα του σώματος και του νου[13]. Ο αρχικός του στόχος ήταν απλώς να βοηθήσει τους φοιτητές του να αναπτύξουν την ρυθμική τους αντίληψη[14]. Αντιλαμβάνεται όμως ότι ο μουσικός ρυθμός σχετίζεται άμεσα με την κινητική συναίσθηση. Έχοντας ως αξίωμα αυτή του την παρατήρηση προσπαθεί να αυξήσει την αίσθηση μέσω του ρυθμού για μια άμεση επικοινωνία ανάμεσα στο νου και το σώμα με την βοήθεια του ρυθμού. Το αποτέλεσμα είναι η επίτευξη μιας καλύτερης και πιο άμεσης επικοινωνίας του νου (αίσθηση) με το σώμα (ρυθμός). Το σύστημα που προέκυψε διαδίδεται ευρέως και γίνεται γνωστό ως eurythmics.[15] Επηρεάζει πάρα πολύ την καλλιτέχνιδα Saint-Denis[16]. Ο ίδιος υπήρξε σπουδαίος παιδαγωγός[17]. Το 1910 ιδρύεται η σχολή του στο Hellerau της Γερμανίας όπου φοιτούν πολλοί σπουδαίοι χορευτές, όπως η Anna Pavlova (1881-1931), η Mary Wigman (1886-1973), η Hanya Holm (1893-1992), η Marie Rambert (1888-1982), ο Vaslav Nijinsky (1889-1950), ο Kurt Joos (1901-1979)[18], αλλά και η δική μας Κούλα Πράτσικα[19]. Η τεχνική του Dalcroze βοηθάει πολύ στην συνειδητοποίηση της κίνησης και δημιουργεί ένα πρόσφορο έδαφος για τους μετέπειτα ερευνητές και καλλιτέχνες. Την δεκαετία του ’60 υπάρχει μια έντονη αναβίωση των ιδεών του σε πολλά σχολεία, κυρίως με την διάδοση της χοροθεραπείας.[20]

---

[11] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα*, Σταθμός και πρόσωπα, Καστανιώτη, Αθήνα 2004, σελ.7

[12] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 17

[13] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ.8

[14] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω*, Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ. 22

[15] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ.8

[16] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 17

[17] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ.9

[18] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 17

[19] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω*, Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ. 80

[20] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 17-18

Η Sada Yacco (1871-1946) είναι Γιαπωνέζα χορεύτρια, ηθοποιός και πρώην γκέισα.[21] Εμφανίζεται στις σκηνές της Ευρώπης και της Αμερικής με τις ομάδες του συζύγου της Otojirõ Kawakami (1864-1911), σε μια περίοδο που ο καλλιτεχνικός κόσμος αναζητά και γοητεύεται από τον πολιτισμό της Ιαπωνίας. Η ανάπτυξη του εμπορίου έδωσε την ευκαιρία στον δυτικό πολιτισμό να έρθει σε επαφή με τις ιαπωνικές τέχνες, κυρίως μέσω των χαρακτικών, που επηρεάζουν έντονα το έργο μεγάλων ζωγράφων όπως ο Claude Monet (1840-1926), ο Gustav Klimt (1862-1918) και ο Vincent van Gogh (1853-1890).[22] Η τάση του ιαπωνισμού που κυριαρχεί την περίοδο εκείνη ειδικά στο Παρίσι, εκφράζεται χαρακτηριστικά από το ρεύμα της Αρ Νουβό[23]. Η σύνθετη εικόνα της γυναίκας χορεύτριας και ηθοποιού, σε συνδυασμό με τον εξωτισμό και την εκκεντρικότητα, γοητεύει το κοινό και τους κριτικούς. Η καλλιτεχνική έκφραση της Yacco και η πίστη της στην ερμηνευτική δύναμη του χορού ενθουσιάζει και εμπνέει την Saint-Denis, την Duncan και την Fuller όπως και άλλους ηθοποιούς, σκηνοθέτες, συγγραφείς και διανοούμενους του δυτικού κόσμου. Τα ανατολίτικα στοιχεία της προκαλούν το ενδιαφέρον στις τρεις χορεύτριες και η κάθε μία τα υιοθετεί με τον τρόπο της. Βασική αρχή της κίνησης και της ενέργειας στις περισσότερες ανατολίτικες μορφές άσκησης όπως το τάι τσι ή το αϊκίντο, είναι ότι η κίνηση προέρχεται από το εσωτερικό του σώματος. Ακολουθώντας αυτήν την αρχή και υιοθετώντας στοιχεία όπως η ακινησία και η αυτοσυγκέντρωση, οι χορευτές μπορούν να εκφράζουν βαθιές εσωτερικές διαθέσεις της ψυχής.[24]

Η δίψα του δυτικού κόσμου για εξωτισμό, που κορυφώνεται στις αρχές του 20ού αιώνα, έχει γίνει αντικείμενο κριτικής, ιδιαίτερα στο πεδίο που αφορά τον λεγόμενο

---

[21] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 18

[22] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 49-50

[23] Η Art Nouveau είναι ένα αστικό καλλιτεχνικό ρεύμα που σχετίζεται με την βιομηχανική ανάπτυξη της εποχής και κυριαρχεί σε όλη την Ευρώπη, με στιλιστικά χαρακτηριστικά που είναι εμφανή στην αρχιτεκτονική, τις εικαστικές και εφαρμοσμένες τέχνες όπως και στην ενδυμασία. Κύρια πηγή έμπνευσης είναι μοτίβα που μπορεί να προέρχονται από τον Μεσαίωνα, το Βυζάντιο ή την Ανατολή και δίνουν έμφαση σε δυναμικές οργανικές καμπύλες, που ανακαλούν το φυτικό και ζωικό βασίλειο. Για την απόδοση της οργανικής φόρμας χρησιμοποιούνται γραμμικά και καμπυλόγραμμα στοιχεία σε ασύμμετρες διατάξεις. Κύρια χαρακτηριστικά είναι οι σπειροειδείς και ελικοειδείς σχηματισμοί οι οποίοι προσδίδουν μια αίσθηση κινητικότητας. ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 51-52

[24] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ.6

«οριενταλισμό». Σύμφωνα με το εμβληματικό ομότιτλο βιβλίο του Edward Said[25], ο οριενταλισμός είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνεται η Δύση την Ανατολή. Πρόκειται για μια ματιά που διαμορφώνεται βάση των ιεραρχιών που προκύπτουν από την γεωπολιτική, το εμπόριο και την ανάπτυξη των αποικιοκρατικών σχέσεων, και που στην πραγματικότητα δεν «ανακαλύπτει», αλλά «κατασκευάζει» το αντικείμενο της, με σκοπό την πολιτική του χειραγώγηση.[26]

1.2.3 Οι πρωτοπόρες του Μοντέρνου Χορού

Στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, οι Αμερικανίδες Loie Fuller, Isidora Duncan, και Ruth Saint-Denis αναζητούν νέες μεθόδους έκφρασης μέσω της κίνησης και του χορού. Αισθάνονται ότι το μπαλέτο τις περιορίζει και δεν μπορεί να τις καλύψει καλλιτεχνικά. Η ειδοποιός διαφορά με τις προκάτοχες τους είναι ότι αντιμετωπίζουν τους εαυτούς τους ως καλλιτέχνιδες και όχι ως διασκεδάστριες. Και οι τρεις ως προσωπικότητες και καλλιτέχνες κίνησαν το ενδιαφέρον πολλών άλλων καλλιτεχνών της εποχής πέρα από τα χορευτικά πλαίσια, όπως ζωγράφους, μουσικούς, συγγραφείς και γλύπτες. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί, ότι έχουν μεγάλη αποδοχή στην Ευρώπη και όχι την Αμερική, ιδιαίτερα η Duncan και η Fuller.[27]

Η Loie Fuller (1862-1928) δημιουργεί έναν καινούριο τύπο χορού, χρησιμοποιεί ως υλικό τους φωτισμούς, τα χρώματα, τα υφάσματα και πειραματίζεται με τις οπτικές επιδράσεις που έχουν μεταξύ τους. Τυλίγει το σώμα της με πολύ μακριά υφάσματα, τα οποία κινεί με ραβδιά που κρατάει στα χέρια της. Κινώντας τα χέρια της, τα υφάσματα δημιουργούν διάφορα σχήματα και, σε συνδυασμό με τα φώτα και τα χρώματα, διάφορες εικόνες. Εμπνέεται από την φύση και το ρεύμα της Αρ Νουβό. Ο χορός της δεν ακολουθεί κάποια συγκεκριμένη τεχνική, αλλά βασίζεται σε ελεύθερες κινήσεις. Δεν επιδιώκει να εκφράσει συναισθήματα, αλλά να δημιουργήσει εικόνες. Βασίζεται στα οπτικά εφέ από τα οποία και εμπνέεται. Ενδιαφέρεται για τις τεχνολογικές και επιστημονικές εφευρέσεις και τις αξιοποιεί στην τέχνη της. Ο ηλεκτρισμός είναι ένα τέτοιο παράδειγμα, αποτελεί το βασικό στοιχείο των παραστάσεών της. Αυτό αποδεικνύεται στους πειραματισμούς της με τα φώτα και τις χρωματιστές ζελατίνες, τους καθρέπτες και τον προβολέα διαφανειών.

---

[25] SAID Edward, *«Orientalism»*, Pantheon Books, Νέα Υόρκη, 1978

[26] ΓΑΖΗ Έφη, *«"Οριενταλισμός". Το κείμενο ως γεγονός»*, στο Μνήμων, ν. 21, Ιανουάριος 1999, σελ. 237-246

[27] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ.11

Ασχολείται και μαγεύεται από τον κινηματογράφο. Μάλιστα, η πρώτη της εμφάνιση στο Παρίσι συνδέεται με την γέννηση του. Γυρνάει ταινίες με την ίδια να χορεύει. Πηγή έμπνευσης για αυτήν είναι επίσης, πολλές ανακαλύψεις της εποχής. Μία από αυτές είναι το χημικό στοιχείο του ραδίου με το οποίο καταγίνεται ερευνητικά το ζεύγος Pierre και Marie Curie, με τους οποίους συνδέεται και φιλικά. Χορογραφεί την παράσταση Radium Dance, στην οποία μιμείται το χημικό στοιχείο να φωσφορίζει.[28]

Η Isidora Duncan (1877-1927) πιστεύει ότι όλοι μπορούν να χορέψουν και μέσω της κίνησης να εκφράσουν τον ψυχικό τους κόσμο, να εξερευνήσουν τον εαυτό τους απελευθερωμένοι από τα «δεσμά» του ωραίου. Από μικρή ηλικία ασχολείται με τον χορό, απαρνιέται τις αρχές του μπαλέτου και καλλιεργεί το ταλέντο της να μπορεί να κινείται με χάρη και ελεύθερη ροή. Εμπνέεται από την φύση όπου τα πάντα κινούνται σε αιώνια αρμονία, από φιλοσόφους όπως ο Rousseau, ο Whitman και ο Nietzsche, καθώς και από την ελληνική τέχνη και τον πολιτισμό.[29] Την εποχή που μεγαλώνει, η Αρχαία Ελλάδα βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των ανθρώπων του πνεύματος[30]. Το 1903 επισκέπτεται την Ελλάδα για πρώτη φορά, μαζί με την οικογένειά της. Αγοράζουν ένα οικόπεδο στον σημερινό Βύρωνα και χτίζουν ένα σπίτι εμπνευσμένο από τα μυκηναϊκά ανάκτορα[31]. Δίνει παραστάσεις στο δημοτικό και βασιλικό θέατρο, όπου αποθεώνεται[32]. Αντιλαμβάνεται ότι είναι Αμερικανίδα χορεύτρια και ότι μπορεί να οικειοποιηθεί το αρχαίο ελληνικό πνεύμα χωρίς να αναβιώσει τους χορούς της εποχής του, για τους οποίους άλλωστε δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία. Χορεύει ξυπόλητη, με βασικά «εργαλεία» το περπάτημα, το πήδημα και το τρέξιμο. Η κίνηση πηγάζει από το κέντρο του σώματος και επικεντρώνεται στον κορμό. Χρησιμοποιεί μουσικές του Bach, του Beethoven, του Tchaikovsky. Οι χορογραφίες

---

[28] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ.12-14

[29] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω*, Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ 24

[30] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω*, Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ 34

[31] Το 1903 σχεδιάζεται και κτίζεται στο λόφο της Αύρας, από τον Raymond Dunkan, αδερφό της Isidora, ένα ιστορικής αξίας και ιδιαίτερης αρχιτεκτονικής κτίριο. Η τοποθεσία επιλέχθηκε από τα δύο αδέρφια εξαιτίας της καταπληκτικής θέας από την μία πλευρά στον Σαρωνικό κόλπο και από την άλλη τον λόφο της Ακρόπολης με τον Παρθενώνα, μνημείο έμπνευσης για αυτούς ως προς την κίνηση και την αρμονία. Κατοικήθηκε από τον Raymond και την γυναίκα του Πηνελόπη Σικελιανού και αποτέλεσε στέκι πολλών πνευματικών ανθρώπων της εποχής. Το κτήριο είναι σχεδιασμένο σύμφωνα με τα πρότυπα του Ανακτόρου του Αγαμέμνονα στις Μυκήνες και αποτυπώνει το ουτοπικό όραμα των Dunkan για ένα χώρο, όπου ο χορός θα βρισκόταν σε μια διαρκή, ρευστή σχέση με την καθημερινότητα. Πρόκειται για έναν από τους ελάχιστους διεθνώς χώρους που έχουν χτιστεί ειδικά για το χορό. Έχει χαρακτηριστεί ως νεότερο μνημείο από το Υπουργείο Πολιτισμού. Το 1980 το κτήριο ανακατασκευάστηκε από τον Δήμο Βύρωνα και ιδρύθηκε το Κέντρο Μελέτης Χορού Ισιδώρας & Ραϋμόνδου Ντάνκαν, το οποίο είναι ενεργό μέχρι σήμερα. http://www.duncandancecenter.org/

[32] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ.33

αναζητούν την αμεσότητα και γι' αυτό τον λόγο διακρίνονται για την λιτή τους αισθητική όσον αφορά τα θέματα, τα σκηνικά και τα κουστούμια. Εμπνέεται από το πνεύμα του ρομαντισμού, είναι καλιτέχνης με σκοπούς και στόχους, θεωρεί αυτό που κάνει επανάσταση, ανατροπή και μετασχηματισμό, και γίνεται σύμβολο της χειραφέτησης και της σεξουαλικής απελευθέρωσης της γυναίκας. Θεωρεί τον χορό παιδαγωγικό εργαλείο και μοχλό χειραφέτησης του ανθρώπου. Ιδρύει σχολεία με σκοπό να αναπτύσσει και να ομορφαίνει φυσικά το σώμα του παιδιού ταυτόχρονα με το πνεύμα.[33]

Το 1913 ξαναέρχεται στην Ελλάδα καθώς και το 1915, όπου παίρνει μέρος σε πορεία υπέρ του Βενιζέλου στη πλατεία Συντάγματος. Ζητάει από την ελληνική κυβέρνηση να ιδρύσει σχολείο. Δυστυχώς δεν βρίσκει ανταπόκριση λόγω της πολιτικής και οικονομικής κατάστασης που επικρατεί εκείνη την περίοδο και έτσι η προσπάθεια δεν ολοκληρώνεται.[34]

Η Ruth Saint-Denis (1877-1968) εμπνέεται από την Ανατολή, τον εξωτισμό, την πνευματικότητα και τον μυστικισμό που την συνοδεύουν. Σπουδάζει μπαλέτο, ισπανικούς χορούς και τεχνικές του Delsarte. Ξεκινάει την καριέρα της ως ηθοποιός στην ομάδα του David Belasco, εξασκεί παραδοσιακές φόρμες όπως ακροβατικά και skirt dancing. Το 1900, μετά το τέλος της περιοδείας στο Λονδίνο με τον Belasco, επισκέπτεται την Έκθεση του Παρισιού όπου βλέπει την Yacco. Η συνάντηση αυτή παίζει καθοριστικό ρόλο στην καλλιτεχνική πορεία της Saint-Denis. Μαγεύεται από την απλότητα, την φυσικότητα, την ηρεμία και το τελετουργικό ύφος των κινήσεων της Yacco. Η ατμόσφαιρα των παραστάσεων της Saint-Denis αλλάζει, αποκτά έναν πιο βαθύ καλλιτεχνικό χαρακτήρα ξεφεύγοντας από το βαριετέ και το skirt dancing. Θέλει να ανακαλύψει καινούρια είδη κίνησης και να επαναπροσδιορίσει το ρόλο της γυναίκας πάνω στην σκηνή. Συνδέει τον χορό με την πνευματικότητα, καθιστώντας τον μια υψηλή και αξιοσέβαστη τέχνη. Επομένως, τον βοηθάει να αναδειχθεί και να θεωρηθεί μια εξευγενισμένη ενασχόληση για την γυναίκα. Αναζητάει να μελετήσει ιερούς χορούς και καθώς δεν υπάρχουν στην χριστιανική θρησκεία, στρέφει το ενδιαφέρον της στον βουδισμό και τον ιουδαϊσμό. Σε αυτές τις θρησκείες προσφέρονται πολλές εικόνες γυναικείων θεοτήτων, οι οποίες ενσαρκώνουν το χορεύον γυναικείο σώμα, επαναπροσδιορίζοντας το ως αξιοπρεπές και πνευματικό.[35]

Δίνει παραστάσεις στην Ευρώπη (Γερμανία - Αυστρία, 1906-1909) και επιστρέφει

[33] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 19
[34] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 33-34
[35] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 34-39

στην Αμερική το 1909. Παντρεύεται τον Ted Shawn (1891-1972) και μαζί δημιουργούν το σχολείο Denishawn στο Λος Άντζελες. Πρόκειται για ένα σχολείο το οποίο έχει στόχο να καλλιεργήσει την αρμονία ανάμεσα στο σώμα, στο πνεύμα και την ψυχή των φοιτητών. Θεωρείται το πρώτο σχολείο «μοντέρνου χορού». Διδάσκονται μαθήματα μπαλέτου, ελεύθερων ασκήσεων χεριών και σώματος, εθνικών και λαϊκών χορών και τεχνικών Dalcroze και Delsarte. Επίσης διδάσκονται θεωρητικά μαθήματα όπως ιστορία χορού και φιλοσοφία από την ίδια. Διατηρεί ενεργή ομάδα από το 1910 μέχρι το 1920, στην οποία χορογραφεί. Φοιτούν χορευτές όπως η Martha Graham, η Doris Humphrey και ο Charles Weidman, οι οποίοι θα παίξουν σημαντικό ρόλο στον μοντέρνο χορό τις δεκαετίες του '20 και του '30. Στις αρχές του 1930, η Saint-Denis και ο Shawn χωρίζουν, υπάρχουν οικονομικές δυσκολίες και το σχολείο κλείνει. Ο καθένας ακολουθεί δική του διαδρομή στο χορό. Η Saint-Denis αφιερώνεται στην σύζευξη του χορού με την θρησκεία, φτιάχνει «ρυθμική χορωδία» και δίνει παραστάσεις σε εκκλησίες. Ο Shawn οργανώνει μία ομάδα που αποτελείται μόνο από άνδρες και δουλεύει για να δείξει ότι ο χορός είναι μια ανδροπρεπής δραστηριότητα.[36]

1.2.4 Η δεύτερη γενιά χορευτών στην Αμερική του ’20 και του ’30

Η δεύτερη γενιά χορευτών και χορευτριών του χορευτικού μοντέρνου κινήματος στην Αμερική αποτελείται κυρίως από σπουδαστές του σχολείου Denishawn. Κύριοι εκπρόσωποι είναι οι Doris Humphrey (1895-1958), Charles Weidman (1901-1975) και Martha Graham (1894 -1991), οι οποίοι μαζί με την Γερμανίδα χορεύτρια και χορογράφο Hania Holm (1893-1992), αποτελούν την λεγόμενη «Μεγάλη Τετράδα» (“Big Four”) των θεμελιωτών του αμερικάνικου μοντέρνου χορού. Η γενιά αυτή των χορευτών, μελετώντας τις κινητικές δυνατότητες του ανθρώπινου σώματος, αναπτύσσουν και παγιώνουν τεχνικές κινητικής έκφρασης. Με αυτόν τον τρόπο καταφέρνουν να κερδίσουν αποδοχή και καταξίωση για τον μοντέρνο χορό. Καταφέρνουν να του προσδώσουν ακαδημαϊκό κύρος, κάτι που μέχρι και τη δεκαετία του '30 αμφισβητούταν από τον χώρο του κλασικού χορού.[37]

Η Doris Humphrey και ο Charles Weidman, τελειώνοντας από το Denishawn, ιδρύουν τη χορευτική ομάδα Humphrey – Weidman Company το 1927. Αναζητούν και

[36] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 40-43

[37] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 27

ερευνούν τα κινητικά στοιχεία που προκύπτουν από την φυσική αλληλεπίδραση του ανθρώπινου σώματος με το περιβάλλον και τους φυσικούς νόμους όπως η βαρύτητα. Αναπτύσσουν τεχνικές με κύριο γνώρισμα τη διατήρηση της ισορροπίας του σώματος και τη διαχείριση του βάρους του χορευτή. Εμπλουτίζουν τον φυσικό τρόπο κίνησης που έχει αναπτύσσει η Duncan προσθέτοντας στο περπάτημα, το τρέξιμο και το άλμα τις κινητικές δυνατότητες της πτώσης και της επαναφοράς. Η Humphrey εμπνέεται από τους κλάδους της Φυσικής και της Βιολογίας και δημιουργεί χορογραφίες με θέματα που αντλεί από αυτές. Επιδιώκει την καθαρότητα της κίνησης μέσω της χορογραφικής δομής και φόρμας. Θεωρεί ότι η κάθε κίνηση έχει την δική της δραματικότητα. Η χορογραφική δουλειά του Weidman διακατέχεται από μια θεατρικότητα και η θεματολογία είναι ευρεία.[38]

Η Martha Graham γεννιέται στην Πενσυλβάνια και μεγαλώνει στη Σάντα Μπάρμπαρα της Καλιφόρνιας. Το 1916 πηγαίνει στο νέο σχολείο του Denishawn.[39] Ξεχωρίζει ως μαθήτρια, δουλεύει σκληρά, συμμετέχει ενεργά στις παραστάσεις της σχολής, απορροφά και επεξεργάζεται τα πάντα. Γνωρίζει τον Louis Horst, μουσικό της σχολής, με τον οποίο καλλιεργεί μια ιδιαίτερη σχέση που την επηρεάζει προσωπικά αλλά και επαγγελματικά. Το 1923, η Graham φεύγει από το Denishawn και πάει στο Greenwich Village, περιοχή της Νέας Υόρκης που προσελκύει τους ριζοσπάστες και τους πρωτοπόρους θεωρητικούς και καλλιτέχνες της εποχής. Συναντιούνται και κουβεντιάζουν στα καφέ, αλληλοεπιδρούν και συνεργάζονται.[40]

Μετά από δύο χρόνια φεύγει για να αναζητήσει την δική της κίνηση. Μελετάει μεθοδικά κινήσεις ζώων όπως το λιοντάρι, το περπάτημά τους και την μεταφορά του βάρους κατά την κίνηση και δουλεύει ατελείωτες ώρες στο στούντιο-σπίτι της. Επικεντρώνεται στον κορμό του ανθρώπινου σώματος και στην εισπνοή και την εκπνοή. Η εισπνοή της δίνει την αίσθηση της ανανέωσης και δύναμης, ενώ η εκπνοή την ενεργή χαλάρωση. Ονομάζει τη δράση της εκπνοής σύσπαση (contraction) και τη δράση της εισπνοής λύσιμο (release). Διαμορφώνει τους ρυθμούς της εισπνοής και εκπνοής. Συντονίζει και οργανώνει τις κινήσεις του σώματος με βάση αυτές τις δύο βασικές λειτουργίες του σώματος, με αποτέλεσμα να τους προσδίδει μια φοβερή εκφραστικότητα. Ο λόγος της είναι ποιητικός, τονίζει την σημασία του τώρα, της μοναδικής στιγμής της κίνησης, ώστε να γίνει σπουδαία, ζωτική και

---

[38] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα, *Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 28

[39] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 44

[40] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 45-46

μοναδική.[41]

Δίνει την πρώτη της παράσταση στην Νέα Υόρκη στις 18 Απριλίου 1926 σε μουσική του Schuman, του Debussy, του Ravel και του Horst, ο οποίος την συνόδευε. Στην αρχή της καριέρας της τα ρομαντικά και εξωτικά στοιχεία είναι έντονα όπως και οι αναφορές στο έργο του Denishawn. Σιγά σιγά, μέχρι την άνοιξη του 1928, το προσωπικό της στυλ έχει διαμορφωθεί και είναι αναγνωρίσιμο. Στα ενδιαφέροντα της Graham εντάσσονται οι λέξεις και οι ετυμολογίες τους. Εμπνέεται από την ελληνική μυθολογία και το αρχαίο δράμα, τις αρχαίες κέλτικες ιεροτελεστίες, την φιλοσοφία του Jung και την γιόγκα Kundalini[42], την εικονιστική γαλλική ποίηση και την αμερικάνικη ιστορία. Κύρια χαρακτηριστικά είναι οι ίσιες γραμμές και η νευρώδης, δυναμική κίνηση. Η αντίληψή της για τον χορό και την παράσταση είναι μια ολοκληρωμένη και διαφορετική πρόταση. Η τεχνική που προκύπτει βασίζεται στο δικό της σώμα και πηγάζει από τις δικές της συγκινήσεις και συναισθήματα με αποτέλεσμα να είναι δύσκολη για διαφορετικά σώματα όπως των αντρών που δεν έχουν τόση ευκαμψία στην λεκάνη.[43]

Η αρτιότητα της δομής της τεχνικής της Graham και ο έντονος υφολογικός χαρακτήρας αναγνωρίζεται και εφαρμόζεται στον χώρο του χορού. Γίνεται ευρέως γνωστή και διδάσκεται σχεδόν σε όλον τον κόσμο. Αποτελεί το πρώτο δομημένο κινητικά σύστημα που αφορούσε το είδος του μοντέρνου χορού και καταφέρνει με αυτόν τον τρόπο να αποκαταστήσει την φήμη των μοντέρνων χορευτών.

Η ζωή για τους χορευτές της δεκαετίας του ’30 είναι δύσκολη. Ο χορός ως επάγγελμα έχει κακή φήμη, δεν αποτελεί αποδεκτό και αξιόπιστο επάγγελμα ούτε κοινωνικά αλλά ούτε και νομικά. Τα παιδιά των «καλών οικογενειών» αποθαρρύνονται από το να ακολουθήσουν ένα τέτοιο επάγγελμα. Αυτή η συνθήκη ισχύει και για τους χορευτές του κλασσικού χορού των αυτοκρατορικών και βασιλικών μπαλέτων αλλά ιδιαίτερα για τους ανθρώπους του μοντέρνου χορού οι οποίοι αντιμετωπίζονται με περιφρόνηση όχι μόνο από την κοινωνία αλλά και από τους υπολοίπους χορευτές. Οι κλασσικοί χορευτές τους θεωρούν ερασιτέχνες

---

[41] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 46-47

[42] Η Kundalini ανήκει στον ινδουιστικό πολιτισμό και σημαίνει η σπείρα της ενέργειας. Είναι ένα είδος γιόγκα στο οποίο σκοπός είναι ο έλεγχος των συναισθηματικών δυναμικών και της πνευματικής ενέργειας του ατόμου, που κινητοποιεί τη σωματική και πνευματική δραστηριότητα. Σύμφωνα με την Kundalini Γιόγκα υπάρχουν επτά ψυχολογικά κέντρα στο σώμα τα τσάκρα (τροχοί) και βρίσκονται κατά μήκος της σπονδυλικής στήλης. Σκοπός της είναι να ενεργοποιήσει αυτά τα κέντρα μέσω της αναπνοής. Καθώς η ενέργεια αναπτύσσεται σταδιακά σε φυσικό και πνευματικό επίπεδο, το άτομο βιώνει ιδέες και συναισθήματα που το οδηγούν σε μια νέα, πλήρη και καθαρή αντίληψη της ζωής, την αυξημένη συνειδητότητα.

[43] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 47-49

και αγύμναστους. Οι ίδιοι μεταξύ τους δεν αλληλοϋποστηρίζονται. Αυτό προκύπτει από την εγωπάθεια τους και την πεποίθηση ότι ο κάθε ένας πρέπει να είναι ο εαυτός του και να μην μοιάζει με κανέναν άλλον. Αρκούνται με το να δίνουν λίγες παραστάσεις τον χρόνο. Παρόλα αυτά, καταφέρνουν να φέρουν τεράστιες αλλαγές στον χώρο του χορού παγκόσμια.[44]

Η Graham είναι χορεύτρια, ηθοποιός και σχεδιάστρια κουστουμιών. Δημιουργεί μια διαφορετική αντίληψη για τον χορό και την παράσταση καθιερώνοντας το μοντέρνο χορό ως τέχνη. Είναι η πρωτοπόρος του μοντέρνου χορού, της μοντέρνας κίνησης και του μοντέρνου θεάτρου, και γίνεται παγκοσμίως γνωστή. Τον πρώτο καιρό η ομάδα της έχει μόνο γυναίκες χορεύτριες, μετέπειτα και άνδρες. Ο πρώτος άνδρας χορευτής που εντάσσεται στην ομάδα είναι ο Erick Hawkins. Από τους πρώτους χορευτές της είναι οι Dorothy Bird, Jane Dudley, John Butler, Merce Cunningham, Jean Erdman, Martha Hill, Sophie Maslow, Mary Hinkson κ.ά.[45]

Ο Erick Hawkins (1909-1994) είναι από το Τρίνινταντ του Κολοράντο και σπουδάζει ελληνικά στο Harvard University. Βλέποντας μια παράσταση χορού, αποφασίζει ότι το ανθρώπινο σώμα είναι το ομορφότερο μέσο καλλιτεχνικής τέχνης και ότι θέλει να ασχοληθεί με αυτό. Ο Hawkins το 1938 είναι ο πρώτος άντρας χορευτής που χορεύει με την ομάδα της Graham και την επόμενη χρονιά γίνεται επίσημο μέλος. Το 1948 παντρεύονται, ενώ το 1951 αφήνει την ομάδα για να δημιουργήσει την δική του. Παρουσιάζει έργα τα οποία είναι αποτέλεσμα της αναζήτησης του για την αρμονική και άμεση κίνηση. Το 1954 χωρίζει με την Martha Graham. Αργότερα γνωρίζει και συνεργάζεται με την μέλλουσα σύζυγό του, μουσικό και συνθέτη, Lucia Dlugoszewski.

Ο Hawkins εμπνέεται από την Duncan και επιστρέφει στο κινητικό πρότυπο της φυσικής κίνησης. Αρχίζει να πειραματίζεται με τις αρχές της αμεσότητας στο χορό επιδιώκοντας την όμορφη, καθαρή και άμεση κίνηση. Μελετάει την σχολή του Ζεν όπως και άλλες ανατολικές φιλοσοφίες, των οποίων τις ιδέες αρχίζει να εφαρμόζει στην τέχνη του. Συνειδητοποιεί ότι στις ανατολικές παραδόσεις ο χορός προκύπτει από τον συνδυασμό της δράσης και της αδράνειας. Διαβάζει βιβλία όπως το Ζεν και η Τοξοβολία και παράλληλα μελετάει την κινησιολογική προσέγγιση της Mabel Ellsworth Todd (1937) η οποία αναπτύσσει την έννοια που αργότερα η Lulu Sweigard (1974) ονόμασε ιδεοκίνηση. Διαπιστώνει ότι μια χορευτική κίνηση δεν χρειάζεται πολλή προσπάθεια για να είναι

[44] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 52
[45] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 53

ποιοτική, αλλά απαιτεί την ενότητα του σώματος με την ψυχή. Συμπεραίνει ότι από τις δυτικού τύπου κινήσεις καμία δεν έχει την εξαιρετική ποιότητα του αϊκίντο, το οποίο έχει ως αρχή ότι η σωστή κίνηση εκπορεύεται αβίαστα από την λεκάνη, από το κέντρο του σώματος, κάτω από τον αφαλό, το «Hara».

Δίνει έμφαση στην αίσθηση της κίνησης στους μύες και στις αρθρώσεις, όπως και στην κιναισθητική συνείδηση. Το σώμα μπορεί να χρησιμοποιηθεί επιτυχώς χωρίς ένταση και πίεση και ο χορευτής καλείται να σκέφτεται και να αισθάνεται ταυτόχρονα. Θέτει ως βασική αρχή της σωστής κανονιστικής θεωρίας της κίνησης το αβίαστο αυτής.

Οι χορογραφίες του έχουν ένα θεατρικό χαρακτήρα και αναπόσπαστο κομμάτι αυτών είναι η ζωντανή μουσική. Θεωρεί ότι ο χορός πρέπει να προκαλεί τους συνθέτες να γράψουν μουσική ειδικά για αυτόν αντί να ερμηνεύει δουλικά την ήδη υπάρχουσα μουσική. Η τεχνική της κίνησης που προτείνει ο Erick Hawkins αποτελεί την απαρχή των τεχνικών release στον μεταμοντέρνο και σύγχρονο χορό.[46]

1.2.5 Ο μοντέρνος χορός στην Κεντρική Ευρώπη την δεκαετία του ’10

Στην Κεντρική Ευρώπη γύρω στα 1910 υπάρχει ένας ριζοσπαστισμός στον χώρο του χορού με κεντρικό εκφραστή τον Rudolf von Laban (1879-1958). Γεννημένος στην Ουγγαρία με πατέρα στρατιωτικό ταξιδεύει πολύ. Έχοντας ένα πολύ έντονο ενδιαφέρον για της τέχνες από μικρός παρακολουθεί παραστάσεις όπερας, μπαλέτου και θεάτρου. Ως έφηβος ξεκινάει να βοηθάει σε αυτές επίσημα. Έτσι μαθαίνει σχέδιο, κατασκευή κουστουμιών και σκηνικών, και εξοικειώνεται με το μουσικό ρεπερτόριο.[47]

Μία από τις πόλεις που ο Laban γνωρίζει καλά είναι η Βιέννη. Πρόκειται για μια πόλη με πολύ ζωντανή καλλιτεχνική ζωή. Θέμα συζήτησης και εξερεύνησης της εποχής είναι η νεοεμφανιζόμενη επιστήμη της ψυχολογίας και η εφαρμοσμένη μορφή της, η ψυχανάλυση. Ο Freud και η παρέα του είναι διάσημοι και φέρνουν στο επίκεντρο των προβληματισμών και των συζητήσεων την νέες απόψεις περί ψυχής, πνεύματος, συνείδησης, υποσυνείδητου και ασυνείδητου, σεξουαλικότητας και ερωτισμού. Στο τέλος του 19ου αιώνα στη Βιέννη κυριαρχεί ένα κλίμα αλλαγής τόσο στις καλές όσο και στις εφαρμοσμένες τέχνες, οι οποίες εκπροσωπούνται από μια ομάδα γνωστή ως «The Viennese

[46] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 55-57
[47] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 57-58

Secession» (το βιενέζικο σχίσμα). Εξέχον μέλος είναι ο Gustav Klimt (1862- 1918) τον οποίον θαυμάζει ο Laban. Η «Viennese Secession» εκδίδει τη εφημερίδα Ver Sacrum από το περιεχόμενο της οποίας ο Laban αντιλαμβάνεται την απήχηση του νεωτερισμού στις τέχνες. Αποφασίζει ότι θα γίνει καλλιτέχνης, παρατάει την Στρατιωτική Ακαδημία που τον είχε στείλει ο πατέρας του και φεύγει για το Μόναχο και το Παρίσι.[48]

Στο Παρίσι φτάνει σε ηλικία είκοσι χρονών το 1900, την περίοδο της Παγκόσμιας Έκθεσης. Ο ηλεκτρισμός έχει μαγέψει τους πάντες. Η Fuller είναι γνωστή για τις ενδιαφέρουσες και πρωτοποριακές εμφανίσεις της ως χορεύτρια και στην αρχιτεκτονική κυριαρχεί η Αρ Νουβό. Είναι η εποχή όπου ο Pablo Picasso (1881-1973), Claude Monet (1840-1926), ο Paul Gauguin (1848-1903), ο Auguste Rodin (1840-1917), ο Paul Cézanne (1839-1906) είναι οι ενεργοί καλλιτέχνες της «Πόλης του Φωτός». Ο Laban μαγεύεται από την ποικιλία και την πληθώρα των καλλιτεχνών και εκθέσεων στο Παρίσι σε σχέση με την Βιέννη και προσπαθεί να σπουδάσει στην Σχολή Καλών Τεχνών των Παρισίων (École des Beaux-Arts). Η εισαγωγή σε αυτήν την σχολή είναι πολύ δύσκολη και σύμφωνα με την βιογράφο του, Valerie Preston-Dunlop αμφισβητείται η φοίτησή του σε αυτήν.[49]

Την περίοδο εκείνη ο Laban έρχεται σε επαφή και επηρεάζεται από τις μυστικιστικές θεωρήσεις της τέχνης που επικρατούν στην Ευρώπη στην αρχή του 20ου αιώνα. Μαθαίνει για τις ιδέες και τις πρακτικές των Ροδόσταυρων που ανήκουν στο Τάγμα του Τεκτονισμού. Η επιρροή του είναι εμφανής στο έργο του. Πιστεύει ότι το ανθρώπινο σώμα κρύβει αλήθειες τις οποίες μπορεί να ανακαλύψει με συγκεκριμένες τεχνικές κίνησης. Η διαδικασία απαιτεί πρώτα τον εντοπισμό του «κέντρου της ενέργειας του σώματος». Ο χορευτής πρέπει να ευαισθητοποιηθεί ώστε να αντιληφθεί τις εσωτερικές – ψυχολογικές του διεργασίες, σε σχέση με τα ερεθίσματα που λαμβάνει από το περιβάλλον το οποίο βρίσκεται και αλληλοεπιδρά. Χρησιμοποιεί την έννοια της «αύρας» και την προσδιορίζει ως ένα «νεφέλωμα γύρω από το ανθρώπινο σώμα», και την έννοια της κινησιόσφαιρας (kinesphere) για το χώρο γύρω από το σώμα. Τον ενδιαφέρει και αναζητεί την ένωση των δύο κόσμων, του εσωτερικού με τον εξωτερικό. Παρατηρεί ενδελεχώς τις αλληλεπιδράσεις αυτών των δύο κόσμων, το πώς λειτουργούν τα ανθρώπινα σώματα υπό διάφορες συνθήκες και

[48] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 58
[49] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 58-59

καταστάσεις.[50]

Ο Laban αναπτύσσει και διαμορφώνει τις θεωρίες του στις αρχές του 20ου αιώνα σε ένα περιβάλλον όπου συγχρόνως υπάρχουν τα νέα θεωρητικά συστήματα κίνησης του François Delsarte και του Émile Dalcroze. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι δεν έχει εκπαιδευτεί ως προς το σύστημα του Delsarte. Παρόλα αυτά είναι σίγουρο ότι γνωρίζει και επηρεάζεται από αυτό, ενώ το σύστημα του Dalcroze τον βρίσκει αντίθετο.[51] Η διαφωνία τους έγκειται στην σχέση που πρέπει να έχει ο χορός με την μουσική. Ο Laban υποστηρίζει ότι για τον Dalcroze ο χορός είναι η «απόδοση της μουσικής», ενώ αυτός θεωρεί ότι υπό αυτή την συνθήκη ο χορός εγκλωβίζεται και δεν μπορεί να εκφράσει τα δικαιώματά του. Θεωρεί ότι ο χορός και η εκφραστικότητα της κίνησης πρέπει να αναζητηθεί χώρια από την μουσική διότι οι φυσικές κινήσεις της ανθρώπινης ύπαρξης δεν ακολουθούν τον μουσικό ρυθμό.[52] Αυτός που σίγουρα έχει επηρεάσει τον Laban είναι ο σύγχρονός του Γερμανός ψυχαναλυτής και συνεργάτης του Freud, Karl Abraham (1877-1925).[53]

Στο Παρίσι συναντάει την Duncan και αναγνωρίζει τις διαφορές τους αλλά και την προσφορά της στην επανάσταση του χορού[54]. Έρχεται σε επαφή με τις πρώτες μορφές σημειογραφίας του χορού όπως αυτές του Thoinot Arbeau (1519-1595)και του Raoul Auger Feuillet (1653-1709)[55]. Πειραματίζεται χορεύοντας στα καμπαρέ της Μονμάρτης. Οι εμπειρίες του αυτές τον οδηγούν στο να βγάλει τον χορό από τα θέατρα και την «θεατρική υποκρισία» και να τον μεταφέρει σε ελεύθερους εξωτερικούς χώρους.[56]

Το 1913 πηγαίνει κοντά στην Ασκόνα στο Μόντε Βεριτά, στους πρόποδες των Άλπεων. Εκεί οργανώνουν συγκεντρώσεις οι επαναστάτες του πνεύματος της εποχής και προτείνουν ένα διαφορετικό μοντέλο ζωής, βασισμένο σε πνευματικές, καλλιτεχνικές και αναρχικές ιδέες ως αντίδραση στην αστική διανοουμενίστικη κοινωνία που κυριαρχεί στην Ευρώπη εκείνη την εποχή. Αντιμετωπίζουν την φύση ως θεραπευτική δύναμη, ακολουθούν χορτοφαγική διατροφή, κάνουν ψυχανάλυση, αντιμετωπίζουν χαλαρά και ελεύθερα το

---

[50] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 23-24

[51] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 59

[52] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 62

[53] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 60

[54] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 60

[55] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 61

[56] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 60

ανθρώπινο σώμα και δίνουν σημασία στην σεξουαλικότητα.[57]

Ο Laban μέσα σε αυτές τις συνθήκες και με αυτόν τον περίγυρο αναπτύσσει περαιτέρω την δουλειά του και αποκαλείται «ο μάγος» της «σωτηρίας-μέσω του χορού». Εκεί συναντάει την μελλοντική συνεργάτιδά του Mary Wigman (1886-1973). Άλλοι καλλιτέχνες και διανοούμενοι που επισκέπτονται την Ασκόνα είναι οι Hermann Hesse (1877-1962), D.h. Lawrence (1885-1930), Isidora Duncan, Carl Gustav Jung (1875-1961), Franz Kafka (1833-1924), Paul Tillich (1886-1965) και Max Weber (1864-1920).[58]

Μετά την διαμονή του στο Μόντε Βεριτά, τον χειμώνα του 1913, μετακομίζει στο Μόναχο. Δίνει παραστάσεις χορού, διαλέξεις και επιδείξεις. Συνεχίζει να δουλεύει και να αναπτύσσει την θεωρία του και την πρακτική εφαρμογή της. Ως μη ακαδημαϊκός και μη έχοντας βασική χορευτική εκπαίδευση δουλεύει με τις δικές του μεθοδολογίες με βασικό εργαλείο την ασταμάτητη παρατήρηση. Επικεντρώνεται στην πρόθεση της κάθε κίνησης του ανθρώπινου σώματος στην καθημερινότητά του και το εύρος των μηχανικών δυνατοτήτων τους. Τις κατηγοριοποιεί και προτείνει μια νέα χρήση του σώματος για την έκφραση ενός νέου χορού, θέτοντας τις βάσεις για την ανάπτυξη του Σύγχρονου Χορού στην Κεντρική Ευρώπη. Αναπτύσσει ένα μετέπειτα ευρέως χρησιμοποιημένο σύστημα σημειογραφίας της κίνησης το οποίο είναι γνωστό ως Labanotation.[59]

Το 1914 πηγαίνει ξανά στο Μόντε Βεριτά. Εκεί συνεργάζεται με την Wigman και δουλεύουν πάνω στην αρμονία του χώρου. Ύστερα μετακομίζει στη Ζυρίχη όπου ανοίγει το σχολείο Laban. Εκεί διδάσκει, δίνει διαλέξεις, σχεδιάζει κουστούμια και σκηνικά, χορογραφεί και ερευνά τον χορό και την σημειογραφία. Βασική συνεργάτης του είναι η Wigman. Συχνάζει στο Cabaret Voltaire όπου σύντομα οι χορευτές του αρχίζουν να δίνουν εκεί παραστάσεις. Έρχεται σε επαφή με τον Γερμανό ψυχαναλυτή Carl Jung και το έργο του πάνω στα αρχέτυπα και τις τέσσερις λειτουργίες της ψυχής (διαίσθηση, αίσθηση, αίσθημα, σκέψη). Ο Laban θεωρεί ότι υπάρχει ενότητα ανάμεσα στην ψυχή και το σώμα. Μελετάει τον Darwin και τον Wilhelm Wundt (1832-1920) όπως και Πλάτωνα, Αριστοτέλη και

---

[57] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 60

[58] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 24

[59] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 23, 25

Πυθαγόρα.[60]

Σύμφωνα με την Wigman, ο Laban μέχρι το 1918 έχει φτιάξει το σύστημά του βασισμένο στα choreutucs[61] και eukinetics[62] και το χρησιμοποιεί στο σχολείο του ως μέθοδο εκγύμνασης. Έχει ανακαλύψει το οκτάεδρο μοντέλο χορού και το εικοσάεδρο μοντέλο χαρτογράφησης του χώρου. Έχει καθορίσει και οργανώσει όλους τους βασικούς τρόπους για να βρεθεί και να καθοριστεί η ανθρώπινη έκφραση βάση των στοιχείων force (δύναμη), time (χρόνος), space (χώρος), tension (ένταση), release (λύσιμο), narrow (στενό), και wide (ευρύ-πλατύ).[63]

Ο Laban ασχολείται με την θεωρία και την άσκηση του χορού. Γράφει άρθρα και βιβλία όπου αναπτύσσει την θεωρία του. Γράφει δύο βιβλία, το The Dancer 's World (1920) και το Children 's Gymnastics and Dance (1926). Από το 1910 μέχρι το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου μια σειρά από ανθρώπους επηρεάζεται από τον Laban δουλεύοντας μαζί του, χορεύοντας στην ομάδα του, διαβάζοντας άρθρα του ή γράφοντας για αυτόν. Από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και μετά η επιρροή του διαδίδεται και μέσω των εφαρμοσμένων σπουδών κίνησης στην Laban Art Movement και της δουλειάς των Κέντρων Laban στο Μάνστεστερ και Άντλστοουν.[64]

Η σημαντικότερη συμβολή του έργου του Laban βρίσκεται στην παρατήρηση και την ανάλυση της κίνησης του ανθρώπου σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής. Παρατήρησε την κίνηση των σούφι, των πολεμικών τεχνών, των εργατών στα εργοστάσια, τα ρυθμικά μοντέλα των λαϊκών χορών, την κίνηση και τη συμπεριφορά ατόμων με συναισθηματικά προβλήματα. Η ανάλυση που ανέπτυξε αποτελεί εργαλείο για να περιγράψουμε και να αναλύσουμε την κίνηση ποιοτικά και ποσοτικά σε οποιαδήποτε μέθοδο έρευνας της κίνησης του σώματος. Η ανάλυσή του αποτέλεσε την θεωρητική βάση για τη διαγνωστική έρευνα και την θεραπεία και μετέπειτα την εργονομική εφαρμογή των αρχών της ανθρώπινης

---

[60] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 60-62

[61] Choreutucs είναι η μελέτη των μορφών του χώρου της κίνησης. Ο Laban παίρνοντας υπόψιν του την αρμονία του Schoenberg, οργανώνει την αρμονία του χώρου. Αντιλαμβάνεται τις κινήσεις της ανθρώπινης μορφής σαν χωρικές ασκήσεις -κλίμακες του οκτάεδρου και του εικοσάεδρου.

[62] Eukinetics είναι η μελέτη του ρυθμού και της δυναμικής της κίνησης. Ο Laban θεωρεί ότι η κίνηση έχει την δική της γραμματική η οποία είναι διαφορετική από αυτή της μουσικής. Μελετάει τον ρυθμό και την δυναμική, το βάρος και την ενέργεια σαν σχέσεις έντασης – χαλάρωσης, προσπάθειας και επαναφοράς, αρμονίας και ισορροπίας αντίθετων δυνάμεων, με στόχο την απελευθέρωση της προσωπικής έκφρασης και της αρμονικής σύνδεσης του ανθρώπου με τον κόσμο.

[63] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 60

[64] ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα*, Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα*, ό.π., σελ. 26

κίνησης στη βιομηχανία. Το σύστημα του μπορεί να εφαρμοστεί σε πολλούς τομείς όπως την ψυχολογία, την ψυχιατρική, την ανθρωπολογία, την εθνολογία. Οι αρχές της κίνησης του αποτέλεσαν τη βάση για την εξέλιξη της χοροθεραπείας. Η Labananalysis συναντάται και στις δραματικές σχολές. Η θεωρία της κινητικής προσπάθειας του Laban αποτελεί ένα συμπλήρωμα στις υποδείξεις του Konstantin Stanislavski (1863-1938) και του Jerzy Grotowski (1933-1999).[65]

Η Mary Wigman διδάσκει στο Βερολίνο στη σχολή του Dalcroze. Συναντάει τον Laban, ο οποίος την πείθει ότι είναι καλλιτέχνης και ότι πρέπει να χορεύει και όχι να διδάσκει. Έτσι αφήνει την διδασκαλία και συνεργάζεται μαζί του. Αποτελεί το πρώτο μοντέλο στο οποίο ο Laban εφαρμόζει τις θεωρίες του. Την εισάγει στη φιλοσοφία για τη ζωή, την χορευτική άσκηση και την απελευθέρωση του καλλιτέχνη μέσα από αυτή. Την παροτρύνει να πάρει στοιχεία από την δουλειά του και να τα κάνει δικά της. Μετά το τέλος του πολέμου φεύγει και ακολουθεί προσωπική καριέρα. Χορεύει, διδάσκει, ανοίγει το δικό της σχολείο και αναδεικνύεται μία από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες του εκφραστικού χορού.[66]

Στη δεκαετία του 1920 το ρεύμα του Ausdruckstan[67] επικρατεί στην γερμανική σκηνή με τις ιδέες του Laban και της Wigman να κυριαρχούν. Οι πλειοψηφία των χορευτών κρατούν ουδέτερη στάση απέναντι στα πολιτικά ζητήματα ακολουθώντας το πρότυπο του «ουτοπιστικού» ανθρώπου του Dalcroze και του Laban. Με την κατάρρευση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης αυτό αλλάζει. Η πολιτικοποίηση εντατικοποιείται χωρίς αναγκαστικά να κομματικοποιείται. Με την άνοδο του Γ΄ Ράιχ, πολλοί Γερμανοί χορευτές αναγκάζονται να μεταναστεύσουν στην Αμερική τη δεκαετία του 1930 όπου συνεισφέρουν

---

[65] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 67-68

[66] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* ό.π., σελ. 63

[67] Με τον όρο Ausdruckstanz ή αλλιώς εκφραστικός χορός ή γερμανικός εξπρεσιονιστικός χορός αναφερόμαστε σε μια ομάδα χορευτών στη Γερμανία στις αρχές του 20ου αιώνα. Ο εκφραστικός χορός λέγεται και γερμανικός για να διαχωριστεί από τον μοντέρνο χορό της Αμερικής. Ο όρος «εκφραστικός χορός» ταυτίζεται με το κίνημα του εξπρεσιονισμού στην ζωγραφική, στον κινηματογράφο, στο θέατρο. Πρόκειται για ένα κίνημα επαναστατικού χαρακτήρα ενάντια στην αστική τάξη. Ο εξπρεσιονισμός θεωρείται από τους ναζί εκφυλισμένη τέχνη. Με την άνοδο τους στην εξουσία το 1933 τον απαγορεύουν. Ο χορός όμως συνεχίζει να αναπτύσσεται παρά την σχέση του με τον εξπρεσιονισμό και μετά την άνοδό τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα πολλοί χορευτές και οι χορογράφοι σε αντίθεση με την πλειονότητα των υπολοίπων καλλιτεχνών που είτε σταμάτησαν να δημιουργούν είτε αυτοεξορίστηκαν, να συνεχίσουν να είναι ενεργοί στην Γερμανία.

ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω*, Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ 44

στη προώθηση και ανάπτυξη του μοντέρνου χορού.[68]

Ο Jean Weidt (1904-1988) είναι ένας από τους χορευτές της εποχής που αφιερώνει την καριέρα του στην προσπάθεια να ενισχύσει το προλεταριάτο μέσω του χορού. Οργανώνει ομάδες χορού, αρχικά στο Αμβούργο και στη συνέχεια στο Βερολίνο με νέους εργάτες, οι οποίοι συμμετέχουν σε θεατρικές παραστάσεις, καθώς και σε συγκεντρώσεις του κομμουνιστικού κόμματος. Γνωστός και ως «κόκκινος χορευτής», ο Weidt παίρνει την απόφαση να φύγει στο εξωτερικό, όταν αναλαμβάνει την εξουσία ο Hitler.[69]

Ένας άλλος σημαντικός δημιουργός του γερμανικού εκφραστικού χορού, παλιός σπουδαστής και συνεργάτης του Laban, είναι ο Kurt Jooss (1901-1979). Ο Jooss εξελίσσει τον εξπρεσιονιστικό χορό με την χρήση μοντέρνων θεατρικών και αφηγηματικών στοιχείων καταλήγοντας σε έργα χοροθεατρικού χαρακτήρα. Τίθεται ενεργά αντίθετος στον εθνικοσοσιαλισμό χωρίς να υποστηρίζει ανοιχτά κάποιο κόμμα. Στις αρχές του 1930, δημιουργεί την καθαρά πολιτική και αντιμιλιταριστική χορογραφία Der Grüne Tisch (το πράσινο τραπέζι). Όπως και ο Weidt, ο Jooss αυτοεξορίζεται, μετά την άνοδο του Hitler στην εξουσία.[70]

Μετά την άνοδο των εθνικοσοσιαλιστών στην εξουσία, ό,τι έχει να κάνει με την κουλτούρα του σώματος, περνάει υπό τον έλεγχο των ναζί. Αυτό συμβαίνει και με τον χορό. Ο χορός όπως και ο αθλητισμός είναι μέσα εντυπωσιασμού και προώθησης της ιδεολογίας του καθεστώτος. Οι εθνικοσοσιαλιστές οικειοποιούνται τον εκφραστικό χορό εκμεταλλευόμενοι την μη κριτική ως προς το καθεστώς στάση των χορευτών και ενισχύοντάς την. Εκείνη την περίοδο ο «εκφραστικός χορός» χάνει την καλλιτεχνική του δύναμη και οι χορευτές την αίσθηση της αποστολής τους. Η τόσο μεγάλη αναγνώριση και ενίσχυση σε εθνικό επίπεδο του χορού είναι πρωτοφανής. Δημιουργούν μεγάλα θεάματα, μεγεθύνοντας τα movement choirs (ομαδικά σύνολα χορού)[71]. Το κίνημα που αναπτύχθηκε από τον Laban και τους χορευτές του επιχορηγείται από το κράτος και ο ίδιος ο Laban διορίζεται υπάλληλος στο υπουργείο Πολιτισμού. Οι εθνικοσοσιαλιστές εξαγγέλλουν μια

---

[68] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ 41

[69] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ 42

[70] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ 42

[71] Τα ομαδικά σύνολα χορού είναι ο χορογραφικός τύπος που δημιούργησε ο Laban απευθυνόμενος σε ερασιτέχνες και μεγάλες ομάδες. Θέλει να ενισχύσει την αλληλεγγύη και τον ενθουσιασμό μεταξύ των χορευτών που συμμετέχουν στην χορογραφία, καθώς και των θεατών που την παρακολουθούν.

νέα αντίληψη για τη «ρατσιστική αρμονία του σώματος» και την ολοκλήρωση του ατόμου σε μία κατευνασμένη κοινωνία. Το υπουργείο, με επικεφαλή τον Joseph Goebbels, τις χρονιές 1934, 1935, 1936, χρηματοδοτεί μεγάλα Φεστιβάλ χορού στο Βερολίνο. Ιδρύει ένα κεντρικό Ινστιτούτο Χορού στο Βερολίνο το οποίο οργανώνει προγράμματα μπαλέτου, λαϊκού χορού και εκφραστικού χορού. Το 1936, στα πλαίσια των Ολυμπιακών Αγώνων του Βερολίνου, η Wigman, καθώς και άλλοι χορευτές και χορεύτριες, συμμετέχουν στις προετοιμασίες για το φεστιβάλ χορού, και μαζί με χιλιάδες μαθητές παίρνουν μέρος στην τελετή έναρξης, με οργανωμένες με ακρίβεια ομαδικές ασκήσεις στο Ολυμπιακό Στάδιο.[72]

Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο «εκφραστικός χορός» σχεδόν εξαφανίζεται στην διαιρεμένη Γερμανία. Σημειώνει όμως εκπληκτική ανάπτυξη στην Αμερική και διαδίδεται σε όλον τον κόσμο. Στην Γερμανία επανεμφανίζεται στο τέλος της δεκαετίας του 1960, αλλά ως χοροθέατρο (Tanztheater, dance theatre). Οι χορογράφοι του χοροθεάτρου κρατάνε ως βάση τον «εκφραστικό χορό» δίνοντας έμφαση όχι μόνο στην φόρμα αλλά και στην έκφραση, και συνδέουν τον χορό με κοινωνικά θέματα.

[72] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ 44-46

Κεφάλαιο 2
Ραλλού Μάνου

[i]2.1 Ο βίος και το έργο

2.1.1 Παιδικά χρόνια

Η Ραλλού Μάνου γεννιέται στις 26 Ιουνίου του 1915 στην Αθήνα, στους κόλπους μιας αριστοκρατικής οικογένειας, η οποία φροντίζει ιδιαίτερα την εκπαίδευσή της. Πατέρας της είναι ο Πέτρος Μάνος[73] (1871-1918), γιος του Θρασύβουλου Μάνου[74], αξιωματικού του ελληνικού στρατού και απογόνου μεγάλης φαναριώτικης οικογένειας και της Ρωξάνης Μαυρομιχάλη, κόρης του Πέτρου Μαυρομιχάλη[75], στρατιωτικού που πολέμησε στην Κρήτη (1896-1897), στον Μακεδονικό Αγώνα (1904-1907) και στους Βαλκανικούς Πολέμους (1912-1913). Έχει έναν αδερφό, τον στρατιωτικό, συγγραφέα και πολιτικό Κωνσταντίνο Μάνο[76]. Ο Πέτρος Μάνος είναι επιφανές

Εικόνα 1 Πέτρος Μάνος

---

[73] http://www.genealogics.org/getperson.php?personID=I00029842&tree=LEO

[74] Ο Θρασύβουλος Μάνος γεννιέται στο Ναύπλιο το 1835 και είναι γιος του Κωνσταντίνου Δ. Μάνου και της Σεβαστείας Ι. Αργυροπούλου. Σπουδάζει στη Σχολή Ευελπίδων στην Αθήνα και αποφοιτά με τον βαθμό του Ανθυπολοχαγού του Πυροβολικού. Το 1862, παίρνει μέρος στη Ναυπλιακή επανάσταση. Το 1866, συμμετέχει ως εθελοντής στην επανάσταση της Κρήτης. Στα μέσα της δεκαετίας του 1890 είναι υποστράτηγος, διοικητής της Σχολής Ευελπίδων και μέλος της Εθνικής Εταιρίας, όπως και οι γιοί του. Στον Ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 πολεμάει με τον βαθμό του συνταγματάρχη ως αρχηγός της στρατιάς της Ηπείρου. Είναι, μαζί με τον μεγάλο του γιο, μέλος της Επιτροπής για την προετοιμασία των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων. Πεθαίνει το 1922 στην Αθήνα. Βλ. https://argolikivivliothiki.gr/2010/04/08/manos/.

[75] http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/45264

[76] Ο Κωνσταντίνος Μάνος γεννιέται το 1869 στην Αθήνα. Σπουδάζει πολιτικές επιστήμες, φιλοσοφία και φιλολογία σε πανεπιστήμια της Ευρώπης. Είναι δημοφιλής ποιητής και έχει διατελέσει δάσκαλος ελληνικών της αυτοκράτειρας της Αυστροουγγαρίας Ελισάβετ. Μαζί με τον Ψυχάρη, ο Μάνος είναι από τους επιφανέστερους δημοτικιστές και τις αντιλήψεις του αυτές τις υποστήριξε και αργότερα ως βουλευτής. Έχει ένα έντονο και ζωντανό ενδιαφέρον για τον αθλητισμό. Γυρνάει στην Ελλάδα και συμμετέχει στις διεργασίες διαμόρφωσης των ελληνικών αθλητικών θεσμών. Γράφει τους στίχους για τον ύμνο του Πανελλήνιου Γυμναστικού Συλλόγου (Π.Γ.Σ.), των οποίων την μελοποίηση κάνει ο Σπύρος Σαμάρας. Συμμετέχει στην οργανωτική επιτροπή των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων του 1896. Εκείνη την εποχή η Εθνική Εταιρία, μέλη της οποίας είναι ο αδελφός του Πέτρος και ο πατέρας του Θρασύβουλος, προπαρασκευάζει ένοπλες εξεγέρσεις στη Μακεδονία και την Ήπειρο. Πιέζει την ελληνική κυβέρνηση να κηρύξει πόλεμο και ταυτόχρονα διατηρεί επικοινωνία με επαναστατικούς πυρήνες στην Κρήτη. Ο Κωνσταντίνος φεύγει για να πολεμήσει ως εθελοντής για την ένωση της

μέλος της αθηναϊκής κοινωνίας και πιστός υποστηρικτής του βασιλιά Κωνσταντίνου. Ακολουθεί και αυτός στρατιωτική καριέρα. Είναι αξιωματικός του ιππικού και έχει πολεμήσει στην Κρήτη το 1896, ως εθελοντής. Στις αρχές του 20ου αιώνα παίρνει μέρος ξανά ως εθελοντής στον Μακεδονικό Αγώνα, κοντά στον Παύλο Μελά, με το ψευδώνυμο «Καπετάν Βέργας»[77]. Εκεί τραυματίζεται αλλά παρόλα αυτά συμμετέχει στους Βαλκανικούς Πολέμους στους οποίους αποκομίζει εκ νέου τραύματα αλλά και διακρίσεις. Το 1917 οι Μεγάλες Δυνάμεις επιτίθενται στην Νότια Ελλάδα και ο βασιλιάς αναγκάζεται να φύγει από την χώρα. Ο Μάνος, όντας αφοσιωμένος στο βασιλιά, βάζει σε κίνδυνο την ζωή του για να τον προλάβει και να πάει μαζί του στην Ελβετία[78] όπου και αφήνει την τελευταία του πνοή την επόμενη χρονιά[79].

Ο ίδιος είναι ένα από τα ιδρυτικά μέλη της «Εθνικής Εταιρείας», πρόεδρος του Μακεδονικού Κομιτάτου και αθλητής ξιφασκίας της «Αθηναϊκής Λέσχης». Ως αθλητής παίρνει μέρος στους Θερινούς Ολυμπιακούς Αγώνες της Στοκχόλμης το 1912 με την Ελληνική Αποστολή[80].

Εικόνα 2 Ασπασία Μάνου

Στις 15 Ιανουαρίου του 1895, ο Πέτρος Μάνος παντρεύεται την Μαρία Αργυροπούλου, με την οποία αποκτά δύο κόρες, την Ασπασία και τη Ρωξάνη. Η Ασπασία, κατά 20 χρόνια μεγαλύτερη από την ετεροθαλή της αδερφή Ραλλού, συνάπτει έναν τολμηρό δεσμό με τον πρίγκηπα Αλέξανδρο, γιό του βασιλιά Κωνσταντίνου, αντίθετα προς τις βασιλικές παραδόσεις και παρά τις έντονες πολιτικές αντιδράσεις. Η Ασπασία και ο Αλέξανδρος γνωρίζονται την άνοιξη του 1915, πάνω στο ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Το φθινόπωρο του 1916 αρραβωνιάζονται ανεπίσημα. Τον Μάιο του 1917 ο Αλέξανδρος ενθρονίζεται και δηλώνει την πρόθεσή

Ελλάδας με την Κρήτη. Το 1901 ο Μάνος διορίζεται δήμαρχος Χανίων. Το 1913 φεύγει από την Κρήτη για να πολεμήσει στην Δυτική Μακεδονία με το όνομα Μιχαηλίδης. Το 1905 έχοντας γυρίσει στα Χανιά έχει ηγετικό ρόλο στην συγκρότηση της επανάστασης του Θερίσου. Το 1906 εκλέγεται βουλευτής Χανίων, το 1907 πρόεδρος του «Μακεδονικού Κομιτάτου Αθήνας» και το 1910 επανεξελέγη Βουλευτής. Πολεμάει εθελοντικά στους Βαλκανικούς Πολέμους. Σκοτώνεται το 1913 μετά από πτώση αεροπλάνου που εκτελούσε πτήση παρατήρησης των βουλγαρικών θέσεων στην περιοχή του Λαγκαδά. http://www.fhw.gr/olympics/modern/gr/greek/g405.html

[77] ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ Κωνσταντίνος, «Ανέκδοτο Μητρώο των Μαχητών του Μακεδονικού Αγώνα» στο *Μακεδονικά*, 19ος Τόμος, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1979, σελ 49

[78] ΖΑΟΥΣΗΣ Αλέξανδρος, *Αλέξανδρος και Ασπασία (1925-1920),* Ωκεανίδα, Αθήνα 2000

[79] https://www.genealogics.org/getperson.php?personID=I00029842&tree=LEO#

[80] https://www.sports-reference.com/olympics/athletes/ma/petros-manos-1.html

του να παντρευτεί την Ασπασία στην οικογένειά του και την Κυβέρνηση. Όμως όλοι απαιτούν να περιμένει μέχρι το τέλος του πολέμου. Ο μόνος υποστηριχτής του ζευγαριού, στην αρχή ανεπίσημα και από το Μάιο του 1918 επισήμως, είναι ο Άγγλος πρεσβευτής Granville. Τελικά ο μοργανατικός γάμος λαμβάνει χώρα τον Νοέμβριο του 1919. Οι αντιδράσεις συνεχίζονται και το ζεύγος αναγκάζεται να μένει χωριστά τον περισσότερο καιρό. Όμως δυστυχώς, ο Αλέξανδρος πεθαίνει τον Οκτώβριο του επόμενου χρόνου από σηψαιμία που προκλήθηκε από δάγκωμα μαϊμούς. Η Ασπασία είναι έγκυος στην κόρη τους Αλεξάνδρα. Το καλοκαίρι του 1922 νομιμοποιείται ο γάμος και η Αλεξάνδρα ορίζεται νόμιμος κληρονόμος του πατέρα της, χωρίς όμως δικαίωμα στον θρόνο.[81]

Εικόνα 3 Σοφία Τομπάζη

Η μητέρα της Ραλλούς, Σοφία Τομπάζη, ήταν κόρη του Αλέξανδρου Τομπάζη και της Μαρίας Δημητρίου Μαυροκορδάτου, απόγονος δηλαδή μιας παραδοσιακής υδραίικης οικογένειας ναυτικών και πολιτικών.

Οι γονείς της, όπως σημειώνει η ίδια η Ραλλού, είναι οι πρώτες δύο σημαντικές επιρροές της. Την μεγαλώνουν με αφηγήσεις των αγώνων του έθνους, καλλιεργώντας της μια μεγάλη αγάπη για την χώρα της.[82]

Την εποχή που γεννιέται και μεγαλώνει, η εκπαίδευση δεν είναι αυτονόητη και εύκολα προσβάσιμη για τα κορίτσια. Αυτό όμως δεν ισχύει για το περιβάλλον της Ραλλούς Μάνου, που λόγω της κοινωνικής της τάξης απολαμβάνει το προνόμιο μιας πολύ καλής μόρφωσης όπως και την δυνατότητα να ασχοληθεί με τις τέχνες και μάλιστα να τις σπουδάσει στην σύγχρονη μορφή τους. Σημαντικό ρόλο στην ενασχόληση με τις τέχνες, όπως διηγείται η ίδια[83] παίζει η γιαγιά της, η οποία είναι ζωγράφος. Πρόκειται για την Μαρία Μαυροκορδάτου, κόρη του Δημήτριου Σκαρλάτου Μαυρομιχάλη και της Σοφίας Βαλς, που της έμαθε να ζωγραφίζει πριν καλά μάθει να διαβάζει και να γράφει.

---

[81] Μετά την εκθρόνιση του Κωνσταντίνου ζουν στο εξωτερικό, κυρίως στην Ιταλία και την Αγγλία. Το 1972 η Ασπασία πεθαίνει στην Βενετία. Τα οστά της μεταφέρονται στην Αθήνα το 1993. Η Αλεξάνδρα παντρεύεται τον εξόριστο και μετέπειτα έκπτωτο βασιλιά της Σερβίας Πέτρο με τον οποίο αποκτά έναν γιο, τον Αλέξανδρο της Γιουγκοσλαβίας. Βλ. ΖΑΟΥΣΗΣ Αλέξανδρος, *Αλέξανδρος και Ασπασία (1925-1920),* Ωκεανίδα, Αθήνα 2000

[82] «Ραλλού Μάνου», στο *Μονόγραμμα*, http://archive.ert.gr/73094/, επίσκεψη στις 6 Μαΐου 2018

[83] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός : «...ου των ραδιών...ούσαν την τέχνην...»,* Γνώση, Αθήνα 1988, σελ. 22

Εκείνη την περίοδο η άρχουσα τάξη στην οποία ανήκει η Μάνου, έχει την ευχέρεια να ασχολείται με την «υψηλή» τέχνη του θεάτρου και της ζωγραφικής. Η ασχολίες αυτές αντιμετωπίζονται ως ένδειξη καλαισθησίας και εξουσίας. Τα υλικά σύμβολα εξουσίας της εποχής είναι τα αυτοκίνητα, τα γραμμόφωνα, το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος και ο καλοκαιρινός παραθερισμός[84]. Άλλες δραστηριότητες της καθημερινής ζωής των ανωτέρων στρωμάτων της εποχής είναι ο ιππόδρομος, οι κοσμικές δεξιώσεις μετά χαρτοπαιξίας, οι χοροί, η φυσιολατρία, ο οργανωμένος αθλητισμός και τα καλλιστεία[85]. Μάλιστα σύμφωνα με την εφημερίδα «Ελλάς» η μητέρα της Μάνου, Σοφία Τομπάζη, έχει συμμετάσχει σε «δημοψήφισμα περί των ωραιοτέρων Ελληνίδων εκάστης επαρχίας»[86].

«...Η μητέρα μου, η Σοφία Τομπάζη, ήτανε η πιο ωραία γυναίκα της εποχής της...» Δηλώνει η Μάνου όταν παρουσιάζει τους γονείς της στα ηχητικά ντοκουμέντα της ΕΡΤ.[87]

Στα τέλη του 19ου αιώνα με αρχές του 20ου αιώνα, κυριαρχεί το δίπολο δημόσιος-ιδιωτικός χώρος που ταυτίζει τον άντρα με τον δημόσιο βίο και την γυναίκα με τον ιδιωτικό, το σπίτι και την οικογένεια. Οι κοινωνικές αυτές διακρίσεις εκφράζονται και καλλιεργούνται από το εκπαιδευτικό σύστημα. Η μέση εκπαίδευση των κοριτσιών θεωρείται από την πολιτεία αποκλειστικά ιδιωτική υπόθεση και κατώτερη από αυτή των αγοριών. Το απολυτήριο τους δεν αποτελεί εισιτήριο ούτε για την τριτοβάθμια εκπαίδευση, ούτε για την αγορά εργασίας. Επομένως δεν λειτουργεί και ως μέσω κοινωνικής ανόδου. Έχει ως σκοπό το να αποτελεί τεκμήριο της κοινωνικής τάξης και της οικονομικής κατάστασης της οικογένειας. Για τις γυναίκες αυτοσκοπός θεωρείται ο γάμος, η μητρότητα, η νοικοκυροσύνη και η φροντίδα των οικείων, ενώ υποδειγματικές ενασχολήσεις αποτελούν η φιλανθρωπία, η εθνική δράση και η καλλιτεχνία. Τα χρόνια που μεγαλώνει η Μάνου, οι

---

[84] ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ Στράτος, «Η Καθημερινή Ζωή στην Ελλάδα του 20ού αιώνα» στο *Η Ελλάδα στον 19ο & 20ο αιώνα: Εισαγωγή στην Ελληνική Κοινωνία*, Τόπος, Αθήνα 2010, σελ. 370

[85] ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ Στράτος, «Η Καθημερινή Ζωή στην Ελλάδα του 20ού αιώνα», ό.π., σελ. 372

[86] Εφημερίδες της εποχής οργανώνουν δημοψηφίσματα που απευθύνονται στους αναγνώστες τους για την ανεύρεση της ωραιότερης Ελληνίδας. Η σχετικά τότε νέα Εφημερίδα Ελλάς ζητάει από τους αναγνώστες της σε Αθήνα και επαρχίες να ψηφίσουν για το ποια είναι η ωραιότερη γυναίκα της περιοχής τους. Οι υποψήφιες δεν είναι συγκεκριμένες αλλά ο κάθε ένας μπορούσε να ψηφίσει από μόνος του όποια θέλει. Η Εφημερίδα σημειώνει ότι παρατηρήθηκε έντονη νοθεία ειδικά στις επαρχίες και ότι θα προσπαθήσει να ξεδιαλύνει την κατάσταση. Στις 2 Μαρτίου 1908 ανακοινώνει τις επιτυχούσες καλλονές ονομαστικά και ζητάει από τους αναγνώστες της να στείλουν φωτογραφίες των γυναικών αυτών για να τις δημοσιοποιήσουν. Στην περιοχή των Αθηνών ωραιότερη γυναίκα για το 1908 εκλέγεται η δις Σοφία Τομπάζη-Μαυροκορδάτου. Βλ. ΕΛΛΑΣ, αριθμός φύλλου 13, Κυριακή 24 Φεβρουαρίου 1908, Έτος Α΄, ΕΛΛΑΣ, αριθμός φύλλου 14, Κυριακή 2 Μαρτίου 1908, Έτος Α΄, ΕΛΛΑΣ, αριθμός φύλλου 15, Κυριακή 9 Μαρτίου 1908, Έτος Α΄ (https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=36981&seg=4306) σελ.89, 90, 101.

[87] «Ραλλού Μάνου», στο *Μονόγραμμα*, http://archive.ert.gr/73094/, επίσκεψη στις 6 Μαΐου 2018

γυναίκες αντιλαμβάνονται όλο και περισσότερο τις διακρίσεις που υφίστανται και προσπαθούν να αλλάξουν τις παγιωμένες αντιλήψεις για τις δραστηριότητες και τους χώρους δράσης τους, με πρώτο εργαλείο και αίτημα την εκπαίδευσή τους[88].

2.1.2 Σπουδές στην Ελλάδα και το Εξωτερικό

Τα εφηβικά χρόνια της Ραλλούς Μάνου διαπλάθονται σε ένα γαλλικό ιδιωτικό σχολείο, που διευθύνεται από Ουρσουλίνες μοναχές στο νησί της Τήνου. Όταν αποφοιτά από εκεί το 1933, αμέσως προετοιμάζεται για να σπουδάσει στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας. Μια φίλη της όμως την παρακινεί να γραφτεί στην σχολή χορού της Κούλας Πράτσικα, στην οποία οι ευκατάστατες κοπέλες της εποχής συνήθιζαν να παρακολουθούν μαθήματα ρυθμικής, γυμναστικής και χορού[89]. Ταυτοχρόνως, σπουδάζει γερμανικά στην Γερμανική Σχολή και πιάνο με την Πολυξένη Ματέυ[90].

Εικόνα 4 Κούλα Πράτσικα

Η Κούλα Πράτσικα (1899-1984) είναι χορεύτρια, καθηγήτρια ρυθμικής και χορού, και χορογράφος. Γεννιέται στην Πάτρα στις 24 Νοεμβρίου του 1899. Η αγάπη της για το χορό, το θέατρο και την μουσική εκφράζεται από παιδική ηλικία. Αποφοιτά από το Αρσάκειο Αθηνών και το 1927, χάρη στην γνωριμία της με την Εύα Πάλμερ, σύζυγο του Άγγελου Σικελιανού, παίρνει μέρος στις πρώτες Δελφικές γιορτές ως κορυφαία του χορού στην παράσταση «Προμηθέας Δεσμώτης». Αμέσως μετά φεύγει για σπουδές στη σχολή Χελεράου του Ελβετού μουσικοπαιδαγωγού και συνθέτη Émile Jaques-Dalcroze, κοντά στην Βιέννη. Εκείνη την εποχή η λατρεία του αρχαίου ελληνικού πνεύματος είναι τάση στην Ευρώπη και την Αμερική. Η Πράτσικα την αναζητά και ταυτίζεται με αυτήν. Όπως προαναφέρθηκε, ο Dalcroze ασχολείται με την ρυθμική γυμναστική θέλοντας να βοηθήσει τους μαθητές του να αποκτήσουν καλύτερη αίσθηση του ρυθμού μέσω της κίνησης. Από το σχολείο του περνάνε μεγάλοι καλλιτέχνες της εποχής και το σύστημά του διαδίδεται στην Ευρώπη και την Αμερική. Η Πράτσικα μέχρι το 1930 έχει πάρει δύο διπλώματα, της ρυθμικο-μουσικής παιδείας (Rythmische -Musikalische) και της

---

[88] ΣΑΡΑΚΑΤΣΙΑΝΟΥ Βασιλική, «Η Αναγιγνώσκουσα στη νεοελληνική τέχνη: θεσμικές αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών στην καμπή του 19ου προς τον 20ό αιώνα» στο *Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) :οικονομία, ιστορία, λογοτεχνία*, τόμος Ε΄, Αθήνα 2015, σελ. 481

[89] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός : «...ου των ραδιών...ούσαν την τέχνην...»*, ό.π., σελ. 28

[90] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π., σελ. 223

κινησιολογίας (Bewegungs Lehre). Επιστρέφει τότε στην Αθήνα και ανοίγει δική της ιδιωτική σχολή στην οδό Μασσαλίας 3, η οποία μετέπειτα μεταφέρεται στην οδό Ομήρου. Το κτήριο χτίζεται ειδικά για την σχολή από τον αρχιτέκτονα Γεώργιο Κοντολέοντα. Η σχολή το 1937 είναι επίσημα η πρώτη επαγγελματική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης. Είναι τετραετής και παραδίδει μαθήματα γύρω από τους τομείς της γυμναστικής, ρυθμικής και μουσικής. Το 1973 μεταβιβάζεται στο ελληνικό κράτος, μετονομάζεται σε Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης και συνεχίζει να λειτουργεί μέχρι και σήμερα. Η Κούλα Πράτσικα δίνει πολλές παραστάσεις τόσο στο εσωτερικό (Αρχαία θέατρα Αθηνών, Επιδαύρου, Ρόδου) όσο και στο εξωτερικό (Γερμανία, Γαλλία, Ιταλία). Επίσης τιμάται με πολλά μετάλλια και βραβεία όπως αυτό της Ακαδημίας Αθηνών. Το 1980 παραδίδει την διεύθυνση της σχολής στην Ντόρα Τσάτσου και τέσσερα χρόνια μετά, στις 26 Ιανουαρίου του 1984, πεθαίνει σε ηλικία 85 ετών.[91]

Η επιρροή της Κούλας Πράτσικα στην ενήλικη πλέον Ραλλού Μάνου είναι καταλυτική. Η γνωριμία τους οδηγεί την νεαρή υποψήφια ζωγράφο να αλλάξει πεδίο σπουδών και να ασχοληθεί με τον χορό, παρά την διαφωνία των γονιών της[92]. Η απόφαση αυτή είναι τολμηρή και ειδικά για εκείνη την εποχή, που ο χορός ως τέχνη και παιδαγωγική μέθοδος σχεδόν δεν υπάρχει στην Ελλάδα. Δεν έχει θεσμικό χαρακτήρα, επαγγελματικό προσανατολισμό και επαγγελματικές σχολές. Η τέχνη του χορού δεν απολαμβάνει καμιά αναγνώριση και στην συνείδηση των περισσοτέρων συνδέεται μάλλον με την πορνεία. Αιτία αυτής της αντιμετώπισης είναι η αντίθεση της Ορθόδοξης εκκλησίας με τον χορό και τα δυτικά στοιχεία του που δεν συνάδουν με την έμφαση που δίνεται εκείνη την εποχή στην προάσπιση και διαιώνιση του αρχαίου Ελληνικού πνεύματος και πολιτισμού[93].

Η διαφωνία των γονιών της Ραλλούς είναι σθεναρή, ωστόσο δεν καταφέρνει να κάμψει την αποφασιστικότητά της. Η Μάνου αποφασίζει να φύγει για σπουδές στο εξωτερικό. Την περίοδο 1934-1935 με υποτροφία του υπουργείου Παιδείας παρακολουθεί μαθήματα ρυθμικής γυμναστικής και μουσικής στη Σχολές των Pontant και Mortenot στο Παρίσι. Το 1935 μέχρι το 1937 συνεχίζει τις σπουδές της στο χορό, την ρυθμική, την μουσική και σε θεωρητικά και πρακτικά μαθήματα διδακτικής στη γνωστή ημικρατική Günther Schule του Karl Orff (1895-1982) στο Μόναχο. Στο τέλος των σπουδών της παίρνει

---

[91] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω*, Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π. σελ. 79-83

[92] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός : «...ου των ραδιών...ούσαν την τέχνην...»*, ό.π., σελ. 28

[93] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", στο *Research in Dance Education*, nº 9, Μάρτιος 2008, σελ. 55-56

δίπλωμα με τίτλο διδασκαλίας χορού.

Το 1936 παίρνει μέρος στην τελετή αφής των Ολυμπιακών αγώνων του Βερολίνου την οποία οργανώνει και χορογραφεί η Πράτσικα. Το 1937 επιστρέφει μόνιμα στην Ελλάδα. Πιστεύει ότι ο χορός μπορεί να αναπτυχθεί μόνο μέσο ακαδημαϊκής εκπαίδευσης και καλά εκπαιδευμένων και καταρτισμένων δασκάλων και χορευτών. Διδάσκει στην Επαγγελματική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης της Κούλας Πράτσικα και συμμετέχει ως χορεύτρια στις παραστάσεις της[94]. Επίσης διδάσκει σε εργοστάσια όπως του Παπαστράτου, όπου οργανώνονται μαθήματα ρυθμικής[95]. Είναι καθηγήτρια χορού της βασιλικής οικογένειας[96]. Το 1941 ανοίγει δική της σχολή στον Όμιλο Αντισφαίρισης[97]. Το 1943 παντρεύεται τον αρχιτέκτονα Παύλο Μυλωνά και το 1944 φέρνει στον κόσμο τον πρωτότοκο γιό της Κωνσταντίνο.

Εικόνα 5 Martha Graham

Το 1947, δέκα χρόνια αφότου έχει επιστρέψει στην Ελλάδα, της δίνεται η ευκαιρία να ακολουθήσει μεταπτυχιακές σπουδές στο Physical Education and Dance Department του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης. Ταυτόχρονα, παρακολουθεί μαθήματα μοντέρνου χορού στις σχολές των Hanya Holm και Doris Humphrey και κλασικό χορό στη σχολή της Nanette Charissi. Καθοριστικό όμως γεγονός για την καριέρα της είναι η συνάντησή της με την Martha Graham[98]. Ο τρόπος που περιγράφει η ίδια την πρώτη τους συνάντηση είναι χαρακτηριστικός:

> *Η παρουσία της μικρόσωμης Αμερικανίδας γέμισε την τάξη και η δυνατή της προσωπικότητα ακτινοβόλησε και συνεπήρε και τους πιο αδιάφορους. Εγώ με την πρώτη κουβέντα, με την πρώτη κίνηση, κατάλαβα πως, επιτέλους είχα βρει εκείνο που γύρευα. Έναν καινούργιο δρόμο που είχε ανοίξει για το χορό, εκείνος ο εκλεκτός άνθρωπος με την πλούσια εσωτερικότητα, την αστείρευτη φαντασία και το έντονο*

---

[94] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 56-57
ZERVOU Natalie, *The Greek Body in Crisis: Contemporary Dance as a Site of Negotiating and Restructuring National Identity in the Era of Precarity*, University of California, Riverside 2015, σελ. 316

[95] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π. σελ. 223

[96] ZERVOU Natalie, *The Greek Body in Crisis: Contemporary Dance as a Site of Negotiating and Restructuring National Identity in the Era of Precarity*, ό.π., σελ. 317

[97] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π. σελ. 223

[98] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 56-57

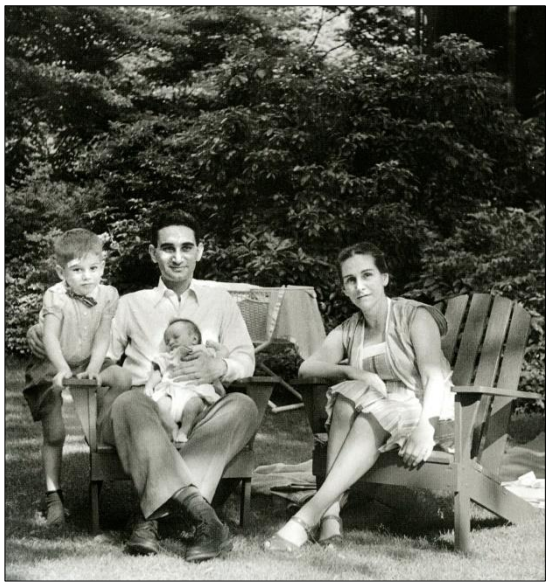
δημιουργικό δαιμόνιο. Η διδασκαλία της υπήρξε για μένα μια αποκάλυψη. Όταν, αργότερα, με δέχτηκε τόσο φιλόξενα στο στούντιό της, αισθάνθηκα ότι είχα φθάσει στο λιμάνι των αναζητήσεων μου. Έμαθα πολλά από το σύστημά της.[99]

Η Ραλλού Μάνου εντυπωσιάζεται όχι μόνο από την τέλεια και γεμάτη πάθος ερμηνεία της Graham όταν χορεύει, αλλά και από τις συγκινητικές της χορογραφίες που εκφράζουν όλων των ειδών τα συναισθήματα. Πιστεύει ότι η Martha Graham εισάγει στον μοντέρνο χορό ένα καθορισμένο και πειθαρχημένο σύστημα με όλα τα ευέλικτα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης έκφρασης. Συμφωνεί μαζί της στο ότι ο χορός είναι μία βαθιά και εσωτερική κατάσταση και ότι το σώμα πρέπει να είναι τέλεια συντονισμένο για να μπορέσει να γίνει ένα κανάλι έκφρασης. Τονίζει έντονα ότι ο χορός της Martha Graham περιλαμβάνει πνεύμα, δραματική φόρτιση, και φαντασία[100].

Εικόνα 6 Martha Graham

2.1.3 Επαγγελματική Πορεία

Το 1948 γεννιέται ο δευτερότοκος γιος της, Αλέξανδρος, στην Αμερική. Την ίδια χρονιά γυρνάει στην Ελλάδα γεμάτη ιδέες και διάθεση για καλλιτεχνικό και διδακτικό έργο. Είναι η πρώτη που μπορεί να διδάξει το σύστημα της Graham. Από το 1949 μέχρι το 1951 είναι μόνιμη χορογράφος του Εθνικού Θεάτρου. Το 1951 ιδρύει την Επαγγελματική Σχολή Χορού για δασκάλους, χορευτές και χορογράφους στην οποία διδάσκει η ίδια για πολλά χρόνια. Η σχολή της Ραλλού Μάνου έχει ως στόχο να ευαισθητοποιήσει, ελευθερώσει, και εξασκήσει τους χορευτές της με σκοπό να μπορούν να εκφράσουν ένα μοντέρνο αλλά συγχρόνως παραδοσιακό πνεύμα, όπως και το να διαμορφώσει



Εικόνα 7 Οικογένεια Μυλωνά - Μάνου

[99] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός : «...ου των ραδιών...ούσαν την τέχνην...»*, ό.π., σελ. 39
[100] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 57

δασκάλους οι οποίοι θα μπορούν να μεταδώσουν την τέχνη του χορού σε όλη την Ελλάδα[101].

Ως δασκάλα η Ραλλού Μάνου είναι αυστηρή με τους μαθητές της, αλλά ταυτόχρονα ξέρει και πώς να εκφράζει την αγάπη της γι' αυτούς. Την χαρακτηρίζει η πειθαρχία και η συνεχόμενη προσπάθεια[102]. Ως χορεύτρια και χορογράφος, επηρεασμένη από τις σπουδές της, το καλλιτεχνικό κίνημα του μοντερνισμού και τα ζητήματα της εποχής, αναζητεί την ελληνική κίνηση. Προσπαθεί να δημιουργήσει μια καθαρώς ελληνική χορευτική τέχνη. Έρχεται σε επαφή με σημαντικούς δημιουργούς των γραμμάτων και των τεχνών της εποχής, τους ανθρώπους που συντελούν την γενιά του '30. Η επικοινωνία των καλλιτεχνών αυτών με την Μάνου οδηγεί το 1951 στην σύνταξη του Ελληνικού Χοροδράματος, ενός καλλιτεχνικού μη κερδοσκοπικού οργανισμού[103]. Πρόκειται για την πρώτη οργανωμένη επαγγελματική ομάδα μοντέρνου χορού στην χώρα[104]. Ο οργανισμός αυτός αποτελεί σημείο καμπής της προσωπικής της καριέρας αλλά και του μοντέρνου χορού στην χώρα μας[105].

Το 1952, η Ραλλού Μάνου δέχεται πρόσκληση από τη Ninet de Valois να πάει στην Μεγάλη Βρετανία και το Βρετανικό Συμβούλιο της δίνει υποτροφία ώστε να παρακολουθήσει και να μελετήσει χορευτικές παραγωγές στην Αγγλία. Διδάσκει ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς και δίνει μία διάλεξη πάνω στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό στο Λονδίνο. Το 1956 συνεργάζεται με την Εθνική Λυρική Σκηνή και χορογραφεί παραστάσεις μπαλέτου μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '60. Το 1961 γράφει και εκδίδει το βιβλίο της «Το Ελληνικό Χορόδραμα: 1950-1960», στο οποίο μιλάει για τις δράσεις της οργάνωσης με χρονολογική σειρά, παραθέτοντας φωτογραφίες από τις παραστάσεις. Το 1963 συνεργάζεται ξανά με το Εθνικό Θέατρο, ενώ το 1965 πραγματοποιείται η μεγαλύτερη περιοδεία του Ελληνικού Χοροδράματος. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι πολλές από τις παραστάσεις της βιντεοσκοπούνταν και μεταδίδονταν στην εθνική τηλεόραση. Πρόκειται για ένα σημαντικό άνοιγμα του σύγχρονου χορού μέσω της τηλεόρασης σε ευρύ κοινό.

Το 1968 όμως εξαιτίας οικονομικών δυσκολιών ο οργανισμός κλείνει προσωρινά και

---

[101] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 57

[102] «*Ελληνικό Χορόδραμα Ραλλού Μάνου*», στο Παρασκήνιο, http://archive.ert.gr/90299/, επίσκεψη στις 6 Μαΐου 2018

[103] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 686

[104] ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, ό.π. σελ. 223

[105] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 58

δημιουργείται μια μικρότερη ομάδα η οποία ονομάζεται «Εργαστήρι Χορού». Το 1970 εκδίδει το περιοδικό «Χορός», το οποίο μετράει μόνο δύο τεύχη. Από το 1971 μέχρι το 1973 συνεργάζεται με το Βουλγάρικο Εθνικό Μπαλέτο της Σόφιας. Εντωμεταξύ το 1972 προσκαλείται στο Ντάλας του Τέξας από το Κεντρικό Θέατρο για να χορογραφήσει την Λυσιστράτη. Παράλληλα δίνει μια διάλεξη στο Πανεπιστήμιο του Ντάλας καθώς και μαθήματα χορού.

Το 1979 παίρνει μέρος στην παραγωγή μιας πεντάωρης έγχρωμης ταινίας της ΕΡΤ με τίτλο «Ο Ελληνικός Χορός Χθες και Σήμερα» την οποία μπορεί να παρακολουθήσει κανείς ψηφιακά στο αρχείο της ΕΡΤ σε οχτώ επεισόδια. Το 1982 η Ακαδημία Αθηνών βραβεύει την Μάνου με χάλκινο βραβείο για την προσφορά της στον ελληνικό πολιτισμό. Το 1987 εκδίδει το δεύτερο βιβλίο της «Χορός: "Ου των ραδίων... ούσαν την τέχνην"» στο οποίο γράφει για την ζωή της, το έργο της, τους συνεργάτες της και σκέψεις της πάνω στο χορό. Ένα χρόνο μετά, στις 18 Οκτωβρίου του 1988 αφήνει την τελευταία της πνοή. Μαζί της σβήνει και το Ελληνικό Χορόδραμα καθώς κανένας δεν ήταν ικανός να συνεχίσει την δουλειά της εκείνη την περίοδο. Το 1998 δύο συνεργάτες της, η Βούλα Μωραγιέμου και ο Ανδρέας Πέρης (χορευτές, χορογράφοι, και δάσκαλοι στη σχολή της) αποπειρώνται την επαναλειτουργία του Ελληνικού Χοροδράματος ξανανεβάζοντας κάποιες από τις παλιές παραστάσεις. Το κόστος τέτοιων παραγωγών όμως δεν μπορούσε να υποστηριχθεί μακροπρόθεσμα[106].

[106] ZERVOU Natalie, *The Greek Body in Crisis: Contemporary Dance as a Site of Negotiating and Restructuring National Identity in the Era of Precarity*, ό.π., σελ. 316-321
BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 73-74

2.2 Το Ελληνικό Χορόδραμα και η γενιά του ΄30

2.2.1 Πλαίσιο

Τη περίοδο που γυρνάει η Ραλλού Μάνου στην Ελλάδα, βρίσκει μια Ελλάδα που έχει μόλις βγει από μία δεκαετή εμπόλεμη κατάσταση, συν τα προηγηθέντα τέσσερα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά και βρίσκεται σε μια πολιτικά ασταθή συνθήκη. Βασιλόφρονες λαϊκοί, φιλελεύθεροι βενιζελικοί και προσωπικότητες από τον στρατιωτικό χώρο, εναλλάσσονται στην εξουσία ανά διαστήματα μηνών. Ο τετραετής εμφύλιος πόλεμος αφήνει βαθιά τραυματισμένη την χώρα στο σύνολό της και βαθιά διχασμένη την κοινωνία της. Ο κοινωνικές και οικονομικές ανακατατάξεις είναι μεγάλες. Ισχυρό ζητούμενο αποτελεί ακόμα η εδραίωση της περίφημης κοινωνικής συνοχής που έφεραν οι δύο πόλεμοι στον ελλαδικό χώρο. Η χώρα σε πολλές περιοχές ερημώνει και η εσωτερική μετανάστευση είναι η νέα πραγματικότητα. Στις περιοχές των συνόρων ο εποικισμός είναι πολύ έντονος, αλλάζοντας άρδην το τοπίο. Στις πόλεις διαμορφώνονται νέες οικονομικές ελίτ. Πολύ μεγάλος αριθμός πληθυσμού υποφέρει από φτώχεια. Τέλος, ο αριθμός των στιγματισμένων αριστερών που εκτοπίζονται σε εξορίες ή περιθωριοποιούνται κοινωνικά είναι σημαντικός.

Οι καλλιτέχνες και οι διανοούμενοι που αποτελούν την επονομαζόμενη «γενιά του ’30» βρίσκονται αντιμέτωποι με κρίσιμα ζητήματα άμεσα συνδεδεμένα με την μεταπολεμική και μετεμφυλιακή πολιτική και κοινωνική συνθήκη. Όσο και αν αυτά τα ζητήματα δεν καθορίζουν άμεσα την διαδικασία παραγωγής τέχνης, δεν μπορούν παρά να την επηρεάζουν. Υπό αυτές τις συνθήκες, παρατηρείται στον καλλιτεχνικό χώρο της Αθήνας η ανάγκη επαναπροσδιορισμού του αντικειμένου του. Αφήνουν στην άκρη τα μυθικά και ιστορικά θέματα και καταπιάνονται με θέματα κοινωνικά και εν μέρη πολιτικά, όπως είναι η ζωή της εργατικής τάξης, ο ανδρισμός, η θηλυκότητα και ο καταπιεσμένος ερωτισμός[107]. Συντάσσουν τους εαυτούς τους στο μοντέρνο ευρωπαϊκό κίνημα, αντιδρούν στον δημοτικισμό και προσπαθούν να δημιουργήσουν μια πολιτισμική ταυτότητα εξωστρεφή και δυναμική, βλέποντας την Ευρώπη συναγωνιστικά. Γίνεται μια προσπάθεια προσδιορισμού του έθνους με πολιτισμικούς και αισθητικούς όρους αντί για πολιτικούς και ιδεολογικούς. Αναζητούν την ελληνικότητα, με γνώμονα την λαϊκότητα έναντι της παραδοσιακότητας, για να αναδημιουργήσουν την παράδοση ως κάτι ζωντανό στο παρόν αλλά προερχόμενο από οποιαδήποτε περίοδο του παρελθόντος. Αισθητικοποιούν το λαϊκό για να το εξιλεώσουν, να

[107] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι “Έξι λαϊκές ζωγραφιές”: Σε αναζήτηση μιας “καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης”», ό. π., σελ. 692-693

το φέρουν σε επικοινωνία με την δυτική τέχνη, να το αξιοποιήσουν ατομικά και να το αναγάγουν σε υπερτοπικό και εθνικό πολιτισμικό γνώρισμα[108].

Όμως τι σημαίνει «γενιά του ’30» και ποιοι την αποτελούν; Για την οριοθέτησή της τα κριτήρια δεν είναι ηλικιακά. Δεν αποτελείται από όλους όσους εμφανίζονται στα γράμματα και τις τέχνες εκείνη την εποχή. Πρόκειται για καλλιεργημένους μικροαστούς, στην αρχή λογοτέχνες, ύστερα ανθρώπους των εικαστικών, και αργότερα της μουσικής και του χορού, οι οποίοι αναζητούν την ανανέωση και την δημιουργία μια πολιτισμικής ελίτ, μιας κλίκας, που τους ενώνουν φιλίες, συμπάθειες και τα κοινά ζητήματα που αναφέρονται παραπάνω. Η παιδεία, τα ενδιαφέροντα, το ποσοστό επαφής με τα ευρωπαϊκά δρώμενα, η εκπαίδευση, οι τεχνοτροπίες αλλά και οι θεματολογίες που έχει ή επιλέγει ο κάθε ένας, δημιουργεί αναγκαστικά έναν εσωτερικό πλουραλισμό. Ως συλλογικό φαινόμενο χάρη στον μύθο που δημιουργείται γύρω από τη αυτή, η γενιά του ’30 καταφέρνει να διαθέτει την μεγαλύτερη πολιτισμικά αίγλη μέχρι και σήμερα. Τα πρόσωπα που την αποτελούν όπως και τα έργα τους αναγκαστικά εξατομικεύονται[109].

2.2.2 Η χορευτική παράσταση «Μαρσύας» και η ίδρυση του «Ελληνικού Χοροδράματος»

Εικόνα 8 Ελληνικό Χορόδραμα

Η συνεργασία και επικοινωνία των καλλιτεχνών με την Μάνου εμπνέει το 1951 στην σύνταξη του «Ελληνικού Χοροδράματος», της πρώτης δηλαδή ελληνικής ομάδας χορού. Πρόκειται για ένα μη κερδοσκοπικό σωματείο με σκοπό την καλλιτεχνική υλοποίηση των ιδεών που προαναφέρθηκαν και με βασικό στόχο την αναζήτηση μιας «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης». Στους αρχικούς συντελεστές συγκαταλέγονται οι Μάνος Χατζιδάκις, Γιάννης Τσαρούχης, Αλέξης Σολωμός, Κώστας Χοϊδάς, Αλέκα Κατσέλη, ο σύζυγος της Μάνου αρχιτέκτονας Παύλος Μυλωνάς κ.α. Στην συνέχεια

[108] PAPANIKOLAOU Dimitris, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Legenda, London 2007, σελ. 67-69
[109] ΤΖΙΟΒΑΣ Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, Πόλις, Αθήνα 2011, σελ. 18-21, 31-34

εντάχθηκαν οι Μαρίκα Κοτοπούλη, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιάννης Μόραλης, Γιώργος Βακαλό, Αργύρης Κουνάδης, Οδυσσέας Ελύτης, Νίκος Γκάτσος και χορευτές όπως οι Άγγελος Γριμάνης, Γιάννης Μέτσης κ.α[110].

Αφορμή για την ίδρυση του σωματείου είναι η χορευτική παράσταση «Μαρσύας» που παρουσιάζεται το καλοκαίρι του 1950 στην παραλία της Αγίας Μαρίνας στην Αίγινα σε συνεργασία με την «Ελληνική Περιηγητική Λέσχη». Η Ραλλού Μάνου χορογραφεί τον μύθο και χορεύει τον ρόλο του Μαρσύα. Την συνοδεύει η Αλέκα Κατσέλη ως Απόλλωνας. Την μουσική της παράστασης συνθέτει ο εικοσιπέντε χρονών τότε Μάνος Χατζιδάκις, ενώ τα σκηνικά και τα κουστούμια τα επιμελείται ο Γιάννης Τσαρούχης. Η παράσταση λαμβάνει χώρα κυριολεκτικά πάνω στο κύμα με την θάλασσα και τα πεύκα να αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του σκηνικού. Η ορχήστρα αποτελείται από εικοσιπέντε μουσικά όργανα και πολλούς μουσικούς και χορευτές[111]. Πρόκειται για μια δουλειά που υπηρετεί το ζητούμενο της «ελληνικότητας» όπως το θέτει η «γενιά του ΄30», λατρεύοντας τον μύθο και το Αιγαίο, τη φύση και το φως ως αρχέτυπα στοιχεία ενός πολιτισμικού χρονοτόπου[112].

Εικόνα 9 Η Ραλλού Μάνου στον ρόλο του Μαρσύα, 1950

Εικόνα 10 Loie Fuller

Το κοινό απαρτίζεται από μέλη της λέσχης που ήρθαν με πλοίο από την Αθήνα και τον Πειραιά και τους κατοίκους του νησιού. Η ανταπόκριση του κοινού είναι ενθουσιώδης και παρακινεί τους συντελεστές να κάνουν κάτι για να εργαστούν όλοι μαζί, ο καθένας από την δική του πλευρά, γύρω από τον χορό και με σκοπό την δημιουργία και εξέλιξη μιας

[110] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Εξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 686

[111] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 58

[112] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Εξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 686

«καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης». Έτσι αποφασίζουν να κάνουν ένα μη κερδοσκοπικό σωματείο για να μην έχει την χροιά μιας σχολής και η Ραλλού Μάνου έχει την ιδέα του ονόματος «Ελληνικό Χορόδραμα». Η λέξη χορόδραμα είναι η ελληνική μεταφορά της λέξης μπαλέτο και σημαίνει η δράσις του χορού[113].

Εικόνα 11 Isadora Duncan

Η σύνδεση του χορού με την ελληνική φύση που επιχειρεί η Ραλλού Μάνου δεν είναι προσωπική της πρωτοβουλία. Η έμπνευσή της ξεκάθαρα πηγάζει πέρα από τις ιδέες της «γενιάς του ΄30» και συγκεκριμένα από τις πρωτοπόρες Αμερικανίδες χορεύτριες και χορογράφους όπως η Loie Fuller και η Isadora Duncan. Τουλάχιστον τρεις δεκαετίες πριν, οι χορεύτριες αυτές συνειδητά προωθούν την ταύτιση της γυναίκας με την φύση. Εντάσσονται στο πλαίσιο ενός ύστερου ρομαντισμού και στρέφονται στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό αναζητώντας την απελευθέρωση έναντι του δυτικού ακαδημαϊσμού και την άχρονη σύνδεση τους με το παρελθόν[114].

Εικόνα 13 Κούλα Πράτσικα και Αλέκα Μαζαράκη (μετέπειτα Κατσέλη) στην Τελετή Αφής της Ολυμπιακής Φλόγας, 1936

Τέτοιες αντιλήψεις για την σχέση του χορού με την φύση καλλιεργούν, στα τέλη της δεκαετίας του ΄20, η επίσης Αμερικανίδα Εύα Palmer-Σικελιανού και η Κούλα Πράτσικα. Η Πράτσικα είναι πρωθιέρεια στην τελετή αφής των Ολυμπιακών αγώνων του Βερολίνου το 1936 και ιδρύει την δική της σχολή στην Αθήνα στην οποία φοιτούν και διδάσκουν οι περισσότερες Ελληνίδες χορεύτριες και χορογράφοι του 20ού αιώνα. Η Palmer διοργανώνει τις Δελφικές Εορτές το 1927 μαζί με

Εικόνα 12 Πολυξένη Ματέυ, 1939

[113] «Ραλλού Μάνου», στο *Μονόγραμμα*, http://archive.ert.gr/73094/, επίσκεψη στις 6 Μαΐου 2018

[114] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 687

τον σύζυγό της Άγγελο Σικελιανό (αδερφό της Πηνελόπης Σικελιανού που είναι παντρεμένη με τον αδερφό της Duncan). Η Εύα Palmer ενδιαφέρεται για την αναβίωση του χορού στην αρχαία τραγωδία σε αντίθεση με την Duncan που ενδιαφέρεται να δώσει στον θεατρικό και μετέπειτα μοντέρνο χορό την θέση που του αρμόζει.

Αντίστοιχες αντιλήψεις ενστερνίζεται και η Πολυξένη Ματέυ, δασκάλα στην σχολή της Πράτσικα από το 1931 έως το 1935. Το 1939 δίνει, με την δική της σχολή, παράσταση στον υπαίθριο χώρο του Σουνίου, σε συνεργασία με τον Σύλλογο «Υπαίθρια Ζωή» και άλλη μία, το 1948 στην Αίγινα, πάνω σε πλωτή εξέδρα και αυτή σε συνεργασία με την «Ελληνική Περιηγητική Λέσχη»[115].

Μεγάλη και καταλυτική επιρροή για την πρωτοβουλία της Ραλλούς Μάνου είναι οι σπουδές που έκανε για σύντομο χρονικό διάστημα στις αρχές της δεκαετίας του `30 στο Παρίσι και στο Μόναχο και μετά από σχεδόν μία δεκαετία στη Νέα Υόρκη στη σχολή της Martha Graham. Η ίδια δηλώνει στην εκπομπή «Μονόγραμμα», που είναι αφιερωμένη σε αυτήν, ότι όταν πάει στην Αμερική και γνωρίζει από κοντά την Martha Graham, επηρεάζεται πολύ τεχνικώς. Θεωρεί ότι πρέπει να αντιμετωπίσει τα τεχνικά συστήματα, όπως αυτό της Graham αλλά και του μπαλέτου, ως καθαρά τέτοια, και από εκεί και πέρα να αναζητήσει τον δικό της τρόπο να εκφράσει αυτό που θέλει[116].

Εικόνα 14 Το σκηνικό του Pablo Picasso για την παράσταση «Parade», 1917

Η κατάργηση των ορίων ανάμεσα στις τέχνες αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού[117]. Έτσι, η οργάνωση παραστάσεων χορού που στηρίζονται σε ευρείες και πολύπλευρες καλλιτεχνικές συνεργασίες σημαντικών καλλιτεχνών από χώρους όπως η μουσική και η ζωγραφική αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του νέου αυτού οργανισμού[118]. Την χορογράφο Μάνου δεν την

[115] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 688

[116] «Ραλλού Μάνου», στο *Μονόγραμμα*, http://archive.ert.gr/73094/, επίσκεψη στις 6 Μαΐου 2018

[117] ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 706

[118] BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", ό.π., σελ. 59

Εικόνα 15 Η Martha Graham στην παράσταση «Herodiade» με σκηνικά και γλυπτά του Isamu Noguchi, 1944

ενδιαφέρει τόσο η ίδια η χορογραφία και οι ωραίες κινήσεις, αλλά το τι έχει να πει. Υποστηρίζει ότι η ζωντάνια ενός έργου προϋποθέτει την παραγγελία της μουσικής και όχι την χρήση μιας έτοιμης. Υποστηρίζει ότι ο χορογράφος πρέπει να συνεργάζεται άμεσα με τον συνθέτη[119]. Το τρίτο σκέλος ενός χοροδράματος που είναι η σκηνογραφία και τα κουστούμια προτείνει να ανατίθενται σε γνωστούς ζωγράφους της εποχής έναντι σε σκηνογράφους όπως συνηθιζόταν μέχρι τότε[120].

Αυτή η πρόταση δεν αποτελεί κάποια δική τους καινοτομία. Η ίδια η Graham συνεργάζεται με τους γλύπτες Isamu Noguchi (1904-1988) και Alexander Calder (1898-1976) για τα σκηνικά και κουστούμια παραστάσεών της. Όμως γενικά από τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, ballet masters των Ballets Russes, όπως ο Vaslav Nijinski (1898 ή 1890-1950) και ο Sergei Diaghilev (1872-1929), συνεργάζονται με μεγάλους ζωγράφους όπως οι Léon Bakst (1866-1924), Pablo Picasso (1881-1973), Giorgio De Chirico (1888-1978) κ.α. και συνθέτες όπως οι Igor Stravinski (1881-1973), Giorgio De Prokofiev (1891-1953) και Claude Debussy (1862-1918)[121]. Στον ελλαδικό χώρο η ενασχόληση ζωγράφων με την σκηνογραφία του θεάτρου εμφανίζεται από το τέλος της δεκαετίας του ΄30, μια γενιά πριν από τους Στέρη, Παρθένη και Πικιώνη.

---

[119] «Ραλλού Μάνου», στο *Μονόγραμμα*, http://archive.ert.gr/73094/, επίσκεψη στις 6 Μαΐου 2018

[120] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 689

[121] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 689-690

ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 706

Η ιδέα της πολύπλευρης καλλιτεχνικής σύμπραξης αγκαλιάζεται θερμά από τους συντελεστές του «Ελληνικού Χοροδράματος» και μέσα σε ένα διάστημα μηνών ετοιμάζονται τέσσερα έργα: Οι «Μορφές μιας Γυναίκας» σε χορογραφία Ραλλούς Μάνου, μουσική Αργύρη Κουνάδη και σκηνικά/κουστούμια Νίκου Εγγονόπουλου, η «Φθινοπωρινή Γη» σε, χορογραφία Άγγελου Γριμάνη, μουσική του Αμερικανού Virgil Thomson (1896-1989) και σκηνικά του Γιώργου Βακαλό, οι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», που θα μας απασχολήσουν, σε χορογραφία Ραλλούς Μάνου και Άγγελου Γριμάνη, μουσική Μάνου Χατζιδάκι και σκηνικά Γιάννη Μόραλη και τέλος, το «Καταραμένο Φίδι», σε χορογραφία και μουσική πάλι της Μάνου και του Χατζιδάκι και σκηνικά του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα.

Εικόνα 16 Γιάννης Τσαρούχης, Μάνος Χατζιδάκις, Κάρολος Κουν, Ραλλού Μάνου, 1950

Τα έργα αυτά, μοιρασμένα μαζί με τον «Μαρσύα» σε δύο διαφορετικά προγράμματα, ανεβαίνουν για πρώτη φορά στο Θέατρο Κοτοπούλη - Ρέξ τον Μάρτιο του 1951. Στην πρεμιέρα παραβρίσκεται σύσσωμη η βασιλική οικογένεια και μέλη της πολιτικής ηγεσίας[122].

[122] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 690-692

Κεφάλαιο 3
«Έξι λαϊκές ζωγραφιές»

Το χορόδραμα «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» είναι μια οπτικοακουστική ερμηνεία έξι αστικών λαϊκών τραγουδιών των Βασίλη Τσιτσάνη, Γιώργου Μητσάκη και Απόστολου Καλδάρα: (α) Συννεφιασμένη Κυριακή, (β) Κουράστηκα για να σε αποκτήσω, (γ) Συννέφιασε συννέφιασε, ψιλή βροχούλα έπιασε, (δ) Σύρε την άμαξα, (ε) Πάμε τσάρκα πέρα στον μπακσέ τσιφλίκι και (στ) Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι. Η μουσική μεταφορά είναι του Μάνου Χατζιδάκι, ενώ τα σκηνικά και κουστούμια φιλοτεχνεί ο Γιάννης Μόραλης. Χορογράφος είναι φυσικά η Ραλλού Μάνου, η οποία περιγράφει την υπόθεση του έργου περιληπτικά ως εξής:

Εικόνα 17 Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές

> *...Όλα τα τραγούδια εκφράζουν μια βαθύτερη θλίψη-ίσως τον καημό ενός ανικανοποίητου έρωτα, ίσως τη νοσταλγία μιας ιδανικής ομορφιάς χαμένης από τη ζωή μας για πάντα. Κύριο πρόσωπο των τραγουδιών αυτών είναι ένα Παλληκάρι που αναζητεί την άφθαστη ομορφιά, αλλά την ώρα που την πλησιάζει και νομίζει πως την κατακτά, βλέποντας πως δεν είναι παρά ένα φευγαλέο όνειρο, ξαναγυρίζει στον παντοτεινό καημό του*[123].

3.1 Συντελεστές

3.1.1 Μάνος Χατζιδάκις

3.1.1.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Μάνος Χατζιδάκις (1925-1995) γεννιέται στην Ξάνθη στις 23 Οκτωβρίου του 1925. Πατέρας του είναι ο δικηγόρος Γεώργιος Χατζιδάκις με καταγωγή από τον Μύρθιο Ρεθύμνου και μητέρα του η Αλίκη Αρβανιτίδου από την Αδριανούπολη. Στην ηλικία τεσσάρων ετών ξεκινάει μαθήματα πιάνου με την δασκάλα Άννα Αλτουνιάν, γνωστή

[123] Βλ. Παράρτημα το έντυπο πρόγραμμα της παράστασης.

μουσικό της Ξάνθης, βιολιού και ακορντεόν. Το 1932 μετακομίζουν στην Αθήνα, ενώ λίγο αργότερα οι γονείς του χωρίζουν. Το 1938 σκοτώνεται ο πατέρας του σε αεροπορικό δυστύχημα. Το γεγονός αυτό συμπίπτει με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και δημιουργεί μεγάλες οικονομικές δυσχέρειες στην οικογένεια, με αποτέλεσμα ο Χατζιδάκις να αναγκαστεί να δουλέψει από μικρή ηλικία. Συνεχίζει, συγχρόνως, τις μουσικές του σπουδές και γράφεται στην Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, την οποία όμως δεν τελειώνει ποτέ. Το 1945 γνωρίζεται στο ονομαστό πατάρι του Λουμίδη, στην γωνιά των οδών Αιόλου με Πανεπιστημίου, με τους Νίκο Γκάτσο, Κάρολο Κουν, Νάνο Βαλαωρίτη κ.α.

Η συναναστροφή του Χατζιδάκι με τους ανθρώπους του πνεύματος της εποχής θα αρχίσει να διευρύνει τους ορίζοντές , οδηγώντας στην καλλιτεχνική του απελευθέρωση. Ξεκινάει να γράφει μουσικές για το θέατρο και τον κινηματογράφο. Το 1949, δίνει την ιστορική διάλεξη για το ρεμπέτικο τραγούδι και ξεσηκώνει θύελλα αντιδράσεων στην συντηρητική Ελληνική κοινωνία.[124]

3.1.1.2 Οι «Λογοτεχνικές Απογευματινές» και η ομιλία για το ρεμπέτικο

Το 1945, ο Γιώργος Θεοτοκάς, επί πρωθυπουργίας Νικολάου Πλαστήρα, αναλαμβάνει Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου. Τον πλαισιώνουν καλλιτέχνες όπως ο Γιώργος Σεφέρης, ο Γιώργος Κατσίμπαλης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και ο σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός. Τον Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς εγκαινιάζεται η διοργάνωση «Λογοτεχνικών Απογευματινών» με παρουσιάσεις ποιητών «κλασικών» και όχι νεότερων (της ίδιας της γενιάς του ’30). Σκοπός είναι η «εκλαΐκευση» της λογοτεχνίας ή αλλιώς η απεύθυνσή της σε ένα ευρύ κοινό. Γι’ αυτόν τον λόγο τις αφηγήσεις τις προλογίζει ένας εισηγητής. Την ίδια εποχή, ποιητές όπως ο Οδυσσέας Ελύτης εγκαινιάζουν ποιητικές βραδιές στο ραδιόφωνο. Όμως το 1946 ξαναγίνονται εκλογές οι οποίες φέρνουν στην εξουσία την κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Τσαλδάρη από το Λαϊκό κόμμα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την αλλαγή της Διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου. Οι παρουσιάσεις ποίησης μεταφέρονται σε δράσεις εκτός Εθνικού Θεάτρου, στις οποίες περιλαμβάνεται και η νεότερη ποίηση.

---

[124] https://www.manoshadjidakis.com/, επίσκεψη στις 21 Μαρτίου 2020
ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Μαρία, *Ερμηνευτική Απόδοσ η της Πιανιστικής Παρτιτούρας του Μάνου Χατζιδάκι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», Έργο 5, Μπαλλέτο για Πιάνο πάνω σε Λαϊκές Μελωδίες*, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών Τμήμα Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2011, σελ 9

Έτσι το Θέατρο Τέχνης διοργανώνει τις διαλέξεις στο Θέατρο Αλίκης (γνωστό από το 1951 και μετά ως Θέατρο Μουσούρη), εκεί όπου ο Χατζιδάκις δίνει, στις 31 Ιανουαρίου του 1949, την περίφημη ομιλίας του για το «περιθωριοποιημένο» εκείνη την εποχή, ρεμπέτικο. Η εκδήλωση έχει μια διμερή δομή. Ο Χατζιδάκις παίζει τον ρόλο του «εισηγητή» στα τραγούδια της Μπέλλου και του Βαμβακάρη. Ο Χατζιδάκις αρχικά παραθέτει την άποψή του για το τι συνιστά «την αξία του μέχρι σήμερα περιφερόμενου λαϊκού σκοπού της πόλης» και στην συνέχεια παρουσιάζει «δύο από τους πιο γνήσιους και πιο δημοφιλείς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής: τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου με το συγκρότημά της», οι οποίοι θα παίξουν «πέντε χαρακτηριστικά ρεμπέτικα τραγούδια». Τέλος κλείνει με ένα γενικό σχόλιο[125].

Το ρεμπέτικο εκείνη την εποχή αποτελεί ένα είδος που χαίρει εκτίμησης από την πλειοψηφία των ακροατών του. Οι δισκογραφικές εταιρίες το έχουν «ανακαλύψει» και το εκμεταλλεύονται στο έπακρο. Έχει περάσει πολλές επεξεργασίες και λογοκρισίες λόγω της βιομηχανικής εκμετάλλευσης, αλλά και της δικτατορίας του Μεταξά και της Κατοχής. Από το 1948 και μετά ξεκινάει η περίοδος του αρχοντορεμπέτικου με μπροστάρη τον Βασίλη Τσιτσάνη, του οποίου οι ηχογραφήσεις έχουν φτάσει τριψήφιο αριθμό τραγουδιών. Αυτοί που αρνούνται την αναγνώρισή του είναι η Κρατική Εξουσία, το Ραδιόφωνο, η επιστήμη της Λαογραφίας, οι διανοητές και οι μουσικοκριτικοί, και η μουσική συντεχνία. Οι πολιτικές δυνάμεις της Αριστεράς το μάχονται ενώ οι δυνάμεις της Δεξιάς το θεωρούν αριστερό και όχι καθαρό ελληνικό προϊόν[126].

Ο Χατζιδάκις, με την διάλεξή του «Η Ερμηνεία και Θέση του Σύγχρονου Τραγουδιού (Ρεμπέτικο)», όπως είναι ολόκληρος ο τίτλος, έχει σκοπό την επίσημη αναγνώριση του Ρεμπέτικου από όλους αυτούς που προαναφέρθηκαν. Η ανάδειξη της καλλιτεχνικής αξίας, της μουσικής πολυπλοκότητας και της θεματολογίας του όμως, έχει ως απώτερο σκοπό το να παρέχει βάση αλλά και κύρος σε μετέπειτα δημιουργίες που θα έχουν το ρεμπέτικο στο επίκεντρο. Η πρόσληψη και νομιμοποίηση του ρεμπέτικου τραγουδιού ανοίγει τον δρόμο για την δημιουργία του «έντεχνου» λαϊκού τραγουδιού. Για την επίτευξη του σκοπού του, ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί το επιχείρημα της μουσικής και

---

[125] ΤΑΜΠΑΚΑΚΗ Πολίνα, «Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: Ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 714-716

[126] ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ Μανώλης, «Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι» στο *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην Τέχνη*, Νέα Εστία, τεύχος 1845, Ιούνιος 2011, σελ. 1109-1124

πολιτισμικής συνέχειας. Εστιάζει στην ελληνικότητα του συνδέοντάς το με το Βυζαντινό μέλος και κυρίως με τον Αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Επισκιάζει τα «ανατολίτικα» στοιχεία και επιλέγει μόνο δύο χορούς οι οποίοι πληρούν κατά αυτόν τις προϋποθέσεις, το χασάπικο και το ζεϊμπέκικο. Αποκόβει για πρώτη φορά το ρεμπέτικο από τον φυσικό χώρο επιτέλεσής του, ανεβάζοντας το στην σκηνή και δημιουργώντας συνθήκες παράστασης. Υποστηρίζει ότι το ρεμπέτικο συνδυάζει λόγο, μουσική και κίνηση, τρίπτυχο που θυμίζει την αρχαία τραγωδία και έχει ως χαρακτηριστικά την αγνότητα και την απλότητα τα οποία είναι αρχές του Αρχαίου Ελληνικού πολιτισμού[127]. Αυτή η προσπάθεια να αναδείξει την ελληνικότητα του ρεμπέτικου είναι επηρεασμένη από την αισθητικοποίηση της ελληνικότητας στη λογοτεχνία από την Γενιά του ’30.

Ο Χατζιδάκις έχει σκοπό να θορυβήσει και να σοκάρει τους κρατικούς φορείς διαμόρφωσης της πολιτιστικής πολιτικής. Η διάλεξη χαρακτηρίζεται από τόλμη και αποτελεί πολιτική πράξη. Μπορεί να μην αποτελεί μια ανακάλυψη ενός είδους, αλλά μια υπόδειξη στις ακαδημαϊκές παραδόσεις και μια προτροπή για επανεξέταση της αισθητικής δογματικής γραμμής. Αποτελεί μια αξέχαστη πρώτη εμφάνιση του συνθέτη και μια δυνατή διεκδίκηση ένταξής του στην ομάδα των σύγχρονων καλλιτεχνών του.[128]

Το 1950, γίνονται πάλι εκλογές, τις οποίες κερδίζει ο Πλαστήρας, και ο Θεοτοκάς επιστρέφει στο Εθνικό Θέατρο. Στην δεύτερη θητεία του, οι «Λογοτεχνικές Απογευματινές» επιστρέφουν ως «Ποιητικές Απογευματινές» και σημειώνουν πολύ μεγάλη επιτυχία. Είναι ακριβώς η περίοδος όπου ανεβαίνουν στο Θέατρο Κοτοπούλη-Rex οι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές»[129].

3.1.1.3 Η μουσική στις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές»

Ο Χατζιδάκις πηγαίνει στους χώρους που «ζουν» τα ρεμπέτικα, και ακούει τα τραγούδια από τους ίδιους τους δημιουργούς τους. Τις μουσικές δεν έχει πρόθεση να τις καταγράψει, τις αποθηκεύει στο μυαλό του και τις κάνει δικές του. Μεταξύ 1949-1950, ένα χρόνο μετά την ομιλία του, συνθέτει τις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», μια σουίτα για πιάνο βασισμένη πάνω σε ρεμπέτικα τραγούδια. Πρόκειται για μια διασκευή, και όχι μεταγραφή,

---

[127] ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ Μάνος, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι,* Ίκαρος, Αθήνα 2016, σ. 10-12

[128] ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ Μανώλης, «Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι», ό. π., σελ. 1109-1124

[129] ΤΑΜΠΑΚΑΚΗ Πολίνα, «Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: Ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα», ό.π., σελ. 719-720

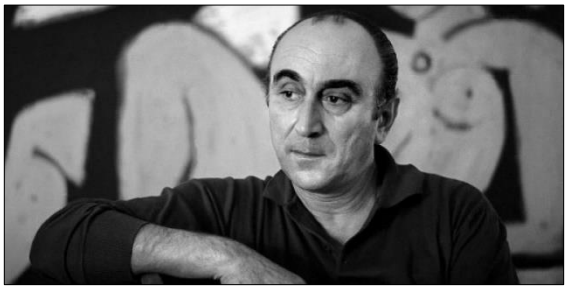
έξι ρεμπέτικων τραγουδιών, του Τσιτσάνη, του Καλδάρα και του Μητσάκη, για κλασσικό πιάνο. Ο Χατζιδάκις γράφει βασιζόμενος στην μνήμη του και όχι σε κάποια παρτιτούρα, στοιχείο που ανήκει στην προφορικότητα. Εκτελεί το έργο κάθε φορά με διαφορετικό τρόπο ακολουθώντας έναν δικό του οδηγό. Το Μάρτιο του 1951 εκτελείται για πρώτη φορά ως μουσική μπαλέτου για δύο πιάνα. Η πρώτη του ηχογράφηση γίνεται στην Αθήνα το 1954. Μετέπειτα ηχογραφείται στο Παρίσι το 1958, με τον Αργύρη Κουνάδη στο δεύτερο πιάνο. Πρόκειται για την μοναδική ηχογράφηση της αρχικής μορφής του έργου για δύο πιάνα. Το 1959 ξαναηχογραφείται από τον Χατζιδάκι στην Αθήνα με ένα πιάνο.

Ο Χατζιδάκις απολαμβάνει τον ανεκμετάλλευτο «θησαυρό» που έχει βρει. Τον μεταφέρει στο δικό του πλαίσιο, κερδίζοντας έτσι τον πλήρη έλεγχο. Τα τραγούδια που επιλέγει είναι γνωστά. Η σειρά που παρουσιάζονται λένε μια ιστορία. Τους αφαιρεί τα λόγια, αφήνοντάς τα να εννοηθούν και να παρουσιαστούν από το μπαλέτο. Αφαιρώντας τα λόγια, αφαιρεί μεγάλο ποσοστό της λαϊκότητάς τους. Η αφαίρεση στοιχείων από τα τραγούδια φαίνεται ότι γίνεται διότι θεωρεί ξεκάθαρο ότι είναι πασίγνωστα και θέλει να τα σχολιάσει, όχι να τα αναπαράγει. Έχει την δυνατότητα να επιλέξει ό,τι στοιχεία θέλει και να φτιάξει τον δικό του φαντασιακό χώρο. Τα αποεδαφοποιεί, τα αποφορτίζει, τα ανακατασκευάζει εξευγενίζοντάς τα. Αυτή η αποθορυβοποίηση όμως αποτελεί και χάσιμο πληροφορίας και εν μέρη υποτίμηση του είδους. Καταφέρνει και συνθέτει το πρώτο ολοκληρωμένο έργο, βασισμένο στην ιδέα της αισθητικοποίησης του λαϊκού με αυτούσιες μελωδίες ρεμπέτικων κομματιών, φτιάχνοντας έναν δικό του ήχο που δεν είναι ούτε συμφωνικός ούτε λαϊκός.

3.1.2 Γιάννης Μόραλης

3.1.2.1 Βιογραφικά στοιχεία

Ο Γιάννης Μόραλης (1910-2009) γεννιέται στις 23 Απριλίου/6 Μαΐου στην Άρτα. Οι γονείς του είναι ο Κωνσταντίνος Ι. Μόραλης και η Βασιλική του γένους Α. Μιχάλη. Ο πατέρας του είναι γυμνασιάρχης και το 1922 παίρνει μετάθεση στην Πρέβεζα, όπου μετακομίζουν οικογενειακώς.



Εικόνα 18 Γιάννης Μόραλης

Ο Μόραλης μεγαλώνει σε ένα μικροαστικό περιβάλλον που δίνει σημασία στην μόρφωση.

Το 1927 εγκαθίστανται στην Αθήνα και ο Μόραλης, αποφασισμένος ότι θέλει να γίνει ζωγράφος, παρακολουθεί μαζί με τον πατέρα του τα κυριακάτικα μαθήματα που γίνονται στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών. Στα δεκαπέντε του χρόνια προετοιμάζεται από το ζωγράφο Γιάννη Γεωργόπουλο, για να δώσει εισαγωγικές εξετάσεις στην ΑΣΚΤ. Επιτυγχάνει και γράφεται στο Προπαρασκευαστικό τμήμα, με καθηγητή το Δημήτριο Γερανιώτη. Περνάει από διάφορα εργαστήρια, όπως αυτά των Ουμβέρτου Αργυρού και Κωνσταντίνου Παρθένη. Το 1933 συμμετέχει στο καινούριο τότε, εργαστήρι χαρακτικής του Γιάννη Κεφαλληνού, όπου γνωρίζει τους Τάσσο, Δήμου, Ντάκο και Ραφαήλ.

Το 1936 αποφοιτά από την Σχολή Καλών Τεχνών και συμμετέχει στην Έκθεση Ελληνικής Χαρακτικής στην Τσεχοσλοβακία, όπου τα έργα του δέχονται πολλά θετικά σχόλια, και κερδίζει υποτροφία από την Ακαδημία Αθηνών για σπουδές στο εξωτερικό.

Την επόμενη χρονιά σκοτώνεται ο πατέρας του σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα, γεγονός που στιγματίζει τον νεαρό ζωγράφο. Τον Ιούνιο φεύγει για την Ρώμη, μαζί με τον αδερφικό του φίλο Νίκο Νικολάου, στον οποίο έχε υποσχεθεί ότι στην περίπτωση που θα κερδίσει την υποτροφία, θα την μοιραστούν. Έτσι και κάνει. Η διαμονή τους στην Ρώμη κρατάει λίγους μήνες, καθώς το εκεί πολιτικό καθεστώς δεν είναι πρόσφορο, και κατά βάση επειδή δεν νοιώθουν ότι τους αρκεί η εκεί επαφή τους με την τέχνη. Έλκεται από την φήμη του Παρισιού και στις 17 Νοεμβρίου ταξιδεύουν για εκεί.[130]

3.1.2.2 Οι σπουδές στο Παρίσι του Μοντερνισμού

Στο Παρίσι, το κίνημα του Μοντερνισμού την δεκαετία του ’30 οργιάζει. Ο κυβισμός αναγνωρίζεται αλλά ταυτόχρονα περνάει και στο παρελθόν. Ο Paul Cézzane θεωρείται ο κλασσικός του μοντερνισμού και αποτελεί πλέον την απόλυτη σταθερά. Το Παρίσι υποδέχεται τον μετα-κυβισμό του Amedée Ozenfant και του Charles- Édouard Jeanneret, γνωστού και ως Le Corbusier, οι οποίοι στρέφονται προς τον πουρισμό και ασχολούνται με τις φόρμες της καθημερινότητας και την λειτουργικότητά τους. Στο κίνημα του σουρεαλισμού, οι καλλιτέχνες εδραιώνουν την δική τους ρητορική, με τους λογοτέχνες να κυριαρχούν. Ηγετικές μορφές της εποχής είναι ο Picasso και ο Matisse.

Το Παρίσι όμως δεν «οργιάζει» μόνο καλλιτεχνικά και πνευματικά, αλλά και με

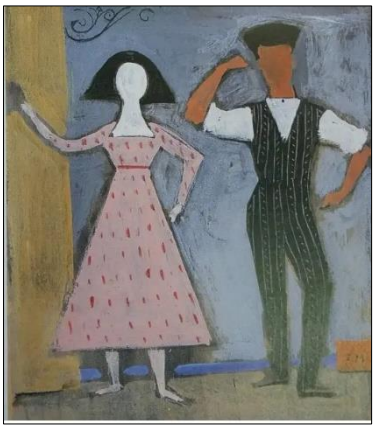
[130] ΖΙΑΒΡΑ Ελένη, *Γιάννης Μόραλης - Γιάννης Τσαρούχης: Η Συμβουλή τους στην Θεατρική Σκηνογραφία*, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2016, σελ.6-7

εκκεντρικούς ρυθμούς, με ποτά, γυναίκες και όλα τα συναφή. Ο Μόραλης έχει την ευκαιρία να αλληλεπιδράσει με όλα αυτά που συμβαίνουν και το καταφέρνει. Παρακολουθεί μαθήματα επιτείχιας ζωγραφικής με τον Pierre-Henri Ducos de La Haile. Είναι ελεύθερος ακροατής στο ατελιέ του Charles Guérin. Εκπαιδεύεται στην τέχνη του ψηφιδωτού στο Conservatoire des Arts et Métiers, όπου διδάσκει ο Henri-Marcel Magne.[131]

3.1.2.3 Η επιστροφή στην Ελλάδα

Με την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1939, αναγκάζεται να διακόψει τις σπουδές του, όπως οι περισσότεροι φοιτητές, και να επιστρέψει στην Αθήνα. Το 1940 κατατάσσεται στο στρατό και υπηρετεί στην Άρτα. Από το 1941 μέχρι το 1945 είναι παντρεμένος με την Μαρία Ρουσέν. Ασχολείται και αυτοσυντηρείται από την προσωπογραφία. Το 1947 παντρεύεται την γλύπτρια Αγλαΐα Λυμπεράκη με την οποία αποκτά έναν γιό, τον Κωνσταντίνο. Την ίδια χρονιά εκλέγεται τακτικός καθηγητής της Προπαρασκευαστικής Τάξης στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών[132].

Ο Γιάννης Μόραλης επιστρέφει στην Ελλάδα έχοντας συλλέξει εμπειρίες οι οποίες θα τον βοηθήσουν στη διαμόρφωση της προσωπικής του προσφοράς στην νεοελληνική αισθητική, επιτελώντας εξωτερικούς και εσωτερικούς τοίχους, θεατρικές και χορευτικές παραστάσεις, εξώφυλλα δίσκων και εκδόσεις βιβλίων[133].



Εικόνα 19 Οι δύο χαρακτηριστικές φιγούρες της παράστασης

3.1.2.4 Η Σκηνογραφία και η ενδυματολογία στις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές»

Η επιλογή του Γιάννη Μόραλη ως σκηνογράφο για την παράσταση «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» γίνεται από τον Χατζιδάκι. Ο ίδιος ο συνθέτης παραδέχεται ότι η αναμενόμενη επιλογή θα ήταν κάποιος ζωγράφος όπως ο Τσαρούχης, ως πιο έμπειρος και συνιδρυτής του Ελληνικού Χοροδράματος[134]. Μια εξήγηση για την επιλογή του θα

[131] ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη, ό, π., σελ. 702

[132] ΖΙΑΒΡΑ Ελένη, *Γιάννης Μόραλης - Γιάννης Τσαρούχης: Η Συμβουλή τους στην Θεατρική Σκηνογραφία*, ό. π., σελ.8

[133] ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη, ό, π., σελ. 702

[134] ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ Μάνος, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι,* ό. π., σ. 184

μπορούσε να είναι ότι ο Χατζιδάκις, όπως και για τους ερμηνευτές του, επιλέγει ανθρώπους οι οποίοι αποτελούν έναν «καθαρό καμβά», ανθρώπους οι οποίοι δεν έχουν καταπιαστεί με το συγκεκριμένο αισθητικό είδος που θέλει να ασχοληθεί. Για τον Μόραλη η δουλειά αυτή αποτελεί την πρώτη του επαφή με το είδος. Είναι παρατηρητικός, οργανωτικός και μεθοδικός. Θέλει να εξυπηρετήσει το πνεύμα του έργου προσαρμόζοντας πάνω του την δική του εικαστική δουλειά. Το ζητούμενο που θέτει ο Χατζιδάκις είναι η λαϊκή μελαγχολία. Ο Μόραλης αποτυπώνει το ζητούμενο αποστασιοποιημένος, σαν έναν εξωτερικός παρατηρητής ο οποίος εξιδανικεύει και σχηματοποιεί τον περιβάλλοντα χώρο, τις ανθρώπινες μορφές, τα ρούχα και τα μαλλιά τους[135].

Δημιουργεί δύο τυποποιημένες μορφές, τον λαϊκό άντρα και την λαϊκή γυναίκα, τις οποίες εντάσσει σε ένα σκηνικό με χαμηλά νεοκλασικά παραθαλάσσια κτήρια, το οποίο παραλλάσσεται έξι φορές, όσα και τα μουσικά κομμάτια του έργου. Τα σκηνικά είναι όλα ζωγραφισμένα πλακάτα πάνω σε ελαφριά πανό.

Οι γραμμές και η σχηματοποίηση των κτηρίων δημιουργούν αρμονικά σχήματα, τα οποία τονίζονται με χρώματα όπως το κεραμιδί, το καφέ, το άσπρο και το γαλάζιο. Οι ανθρώπινες μορφές σχηματίζονται από δύο τρίγωνα, η γυναίκα από ένα τρίγωνο με τη βάση του προς τα κάτω ενώ ο άντρας από ένα τρίγωνο με την βάση του προς τα επάνω. Η γυναικεία φιγούρα χρωματίζεται πολύχρωμα στα ρούχα, έχει άσπρο κεφάλι, απλά κοσμήματα και μια περούκα μεγάλη σαν μισοφέγγαρο. Η αντρική ενδυμασία είναι ασπρόμαυρη και το πρόσωπο

Εικόνα 200 Μακέτα του σκηνικού

[135] ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη, ό, π., σελ. 707-709

κεραμιδί, με μία περούκα ορθογώνια με κατεύθυνση προς τα επάνω. Θα έλεγε κανείς ότι οι σχηματικές αυτές μορφές των αντρών και των γυναικών θυμίζουν ιδεογράμματα. Στο σύνολο το εικαστικό αποτέλεσμα έχει πολύ μεγάλη αισθητική δύναμη[136].

3.2 Ο Χορός

Ο χορός ως παραστατική τέχνη έχει την δύναμη να αποτελέσει σημείο συνάντησης και σύμπραξης της εικόνας, της μουσικής, της κίνησης και του λόγου. Η δυναμική του αλλά και η αδυναμία του είναι ότι εκφράζεται και υπάρχει σε πλήρη μορφή μόνο την στιγμή της επιτέλεσής του. Δεν αφήνει υλικά ίχνη παρά μόνο την δυνατότητα καταγραφής του μέσω οπτικοακουστικών μέσων ή με κάποια μέθοδο σημειογραφίας. Για να μπορέσει όμως να γίνει μια όποια συζήτηση για το χορευτικό έργο, καθίσταται αναγκαία η ύπαρξη κάποιου αντιγράφου[137].

Η τεχνική αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης έχει κάποια μειονεκτήματα. Δεν μπορεί να μεταφέρει όλη την πληροφορία του. Ένα βίντεο είναι μεσολαβητής, επομένως επεμβαίνει στην πληροφορία, την μεταφέρει μέσω της δικής του οπτικής γωνίας, επιλέγει το πλάνο, τι καταγράφει, τι αποκρύπτει, σε τι εστιάζει, σε τι όχι. Εν δυνάμει μπορεί να δημιουργήσει ένα καινούριο έργο τέχνης. Αλλά και στην περίπτωση που θεωρούμε ότι η τεχνική αναπαραγωγή αφήνει όσο μπορεί περισσότερο άθικτη την υπόσταση της παράστασης, αναγκαστικά αποσπά το προϊόν από το σημείο της παράδοσής του, το πλαίσιο επιτέλεσης, και εξουδετερώνει την δυναμική των ερμηνευτών και του κοινού, την αίσθηση και την ενέργεια του εδώ και του τώρα. Ο Walter Benjamin (1892-1940), μέλος της σχολής της Φρανκφούρτης, στο βιβλίο του «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του», συνοψίζει αυτό που χάνεται με την έννοια της «αύρας»[138]. Παρόλα αυτά, το όφελός της μηχανικής αναπαραγωγής, όπως τονίζει και ο ίδιος, είναι ότι μας δίνει την δυνατότητα να έχουμε πρόσβαση σε αυτό.

Όσον αφορά την περίπτωση των «Έξι Λαϊκών Ζωγραφιών», δυστυχώς δεν υπάρχει

---

[136] ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη, ό, π., σελ. 710-711

[137] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 693-694

[138] BENJAMIN Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του*, Επέκεινα, Αθήνα 2013

καταγραφή ολόκληρου του έργου προσβάσιμη σε όλους. Η Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη[139] σε έρευνά της αναφέρει ότι ενώ στο βιβλίο για το αρχείο της Ραλλούς Μάνου[140] αναφέρεται ότι το έργο έχει καταγραφεί οπτικοακουστικά από την ΕΡΤ το 1976, η διαχειρίστρια του αρχείου και νύφη της Μάνου, Σοφία Μυλωνά, την πληροφόρησε ότι δεν γνωρίζει για την ύπαρξη κάτι τέτοιου. Υποθέτει ότι μπορεί να υπάρχει μια καταγραφή σε μπομπίνα που μάλλον δεν έχει μεταγραφεί, και στην οποία δεν μπόρεσε να εξασφαλίσει πρόσβαση. Το μόνο υλικό στο οποίο έχουμε πρόσβαση είναι αποσπάσματα των παραστάσεων σε εκπομπές των «Ελληνικών Επίκαιρων» στο Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο[141], και σε ντοκιμαντέρ όπως το «Παρασκήνιο»[142] και το «Μονόγραμμα» στο αρχείο της ΕΡΤ[143].

Λοιπές πληροφορίες για την συγκεκριμένη παράσταση, όπως αφηγήσεις και φωτογραφικό υλικό, υπάρχουν στα βιβλία τα οποία έχει γράψει η ίδια η χορογράφος και οι συνεργάτες της[144]. Επίσης, σημαντική πηγή πληροφοριών είναι και το προσωπικό «Αρχείο» της Ραλλούς Μάνου το οποίο έχει εκδοθεί από το Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο της Αθήνας το 2006. Ας σημειωθεί ότι, σύμφωνα με το «Αρχείο», το 1976 το έργο ανέβηκε επίσης στην Καβάλα και στο Σιράζ του Ιράν[145].

Μέσω της επεξεργασίας του υλικού αυτού, αλλά και παρατηρώντας γενικότερα τη χορογραφική παραγωγή της Μάνου, μας δίνεται η ευκαιρία να βγάλουμε συμπεράσματα για την αισθητική της χορογραφίας ως προς την ποιότητα του κινητικού υλικού της, την συνθετότητα, την πρωτοτυπία, τις επιρροές, τα ζητήματα ταυτότητας, τον τρόπο επιτέλεσής της και της επικοινωνίας με τους αποδέκτες.

---

[139] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 694

[140] ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ – ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ Χρυσόθεμις, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου. Η Ζωή και το έργο της*, Έφεσος, Αθήνα 2005

[141] «Παράσταση του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου στο θέατρο Κοτοπούλη», στο *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο,* http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3292&thid=17155
«Παράσταση του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου στο νησί Μονή» στο *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο*, http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=2202&thid=18596
«Παράσταση του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου στο νησί Μονή» στο *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο*, http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3261&thid=16630

[142] «Ελληνικό Χορόδραμα Ραλλού Μάνου», στο *Παρασκήνιο*, http://archive.ert.gr/90299/

[143] «Ραλλού Μάνου», στο *Μονόγραμμα*, http://archive.ert.gr/73094/

[144] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός:«...ου των ραδίων...ούσαν την τέχνην...»,* ό.π.
ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ Μάνος, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι,* ό.π.

[145]ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ – ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ Χρυσόθεμις, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου. Η Ζωή και το έργο της*, ό.π.

3.2.1 Η αναζήτηση μιας «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης»

Ο Μάνος Χατζιδάκις έχει πρώτος την ιδέα του έργου «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές»[146]. Ο συνθέτης, αναζητώντας ένα καινούριο χώρο άντλησης υλικού για το έργο του και επηρεασμένος από τους Έλληνες μοντερνιστές, στρέφεται στα αστικά λαϊκά μουσικά είδη με σκοπό την «αισθητικοποίησή» τους. Νοιώθει και υποστηρίζει ότι πρόκειται για μια ζωντανή πηγή αυθορμητισμού και εκφραστικής αμεσότητας, ανεπηρέαστη και «αμόλυντη» από τον ακαδημαϊκό συντηρητισμό της εποχής[147]. Αυτή του η στάση που αρχικά εκφράζεται με την διάλεξη του για το ρεμπέτικο, αποτελεί μια καθαρή αντίδραση απέναντι στην επίσημη κουλτούρα, τον δημοτικισμό και την λαογραφία. Οι «λόγιοι» Έλληνες μοντερνιστές φέρνουν στο προσκήνιο το επίθετο «λαϊκός», σε αντίθεση με το «δημοτικός», «δημώδης», «παραδοσιακός» και «λαογραφικός», επιδιώκοντας την αναδημιουργία της παράδοσης σαν κάτι ζωντανό στο παρόν αλλά και προερχόμενο από οποιαδήποτε στιγμή του παρελθόντος[148]. Με την διάλεξή του μιλάει για το κομμάτι της παράδοσης που επιλέγει να προβάλει και εισάγει δυναμικά το ρεμπέτικο στην ρητορική περί νεοελληνικού πολιτισμού, χρησιμοποιώντας το επιχείρημα της ιστορικής συνέχειας[149].

Στο σημείο αυτό είναι καλό να σημειωθεί ότι η έννοια της «λαϊκής» τέχνης, σε αντιδιαστολή με τη «λόγια», δημιουργείται από την υψηλή κουλτούρα που ενδιαφέρεται να εδραιώσει τα προνόμιά της. Οι κατηγορίες «λόγιο» και «λαϊκό» στην πραγματικότητα δεν είναι στεγανές. Εκ των πραγμάτων δεν μπορεί να υπάρχει το ένα ανεπηρέαστο από το άλλο. Πρόκειται για προσδιορισμούς που έχουν περισσότερο μεθοδολογικό παρά πραγματολογικό αντίκρισμα. Συνήθως χρησιμοποιούνται ως συνώνυμα της εγγραμματοσύνης και της προφορικότητας αντίστοιχα και πλαισιώνονται από μια σειρά συνώνυμα όπως κλασικό, σοβαρό, έντεχνο, παραδοσιακό, δημοτικό. Το περιεχόμενό τους φορτίζεται ανάλογα με τα συμφραζόμενα.

Η λαϊκή μουσική και χορευτική κουλτούρα αποτελεί κατά βάση τον τρόπο έκφρασης και διατύπωσης της συλλογικής γνώσης και μνήμης της λαϊκής τάξης, μιας οικονομικά

---

[146] «Ελληνικό Χορόδραμα Ραλλού Μάνου», στο *Παρασκήνιο*, http://archive.ert.gr/90299/

[147] PAPANIKOLAOU Dimitris, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece,* ό.π., σελ. 72

[148] PAPANIKOLAOU Dimitris, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, ό.π., σελ. 67-69

[149] ΜΙΧΑΗΛ Χριστίνα, «Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο» στο Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) :οικονομία, ιστορία, λογοτεχνία, τόμος Ε΄, Αθήνα 2015, σελ. 524

«κατώτερης» τάξης, που κατά βάση αποτελείται από εργάτες που αποβλέπουν στην επιβίωση. Ανθίζει εκτός του πλαισίου της συστηματικής παιδείας και δεν εξαρτάται από κάποιο επίσημο θεσμό. Έχει την δική του μορφή, περιεχόμενο, διαδικασία δημιουργίας και επιτέλεσης, στοιχεία τα οποία δημιουργούνται και εξελίσσονται με την ατομική συνδρομή διακριτών προσωπικοτήτων και την διάδρασή της με ισχυρές συλλογικότητες. Η τεχνική όσο και το περιεχόμενο καλλιεργείται και η επιβεβαίωση έρχεται από την επανάληψη. Δεν αρθρώνεται θεωρεία ανεξάρτητα από την πράξη. Αποτελεί μια άρρητη γλώσσα, η οποία διατυπώνει συμβολικά τους κώδικες, τις αξίες, τα πιστεύω, και την ιστορία μιας κοινωνικής ομάδας. Το σχήμα, οι κινήσεις, η κατεύθυνση, η δυναμική, η έντασή τους, ο συσχετισμός των ατόμων που χορεύουν, το ύφος, ο ρυθμός της μουσικής, τα μουσικά όργανα, ο στίχος του τραγουδιού, αν υπάρχει, και ο λαϊκός δρόμος είναι τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί το άτομο για να έρθει σε διάλογο με την ευρύτερη συλλογικότητα στην οποία ανήκει. Ο τόπος, ο χώρος και ο χρόνος επιτέλεσης του κάθε μουσικού κομματιού και χορού έχει τεράστια σημασία. Για έναν εξωτερικό παρατηρητή μπορεί να φαίνεται ίδια η κάθε επιτέλεση, αλλά αυτοί οι παράγοντες παίζουν σημαντικό ρόλο για το πώς θα νοηματοδοτηθεί από τα μέλη της ίδιας της κοινότητας. Αυτό συμβαίνει λόγω του συμβολικού χαρακτήρα του. Το συγκεκριμένο είδος χορού δεν λειτουργεί ως παράσταση αλλά ως τελετουργία και βίωμα κατανοητό από τους ανθρώπους του[150].

Εικόνα 21 Μάνος Χατζιδάκις, Ραλλού Μάνου

Από τα μέσα της δεκαετίας του '40, η λαϊκή κουλτούρα, και ειδικά τα ρεμπέτικα, έχει αρχίσει να ελευθερώνεται από το κοινωνικό περιθώριο και να έρχεται στην μόδα. Η δισκογραφική δραστηριότητα φτάνει στα ύψη και το εύρος των ακροατών μεγαλώνει. Διανοούμενοι, καλλιτέχνες, αλλά και άτομα με οικονομική άνεση μετά την περίοδο της κατοχής, άρχισαν να επιλέγουν για την διασκέδασή τους κέντρα με τέτοιου είδους μουσικής.[151]

Μέσα σε αυτό το κλίμα, ο Χατζιδάκις συνθέτει τις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» και πείθει την Ραλλού Μάνου να ασχοληθεί με αυτού του είδους την μουσική. Κάθεται στο

[150] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Παράδοση και νεωτερικότητα στο χορό» στο *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τεύχος 93, Αθήνα 2004, σελ. 8-10

[151] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 693

πιάνο και αρχίζει να παίζει στην Μάνου την «Συννεφιασμένη Κυριακή» περιγράφοντας ταυτόχρονα και το όραμά του για την χορογραφία. Η ίδια περιγράφει αυτό το περιστατικό στο βιβλίο της:

> *Είναι μία αυγή μουντή κι η άσφαλτος είναι βρεγμένη και γυαλίζει. Τα παλικάρια φέρουν όλο το βάρος μιας νύκτας αμαρτωλής. Κινούνται αργά, με κόπο, με θλίψη και νοσταλγία. «Συννεφιασμένη Κυριακή μοιάζεις με την καρδιά μου, που έχει πάντα συννεφιά, Χριστέ και Παναγιά μου». Και η καρδιά μου συννέφιασε, κι η μυρωδιά της βροχής μπήκε στην κάμαρά μου. Άκουγα μαγεμένη το παίξιμο του Μάνου...*[152]

Η Μάνου δεν έχει καμία επαφή με την λαϊκή μουσική, τους χορούς και τους ανθρώπους της. Μέχρι τότε έχει έρθει σε επαφή μόνο με δημοτικούς χορούς, όχι λαϊκούς, μέσω κάποιων μαθημάτων του γνωστού στην Αθήνα Χαράλαμπου Σακελλαρίου στο εργοστάσιο Παπαστράτου. Ο συγκεκριμένος χοροδιδάσκαλος παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του αποκαλούμενου «πανελλήνιου» ρεπερτορίου μέσα από το Λύκειο των Ελληνίδων και τη Γυμναστική Ακαδημία. Η ίδια λέει ότι αυτό που την «ξεκλειδώνει» και μπορεί και χορογραφεί τις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» είναι η επαφή που αποκτά με τα ζεϊμπέκικα και τα χασάπικα χάρη στον Τσαρούχη, ο οποίος την ξεναγεί στα νυχτερινά κέντρα της Αθήνας, και τον ομότεχνό του Μόραλη. Η Μάνου δηλώνει ότι γοητεύεται από το ζεϊμπέκικο και μαγεύεται «από το αίσθημα που αυτό αποπνέει». Η εντύπωση που της δημιουργείται είναι ότι οι άνθρωποι που χορεύουν δεν το κάνουν ούτε για επίδειξη ούτε για χρήματα. Περιγράφει τον χορό τους σαν μια προσωπική ιεροτελεστία, με τον χορευτή να είναι απόλυτα συγκεντρωμένος με αυτό που κάνει, να χορεύει ταπεινά και ευγενικά με αργές και νωχελικές κινήσεις[153].

Εικόνα 22 Ο Μάνος Χατζιδάκις στο πιάνο μπροστά από το σκηνικό της παράστασης

Ο Χατζιδάκις περιγράφει στιγμές από την πρόβα:

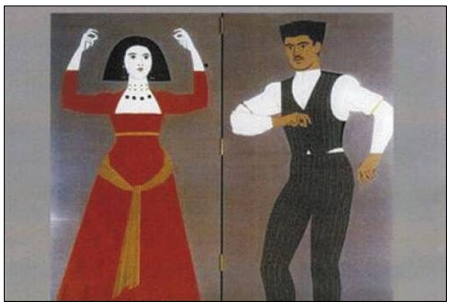
> *...Ζειμπέκικα, χασάπικα, συννεφιασμένες Κυριακές, παλικάρια και κοπέλες απελπισμένες, βροχές, καταιγίδες, φωτισμένα παράθυρα, σφυρίγματα, λιμάνια, όλα τα βλέπουμε προς το παρόν σε ένα δωμάτιο που γίνεται η δοκιμή. Όλοι οι άντρες και οι γυναίκες φοράνε περούκες κι ο Μόραλης ενθουσιασμένος – που είναι η πρώτη του*

[152] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός:«...ου των ραδίων...ούσαν την τέχνην...»,* Γνώση, Αθήνα 1987, σελ. 53.
[153] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός:«...ου των ραδίων...ούσαν την τέχνην...»,* Γνώση, Αθήνα 1987, σελ. 335

επαφή με την σκηνογραφία – μας εξηγεί την σημασία της εκφραστικής τυποποίησης των χορευτών. Προς το κόκκινο οι άντρες, κάτασπρες οι γυναίκες με χρωματιστές φορεσιές σ' ένα σκηνικό που μόνο του δημιουργεί μια ολοκληρωμένη ποιητική ατμόσφαιρα, κινούνται αυστηρά πάνω στους δοσμένους ρυθμούς. Οι άντρες μαθαίνουν να χορεύουν ακίνητοι, οι γυναίκες μαθαίνουν να μην είναι ελκυστικές κι όλοι μαζί συνθέτουν πίνακες με βαθιές ιδέες και χορευτική αλήθεια. Η χορωδία ξεσπάει στο τέλος σε μια επίκληση γεμάτη αγωνία: «Ας μπορούσα να μαντέψω της καρδιάς σου τον καημό»[154]

Η προσέγγιση του λαϊκού ρεμπέτικου από τους τρεις συντελεστές της παράστασης ανήκει στην Ελάσσονα κλίμακα του Ελληνικού Μοντερνισμού, όπως τον περιγράφει ο Δημήτρης Παπανικολάου στα κείμενά του.[155]

Η Μάνου δημιουργεί μια χορογραφία εμπνευσμένη από την ελάχιστη επαφή που έχει με το είδος. Εντάσσει κινήσεις και βήματα που βλέπει. Ο σκοπός της είναι η «δημιουργία» και η «εξέλιξη» μιας «καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης». Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι: για ποια Ελλάδα μιλάει; και σε ποια Ελλάδα απευθύνεται[156];



Εικόνα 23 Οι δύο χαρακτηριστικές φιγούρες της παράστασης

Βασική επιρροή αλλά και σημείο αναφοράς για την Ραλλού Μάνου είναι η Graham, η οποία αντίστοιχα, τις δύο προηγούμενες δεκαετίες του '30 και του '40, αναζητάει επίμονα την «αμερικανική» μορφή χορού, έχοντας στόχο να αναδείξει μια τέχνη τόσο δυνατή όσο και η ίδια η χώρα. Η Graham, όπως και άλλοι μοντέρνοι χορευτές και χορογράφοι, εξερευνούν πολιτικές θεωρίες, την σχέση ανάμεσα σε εργάτες και καλλιτέχνες, και την πολιτική χροιά και νόημα που έχει το κάθε είδος χορού. Τους απασχολούν φυλετικά, ταξικά, σεξουαλικά, και πολιτικά ζητήματα σε σχέση με το ερώτημα του τι σημαίνει να είναι κανείς Αμερικάνος και το εκφράζουν ξεκάθαρα μέσα από τις θεματολογίες των χορογραφιών τους. Παραδείγματα τέτοιων χορογραφιών είναι οι: «American Provincials» (1934) με θέμα τον θρησκευτικό πουριτανισμό, «Frontier» (1935) για την δύναμη που έχει ένας πρωτοπόρος

[154] ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός:«...ου των ραδίων...ούσαν την τέχνην...»,* Γνώση, Αθήνα 1987, σελ. 54
[155] ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Δημήτρης, «Όταν χάθηκε η άνω τελεία· Η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του '60» στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, ΠΕΚ, 2012, σελ. 305-325
[156]ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 695

άνθρωπος να ξεπερνάει τα εμπόδια και τα σύνορα, «Panorama» (1935) για τον ρατσισμό στην Αμερική, «American Document» (1938) μία από τις πιο διάσημες παραστάσεις που εκθέτει την Αμερική και όλα τα ζητήματά της. Η Graham αναζητάει την «αμερικανικότητα» με μία καθαρά πολιτική ματιά. Διαπραγματεύεται με τον χορό της πολλές και διαφορετικές κοινωνικές πραγματικότητες της Αμερικής, χωρίς όμως να εγκλωβίζεται στην μορφολογία του χορού και την αφηγηματικότητα της παράστασης. Υποστηρίζει ότι ο χορός, ως μια έντονα οργανωμένη δραστηριότητα, έχει την δύναμη να παράγει από μόνος του ιδέες[157].

Με ποιόν τρόπο επομένως η Μάνου προσπαθεί αντίστοιχα να εξετάσει και να ανακαλύψει την «ελληνικότητα»; Πώς προσπαθεί να δημιουργήσει έργα με εθνικά χαρακτηριστικά που θα απευθύνονται με ευρύ τρόπο στο ελληνικό κοινό; Τι ζητήματα περί ελληνισμού επιδιώκει να αναδείξει μέσω των παραστάσεων «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» και «Καταραμένο φίδι»; Τι σημαίνουν για αυτήν οι «βαθιές ιδέες» και η «χορευτική αλήθεια» που αναφέρει ο Χατζιδάκις;

Δυστυχώς η Μάνου δεν απαντάει σε βάθος στα κείμενά της, και ούτε η ίδια η χορογραφία αποτελεί μια εμπεριστατωμένη απάντηση. Η επαφή της με το πρωτογενές για αυτήν υλικό είναι επιφανειακή. Δεν εισχωρεί στον «λαϊκό» χώρο, τον επισκέπτεται μόνο για λίγο, με αποτέλεσμα να μην τον μάθει. Από την περιγραφή της εμπειρίας που είχε σε εκείνο το νυχτερινό κέντρο που είχε πάει με τον Τσαρούχη και μόνο μπορούμε να συμπεράνουμε την στάση της απέναντι σε αυτόν. Θεωρεί ότι ανακαλύπτει τον δικό της «ευγενή άγριο» χορευτή, τον λαϊκό άνθρωπο που δεν έχει μολυνθεί ακόμα από τους ρυθμούς και τις εντάσεις της μεταπολεμικής κοινωνίας, χωρίς να χρειαστεί να ψάξει σε άλλες ξένες κουλτούρες. Σε αυτή της την στάση εντοπίζεται ένας ταξικά προσδιορισμένος εξωτισμός και οριενταλισμός που συνειδητά ή ασυνείδητα αποτελεί το δικό της χορογραφικό κίνητρο[158].

Η πρόθεσή της φαίνεται να είναι η δημιουργία ενός γονιμοποιού διάλογου ανάμεσα στο «λόγιο» και το «λαϊκό», το «υψηλό» και το «χαμηλό». Το γεγονός ότι φαίνεται να μην ενδιαφέρεται σε βάθος για το πεδίο των λαϊκών χορών δεν επιτρέπει την ύπαρξη διαλόγου, μιας που η αντιμετώπισή της δεν καταφέρνει να ξεπεράσει τις συμβάσεις, τα στερεότυπα και τις εμμονές. Εμμένει σε μια στείρα αντιμετώπισή του, το «αποεδαφικοποιεί», μεταφέροντας και φυλακίζοντας το «χαμηλό» και «λαϊκό» στη σφαίρα του φαντασιακού, ως

[157] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 695

[158] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 697

μια ιδιότυπη πολιτισμική ετερότητα, συγχρόνως οικεία αλλά και εξωτική. Μην προσπαθώντας να το εννοήσει σε βάθος, το υπονομεύει και το εξουδετερώνει, το ηρωοποιεί για να μπορέσει να προβάλει σε αυτό συλλογικούς / εθνικούς, αλλά και προσωπικούς ευσεβείς πόθους. Η αντιμετώπισή της εμπεριέχει έντονα στοιχεία φολκλορισμού[159].

Αυτή της η αντιμετώπιση και διαχείριση του λαϊκού εντάσσεται στα πλαίσια της νεωτερικότητας. Η έννοια της νεωτερικότητας σχετίζεται με την έννοια του μέλλοντος και την απελευθέρωση από το βάρος και τις συμβάσεις του παρελθόντος. Αξίες όπως το εφήμερο, η αλλαγή και η εξέλιξη αποτελούν ζητούμενα στην ζωή και στην τέχνη. Στη νεωτερική κοινωνία οι δραστηριότητες και εκφάνσεις της ζωής μπορούν να αποκοπούν από τις συλλογικότητες, τους χώρους και τους χρόνους και να μεταφερθούν οπουδήποτε, οποτεδήποτε και από οποιονδήποτε ανάλογα με τις ανάγκες. Η δημιουργία αυτονομείται από την τελετουργία, είναι ατομική και αποκτά εμπορευματική αξία. Τα κριτήρια της δημιουργίας καθορίζονται από τις εμπειρίες και τις αισθήσεις του συγκεκριμένου ατόμου.

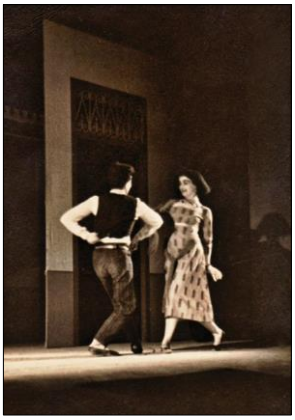
Παράλληλα όμως, η νεωτερικότητα είναι συνδεδεμένη με την ανάγκη δημιουργίας ενός ομοιογενούς έθνους κράτους με ενιαίο μέλλον. Σε αυτό το πλαίσιο είναι που δημιουργείται το ενδιαφέρον για το λαϊκό ως ευρύτερο φιλελεύθερο αστικό ιδεολόγημα και η ανάγκη μιας έντεχνης αναζήτησης της ελληνικότητας και της αισθητικοποίησης του.

Ο νεωτερικός καλλιτέχνης, όπως η Μάνου, σχηματίζει δίπολα στη διαδικασία της έντεχνης δημιουργίας, όπως το έντεχνος – λαϊκός, και προσπαθεί να αναπαραστήσει την εικόνα που έχει για την ετερότητα, στην συγκεκριμένη περίπτωση για τον λαϊκό χορό, με τους δικούς του όρους. Ως παρατηρητής κρατάει μια ηγετική στάση και μια απόσταση από το υποκείμενο μελέτης το οποίο θεωρεί ανοίκειο, ξένο και παράξενο. Δεν μυείται σε αυτό, το ανακατασκευάζει με έναν απλοϊκό τρόπο. Η αντιμετώπισή του είναι ξεκάθαρα εξωτική. Οργανώνει μια διακριτή κινησιολογία συγχρόνως με μια διακριτή σωματικότητα των χορευτών. Το αποκόπτει από το τόπο του και το χρόνο του, το ακινητοποιεί, το απλοποιεί και το φέρνει στις διαστάσεις και την προοπτική της σκηνής. Ο χορός, από ελεύθερος και μέσο έκφρασης του ίδιου του χορευτή, οργανώνεται και απομνημονεύεται ακολουθώντας την χορογραφία. Πέρα από την αλλαγή στην χωροχρονική οργάνωση του χορού, αλλάζει και η σχέση χορευτών - θεατών από συμμετοχική σε σχέση παράστασης – θέασης. Ο χορός από τελετουργία γίνεται παράσταση με στόχο την ψυχαγωγία, το πλεονέκτημα αυτών που

[159] ΤΖΙΟΒΑΣ Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, ό.π., σελ. 463-470

έχουν ελεύθερο χρόνο, των αστών[160]. Ουσιαστικά, η Ραλλού Μάνου με τις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» παράγει μια έντεχνη δημιουργία αισθητικοποιώντας το λαϊκό. Το αντιμετωπίζει αρχετυπικά και το ανάγει σε υπερτοπικό και εθνικό πολιτισμικό γνώρισμα. Παράλληλα όμως το οδηγεί στην ιδεολογική του αποστείρωση και εξουδετέρωση. Η λαϊκή αρχετυπικότητα μετασχηματίζεται σε αστικό θέαμα και έτσι εθνικοποιείται[161]. Η δουλειά της θυμίζει αντίστοιχες δουλειές των ανθρώπων που ασχολούνται εκείνη την εποχή με παραστάσεις παραδοσιακών χορών όπως η Δώρα Στράτου[162].

Η αισθητικοποίηση του λαϊκού, όπως ορίζεται από τη γενιά του ’30, έχει σκοπό την συνύπαρξη ελληνικών και δυτικών στοιχείων, και τον μετασχηματισμό της λαϊκής κουλτούρας σε υψηλή τέχνη. Στην περίπτωση της Ραλλού Μάνου, το στοίχημα είναι να μπορέσει να χρησιμοποιήσει το οπλοστάσιο του κλασσικού και μοντέρνου χορού και να δημιουργήσει μια χορογραφία εμπνευσμένη από τους λαϊκούς ελληνικούς χορούς. Στο συγκεκριμένο σημείο είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι τα τραγούδια που επιλέχθηκαν στο έργο «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» είναι ζεϊμπέκικα και χασάπικα, χοροί και ρυθμοί δηλαδή οι οποίοι πληρούν τις προϋποθέσεις για την υπεράσπιση της ελληνικότητας τους έναντι της ανατολικότητας, η οποία για πολλούς της τότε αστικής διανόησης ισοδυναμεί με τουρκική καταγωγή – εξάρτηση. Από τις «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές» ζεϊμπέκικοι χοροί είναι η «Συννεφιασμένη Κυριακή», το «Συννέφιασε συννέφιασε, ψιλή βροχούλα έπιασε» και το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι», ενώ χασάπικοι είναι το «Κουράστηκα για να σε αποκτήσω», το «Σύρε την άμαξα» και το «Πάμε τσάρκα πέρα στον μπακσέ τσιφλίκι».



Εικόνα 24 Στιγμιότυπο της παράστασης

Η χορογραφία στις «Έξι λαϊκές Ζωγραφιές» αντικατοπτρίζει και συσχετίζεται με τον τρόπο που αντιμετωπίζει η Μάνου τον λαϊκό χορό και τους ανθρώπους του. Πρόκειται για μια χορογραφία κινησιολογικά άνευρη και μορφολογικά επιφανειακή και απλοϊκή[163]. Αντιμετωπίζει την χορογραφία σαν μια ζωγραφιά. Συνθέτει στεγανές εικόνες και όχι δυναμικές χορευτικές ιδέες. Δημιουργεί δύο ειδών εξιδανικευμένες μορφές,

[160] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Παράδοση και νεωτερικότητα στο χορό», ό.π., σελ. 8-10
[161] ΤΖΙΟΒΑΣ Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, ό.π., σελ. 472-473
[162] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι “Έξι λαϊκές ζωγραφιές”: Σε αναζήτηση μιας “καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης”», ό. π., σελ. 697
[163] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι “Έξι λαϊκές ζωγραφιές”: Σε αναζήτηση μιας “καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης”», ό. π., σελ. 698

τις αντρικές και τις γυναικείες. Η αντρική φιγούρα μέσα στον φιλτραρισμένο από τη Μάνου λαϊκό κόσμο, εκπροσωπεί την έμφυλα προσδιορισμένη εργατική τάξη η οποία απολαμβάνει την «αμαρτωλή» ελευθερία της κυριακάτικης αργίας. Η γυναικεία φιγούρα από την άλλη, εκπροσωπεί μια συγκρατημένη εκδοχή της νέας γυναίκας, της οποίας η σεξουαλικότητα είναι πλήρως ελεγχόμενη[164].

Η υποβάθμιση της θηλυκότητας είναι χαρακτηριστικό στον χορό της Graham. Η Graham διαθέτει ως χορεύτρια ένα πολύ δυνατό σωματικό εργαλείο, το οποίο λόγω του ανεπτυγμένου μυϊκού συστήματός του ξεφεύγει από τα τότε φυλετικά κριτήρια. Δεν συγκρατεί την σεξουαλικότητά της, ούτε την ελέγχει, απλώς δεν την επεξεργάζεται. Ο χορός της είναι πολύ δυνατός, δωρικός, λιτός και αφτιασίδωτος[165].

Η Μάνου δεν χειρίζεται με την ίδια χορογραφική δεινότητα την δωρικότητα της κίνησης. Δεν επισκιάζεται η έμφυλη ιδιότητα των χορευτριών μέσω της δύναμης των κινήσεων και των σωμάτων, αλλά ηθελημένα συγκρατείται και ελέγχεται μέσω ήπιων και μαλακών κινήσεων ζεϊμπέκικου, χασάπικου, ρυθμικής και κλασικού χορού. Οι μορφές και οι κινήσεις τους είναι στυλιζαρισμένες. Οι χορευτές φοράνε μαλακά παπούτσια μπαλέτου και χορεύουν σε demi-pointes (=μισή μύτη) και en dehors/turn out, στοιχεία που θυμίζουν περισσότερο eurythmics και κλασικό μπαλέτο. Λείπουν βασικά στοιχεία του μοντέρνου χορού όπως τα έθεσαν χορογράφοι όπως η Graham. Το βασικό χαρακτηριστικό της τεχνικής της Graham είναι το contraction/realease (σύσπαση/χαλάρωση), το οποίο θα ταίριαζε πολύ στην επεξεργασία ενός ζεϊμπέκικου αλλά απουσιάζει εντελώς από την χορογραφία των «Έξι λαϊκών Ζωγραφιών».

Η Μάνου δημιουργεί μια χορογραφία, η οποία τελικά έχει κλασσικά χαρακτηριστικά. Προσπαθεί να αφηγηθεί μια ιστορία δράσης με απλοϊκό τρόπο[166]. Το εγχείρημα της αισθητικοποίησης του λαϊκού χορού θυμίζει character dance. Το character dance αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο ενέταξαν στο μπαλέτο παραδοσιακούς χορούς, κινήσεις και χαρακτηριστικά με έντονο στυλιζαρισμένο τρόπο. Η συγκεκριμένη χορογραφία όμως υπολείπεται πολύ ως προς την τεχνική του κλασσικού μπαλέτου, γι' αυτό και δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως κλασσική. Δεν μπορεί όμως να χαρακτηριστεί ούτε μοντέρνα,

---

[164] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 698

[165] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 698

[166] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 698-699

γιατί τεχνικά δεν καταφέρνει να αναμετρηθεί με αυτό που θεωρείται παγκοσμίως μοντέρνος χορός. Προσπαθεί να υπηρετήσει ρεύματα της εποχής της, έχοντας μεγάλες αδυναμίες βρισκόμενη σε μια «φτωχή» εγχώρια σκηνή[167].

[167] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Εξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 699

Συμπεράσματα

Η Ραλλού Μάνου, χορεύτρια και χορογράφος, υπηρετεί την μοντερνικότητα, την ελληνικότητα, την προσπάθεια για αμοιβαιότητα στην πολιτισμική σχέση της Ελλάδας με την Ευρώπη, όπως την έχει ορίσει η γενιά του τριάντα, και αναζητά την ελληνική κίνηση. Προσπαθεί να δημιουργήσει μια καθαρώς ελληνική χορευτική τέχνη. Ιδρύει το «Ελληνικό Χορόδραμα» και ανεβάζει παραστάσεις όπως οι «6 Λαϊκές Ζωγραφιές» σε συνεργασία με τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Γιάννη Μόραλη, αισθητικοποιώντας το λαϊκό.

Η Μάνου όμως δεν γνωρίζει το λαϊκό, η ματιά της είναι εξωτερική, δουλεύει με την «επιφάνεια», το αποεδαφοποιεί, το «αποστειρώνει». Η δουλειά της προσπαθεί να ανταποκριθεί σε συγκεκριμένα πρότυπα αλλά τελικά παραμένει στιλιζαρισμένη και εγκλωβισμένη φορμαλιστικά. Αποπειράται να αφηγηθεί μέσω των αισθητικών ιδεωδών μιας αστικής διανόησης, τα πάθη των λαϊκών ανθρώπων, την βαθιά θλίψη τους αλλά και τη λάμψη των γλεντιών, μεταφέροντάς τα πάνω στην σκηνή μέσω της εικόνας, της μουσικής και της κίνησης. Η Μάνου, όπως και οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης, γυρνάει την πλάτη της στο ειδικό, το τοπικό, το μερικό, την ποικιλία και την διαφοροποίηση. Το λαϊκό πεδίο για αυτήν παραμένει τόπος εξωτικός. Δημιουργεί ένα φαντασιακό δικό της τόπο, στον οποίο δίνει το δικό της αυθαίρετο νόημα για το λαϊκό[168].

Παρόλα αυτά, είναι μοναδική για τα ελληνικά δεδομένα και επομένως πρωτοποριακή και σημαντική. Η αφοσίωση της στην προώθηση της τέχνης του έντεχνου χορού στο άγονο ελληνικό χορευτικό τοπίο είναι αξιοσημείωτη. Δουλεύει πολύ σκληρά και καταφέρνει να αλλάξει τις αντιλήψεις για τον χορό στην χώρα μας. Εκδίδει βιβλία για την ίδια, το Ελληνικό Χορόδραμα και τους συνεργάτες της με αφηγήσεις και φωτογραφίες. Αρθρογραφεί σε εφημερίδες και περιοδικά σχετικά με την εκπαίδευση χορού, την ιστορία του χορού στην Ελλάδα, τον σύγχρονο και κλασικό χορό, καθώς και την τέχνη του χορού και τα προβλήματά του. Είναι η πρώτη που εισάγει την τεχνική της Graham στην Ελλάδα, μια τεχνική η οποία αποτελεί μια από τις βασικές τεχνικές που διδάσκονται οι χορευτές στις επαγγελματικές σχολές χορού. Με τα εφόδια που έχει αποκομίσει από τις σπουδές της στην Ελλάδα, την Ευρώπη και την Αμερική, εισάγει μια μορφή μοντερνισμού, δυστυχώς ατελή.

Το Ελληνικό Χορόδραμα, το οποίο είναι η πρώτη ομάδα χορού, αποτελεί

[168] ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη, ό, π., σελ. 713

πραγματικά σημείο συγκέντρωσης των κυριότερων ζωγράφων, ποιητών και μουσικών, και κομβικό σημείο εξελίξεων. Η ίδια η Μάνου αποτελεί τον κεντρικό πυλώνα του Χοροδράματος και αυτό αποδεικνύεται δυστυχώς από την διάλυσή του μετά τον θάνατό της στις 18 Οκτωβρίου του 1998. Οι παραστάσεις τους είναι αξιοσημείωτες και αποτελούν κορυφαίες εκδηλώσεις της εποχής τους. Γίνονται μέρος της ελληνικής κληρονομιάς του μοντέρνου ελληνικού χορού και δίνουν την ευκαιρία σε πολλούς νέους χορευτές και χορογράφους να εμφανίζονται συστηματικά στην σκηνή. Το ελληνικό Χορόδραμα εμπνέει πολλούς να σπουδάσουν χορό και μαζί με την σχολή χορού της Μάνου, όπως και των Πράτσικα, Ματέυ και των αποφοίτων αυτών, ανοίγουν δρόμους, δίνουν ευκαιρίες και θέτουν βάσεις για μια εγχώρια ανάπτυξη της χορευτικής τέχνης.

Σήμερα, στις περισσότερες πόλεις, υπάρχουν ερασιτεχνικές ιδιωτικές σχολές χορού, όπου παιδιά και ενήλικοι μπορούν να ασχοληθούν με αυτόν. Όσον αφορά τις επαγγελματικές σχολές χορού, υπάρχουν κάποιες ιδιωτικές και η Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, γνωστή ως «Κρατική σχολή χορού», η οποία αποτελεί τον μοναδικό δημόσιο φορέα επαγγελματικής χορευτικής παιδείας στην χώρα. Υπάρχουν πολλές επαγγελματικές ομάδες χορού, χορογράφοι και χορευτές που δραστηριοποιούνται στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Υπάρχει όμως πολύς «χώρος» ακόμα για την ανάπτυξη και αναγνώριση της τέχνης του χορού σε τομείς όπως η εκπαίδευση, η επιστημονική έρευνα, η κρατική επιχορήγηση κτλ. Η μειονεκτική θέση του χορού και της χορολογίας αποδεικνύεται από την έλλειψη κρατικών ακαδημιών, χώρων επιτέλεσης, ομάδων, πανεπιστημιακών τμημάτων και φεστιβάλ.[169]

Τέλος, όσον αφορά την χορολογική έρευνα για την τέχνη του χορού στην Ελλάδα του 20ου αιώνα, έχουν γραφτεί αρκετά βιβλία και άρθρα, κυρίως για την Κούλα Πράτσικα, την σχολή της και το έργο της. Υπάρχει πολύς «χώρος» για περαιτέρω έρευνα πάνω σε άλλους δημιουργούς της εποχής εκείνης. Ειδικότερα όσον αφορά την Ραλλού Μάνου, μια ενδιαφέρουσα μετέπειτα μελέτη θα μπορούσε να είναι η σύγκριση των έργων που προκύπτουν από την συνεργασία της με τον Χατζιδάκι με τα έργα που συνεργάζεται με τον Μίκη Θεοδωράκη, καθώς και η σύγκριση της δικής της «Μήδειας» σε σχέση με αυτή της Graham.

---

[169] ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι "Έξι λαϊκές ζωγραφιές": Σε αναζήτηση μιας "καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης"», ό. π., σελ. 699
BOURNELLI Pagona, "Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece", στο *Research in Dance Education*, nº 9, Μάρτιος 2008, σελ. 73-74

Βιβλιογραφία

Μελέτες

1. ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Μαρία, *Ερμηνευτική Απόδοση της Πιανιστικής Παρτιτούρας του Μάνου Χατζιδάκι «Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές», Έργο 5, Μπαλλέτο για Πιάνο πάνω σε Λαϊκές Μελωδίες,* Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών Τμήμα Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2011
2. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ Παναγιώτα, «Έξι λαϊκές Ζωγραφιές και Ρεμπέτικο: μεταβαλλόμενες μουσικές και κοινωνικές αναπαραστάσεις, στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 680-685
3. ΒΕΡΕΜΗΣ Θάνος - ΚΟΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Γιάννης, *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια: Από το 1821 μέχρι σήμερα*, Καστανιώτη, Αθήνα 2006
4. ΒΕΡΕΜΗΣ Θάνος, *Μοντερνισμός. Τέχνη και Ιστορία τον 20ό Αιώνα,* Παπαδόπουλος, Αθήνα 2018
5. ΓΕΩΡΓΟΥΛΑΣ Στράτος, «Η Καθημερινή Ζωή στην Ελλάδα του 20ού αιώνα» στο *Η Ελλάδα στον 19ο & 20ο αιώνα: Εισαγωγή στην Ελληνική Κοινωνία,* Τόπος, Αθήνα 2010, σελ. 369-382
6. ΔΕΛΤΣΟΥ Ελευθερία, «Ο "ιστορικός τόπος" και η σημασία της "παράδοσης" για το έθνος κράτος», στο *Εθνολογία*, Τόμος 4, νº 1, 1995, σελ. 107-126
7. ΖΙΑΒΡΑ Ελένη, *Γιάννης Μόραλης - Γιάννης Τσαρούχης: Η Συμβουλή τους στην Θεατρική Σκηνογραφία,* Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2016
8. ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ Μαρία, «Οι "λαϊκές ζωγραφιές" του Χατζιδάκι και η ζωγραφική του Μόραλη» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 701-713
9. ΚΑΨΙΜΑΛΗ Μαριάννα, *Ο εικαστικός χώρος ως ένα διευρυμένο εννοιολογικό πεδίο πειραματισμού και οι επιδράσεις του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Ιστορική διερεύνηση της ολιστικής αντιμετώπισης των εικαστικών τεχνών στον 20ο αιώνα,* Πανεπιστήμιο Αιγαίου Τμήμα Μηχανικών Σχεδίασης Προϊόντων και Συστημάτων, Ερμούπολη 2012
10. ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, «Ελληνικότητα, λαϊκότητα και "έντεχνη" νεοελληνική

μουσική: οι “Έξι λαϊκές ζωγραφιές” του Μάνου Χατζιδάκι» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 655-667

11. ΚΟΚΚΩΝΗΣ Γιώργος, *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις : Λόγιες Αναγνώσεις / Λαϊκές Πραγματώσεις,* Faggoto, Αθήνα 2017, σελ.67-96
12. ΜΑΝΟΥ Ραλλού, *Χορός:«...ου των ραδίων...ούσαν την τέχνην...»,* Γνώση, Αθήνα 1987
13. ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΤΟΣ Γιώργος, «Οι εθνικές μειονότητες» στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: ο Μεσοπόλεμος 1922-1940,* Β΄ τόμος, μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 10-35
14. ΜΙΧΑΗΛ Χριστίνα, «Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο» στο Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) :οικονομία, ιστορία, λογοτεχνία, τόμος Ε΄, Αθήνα 2015, σελ. 523-532
15. ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Η Τέχνη του Χορού στην Ελλάδα τον 20ο αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*, Gutenberg, 2014
16. ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Βάσω, *Ο χορός στον 20ο αιώνα, Σταθμός και πρόσωπα,* Καστανιώτη, Αθήνα 2004
17. ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ Νίκος, «Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις “Έξι λαϊκές ζωγραφιές” του Μάνου Χατζιδάκι» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 668-678
18. ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Δημήτρης, «Όταν χάθηκε η άνω τελεία· Η μελοποιημένη ποίηση στη δεκαετία του '60» στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας*, ΠΕΚ, 2012, σελ. 305-325
19. ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Η Ραλλού Μάνου και οι “Έξι λαϊκές ζωγραφιές”:Σε αναζήτηση μιας “καθαρώς ελληνικής χορευτικής τέχνης”» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 686-700
20. ΡΟΜΠΟΥ-ΛΕΒΙΔΗ Μαρίκα, «Παράδοση και νεωτερικότητα στο χορό» στο *Αρχαιολογία και Τέχνες,* τεύχος 93, Αθήνα 2004, σελ. 8-15
21. ΣΑΡΑΚΑΤΣΙΑΝΟΥ Βασιλική, «Η Αναγιγνώσκουσα στη νεοελληνική τέχνη: θεσμικές

αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών στην καμπή του 19ου προς τον 20ό αιώνα» στο *Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) :οικονομία, ιστορία, λογοτεχνία*, τόμος Ε΄, Αθήνα 2015, σελ. 481-506

22. ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ Μανώλης, «Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι» στο *Η Κατοχή και ο Εμφύλιος στην Τέχνη*, Νέα Εστία, τεύχος 1845, Ιούνιος 2011, σελ. 1109-1124
23. ΤΑΜΠΑΚΑΚΗ Πολίνα, «Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του `30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης» στο *Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014) :οικονομία, ιστορία, λογοτεχνία,* τόμος Ε΄, Αθήνα 2015, σελ. 533-551
24. ΤΑΜΠΑΚΑΚΗ Πολίνα, «Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: Ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα» στο *8ο Διατμηματικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις»*, Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2019, σελ. 714-733
25. ΤΖΙΟΒΑΣ Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα,* Πόλις, Αθήνα 2011
26. ΤΣΙΝΤΖΙΛΩΝΗ Στεριανή, «Προς μια νέα μεθοδολογία για την μελέτη της ιστορίας του ελληνικού θεατρικού χορού» στο *Choros International Dance Journal*, τεύχος 3, Άνοιξη 2014, σελ.26-29
27. ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ Μάνος, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι,*Ίκαρος, Αθήνα 2016

28. ATTALI Jacques, *Θόρυβοι*, Κέδρος, Αθήνα 1991
29. BENJAMIN Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του*, Επέκεινα, Αθήνα 2013
30. BOURNELLI Pagona, “Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece”, στο *Research in Dance Education*, nº 9, Μάρτιος 2008, σελ. 55-75
31. BRAUDEL Fernand, *Γραμματική των Πολιτισμών*, ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), Αθήνα 2010
32. FOULKES L. Julia, *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2002
33. HERZFELD Michael, *Πάλι Δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της*

Σύγχρονης Ελλάδας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002

34. M.D. Sturdza, *Dictionnaire Historique et Généalogique des Grandes Familles de Grèce*, d'Albanie et de Constantinople, Paris 1983
35. PAPANIKOLAOU Dimitris, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece,* Legenda, London 2007
36. TSINTZILONI Steriani, "Koula Pratsika and her dance school: embracing gender, class and the nation in the formative years of contemporary dance education in Greece" in *Research in Dance Education,* vol. 16, no. 3, Routledge, Santa Barbara 2016
37. ZERVOU Natalie, *The Greek Body in Crisis: Contemporary Dance as a Site of Negotiating and Restructuring National Identity in the Era of Precarity,* University of California, Riverside 2015

Άλλες πηγές

- «Ελληνικό Χορόδραμα Ραλλού Μάνου», στο *Παρασκήνιο*, http://archive.ert.gr/90299/, επίσκεψη στις 6 Μαΐου 2018
- Η Τέχνη του 20ου αιώνα-Τόμος Ι 1880-1920, University Studio Press (2002)
- Ίδρυμα Υποτροφιών Χορού Αδελφών Πράτσικα Χρήστου, Ανδρέα και Κούλας, http://pratsikafoundation.gr/foundation-ko.html, επίσκεψη στις 28 Ιουλίου 2018
- https://www.manoshadjidakis.com/, επίσκεψη στις 21 Μαρτίου 2020
- «Παράσταση του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου στο θέατρο Κοτοπούλη», στο *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο,* http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3292&thid=17155, επίσκεψη στις 27 Ιουλίου 2020
- «Παράσταση του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου στο νησί Μονή» στο *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο*, http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=2202&thid=18596, επίσκεψη στις 27 Ιουλίου 2020
- «Παράσταση του Ελληνικού Χοροδράματος της Ραλλούς Μάνου στο νησί Μονή» στο *Εθνικό Οπτικοακουστικό Αρχείο*, http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3261&thid=16630, επίσκεψη στις 27 Ιουλίου 2020
- «Ραλλού Μάνου», στο *Μονόγραμμα*, http://archive.ert.gr/73094/, επίσκεψη στις 6

Μαΐου 2018

- ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ – ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ Χρυσόθεμις, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου. Η Ζωή και το έργο της*, Έφεσος, Αθήνα 2005

Παράρτημα: Το έντυπο πρόγραμμα της παράστασης

ΘΕΑΤΡΟΝ ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ

Χειμερινὴ Περίοδος 1956-57

Α΄ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ Ο ΜΙΔΑΣ — ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ — ΚΟΡΗ — ΝΕΚΡΕΣ ΦΥΣΕΙΣ
ΕΞΗ ΛΑΪΚΕΣ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ

(29.1.57 καὶ 5.2.57)

Β΄ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ — ΠΑΡΩΔΙΑ ΣΤΑ ΑΣΠΡΑ — ΕΡΩΦΙΛΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΠΟΚΡΙΑ

(19.2.57 καὶ 26.2.57)

Γ΄ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙΟ ΤΩΝ ΖΩΩΝ — ΕΙΔΥΛΛΙΑ ΣΤΟ ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ — ΜΑΡΣΥΑΣ
ΣΑΤΥΡΟΣ — ΤΟ ΚΑΤΑΡΑΜΕΝΟ ΦΙΔΙ

(5.3.57 καὶ 12.3.57)

ΡΕΣΙΤΑΛ ΝΤΟΡΑΣ ΤΣΑΤΣΟΥ

(12 Φεβρουαρίου 1957)

Ἀπὸ τὶς 29 Ἰανουαρίου 1957, κάθε Τρίτη, ὥρα 9.45 μ.μ.

Χορεύουν

ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ, ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΡΙΜΑΝΗΣ
ΑΓΑΠΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ, ΝΤΟΡΑ ΤΣΑΤΣΟΥ
Συμμετοχή: ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΑΡΑΓΑ

ΚΑΜΠΑΛΑΔΟΥ ΡΕΝΑ, ΜΑΡΤΖΟΥΒΑΝΗ ΝΑΤΑΛΙΑ
ΜΕΛΕΤΟΠΟΥΛΟΥ ΛΙΑ, ΠΕΡΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ

Ἀνδριοπούλου Εἰρήνη, Γιαννιώτου Ρίτσα
Δείξιμος Βλαδίμηρος, Ἰωνᾶ Ἀντωνία, Συρίγου Τζένη

Ἀδαμάκης Κυριάκος, Ἀναγνωστόπουλος Θεόδωρος, Ἀναγνωστόπουλος Τάσος, Βολωνίνη Δήμητρα, Δελλαπόρτα Νίνα, Δήμου Καίτη, Καλῆ Ἑλένη, Ζιώγας Δημήτρης, Κόλλιας Γιάννης, Κοκόλης Βασίλειος, Κοσκινίδου Ἀθηνᾶ, Λογγισιώτου Ἄννα, Μάρκου Κατερίνα, Μελισσάκη Χριστίνα, Μουτσοπούλου Μαίρη, Ραλλιᾶς Ἄγγελος, Σαββίδου Ἔλενα, Τριανταφυλλίδης Θεόδωρος, Τριανταφύλλου Μαρία

Εὐαγγελίδου Ἐρατώ, Ἰωαννίδου Μαρία
Κωσταντοπούλου Λαμπρινή, Μπαλτᾶ Στέλλα

Χορογράφοι

ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ, ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΡΙΜΑΝΗΣ
ΑΓΑΠΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ, ΝΤΟΡΑ ΤΣΑΤΣΟΥ

Χορεύουν

ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ, ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΡΙΜΑΝΗΣ
ΑΓΑΠΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ, ΝΤΟΡΑ ΤΣΑΤΣΟΥ
Συμμετοχή: ΡΟΒΕΡΤΟΥ ΣΑΡΑΓΑ

ΚΑΜΠΑΛΑΔΟΥ ΡΕΝΑ, ΜΑΡΤΖΟΥΒΑΝΗ ΝΑΤΑΛΙΑ
ΜΕΛΕΤΟΠΟΥΛΟΥ ΛΙΑ, ΠΕΡΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ

Ἀνδριοπούλου Εἰρήνη, Γιαννιώτου Ρίτσα
Δείξιμος Βλαδίμηρος, Ἰωνᾶ Ἀντωνία, Συρίγου Τζένη

Ἀδαμάκης Κυριάκος, Ἀναγνωστόπουλος Θεόδωρος, Ἀναγνωστόπουλος Τάσος, Βολωνίνη Δήμητρα, Δελλαπόρτα Νίνα, Δήμου Καίτη, Καλῆ Ἑλένη, Ζιώγας Δημήτρης, Κόλλιας Γιάννης, Κοκόλης Βασίλειος, Κοσκινίδου Ἀθηνᾶ, Λογγισιώτου Ἄννα, Μάρκου Κατερίνα, Μελισσάκη Χριστίνα, Μουτσοπούλου Μαίρη, Ραλλιᾶς Ἄγγελος, Σαββίδου Ἔλενα, Τριανταφυλλίδης Θεόδωρος, Τριανταφύλλου Μαρία

Εὐαγγελίδου Ἐρατώ, Ἰωαννίδου Μαρία
Κωσταντοπούλου Λαμπρινή, Μπαλτᾶ Στέλλα

Χορογράφοι

ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ, ΑΓΓΕΛΟΣ ΓΡΙΜΑΝΗΣ
ΑΓΑΠΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ, ΝΤΟΡΑ ΤΣΑΤΣΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ

ΤΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ Πρόεδρος, ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ Ἀντιπρόεδρος
ΣΠΥΡΟΣ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ Γεν. Γρ/τεύς, ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Ταμίας

Σύμβουλοι

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ, ΛΕΩΝ ΚΑΡΑΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ, ΠΑΝΟΣ ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΛΙΚΗ ΠΑΠΑΛΗΓΟΥΡΑ, ΜΑΡΙΟΣ ΠΛΩΡΙΤΗΣ, ΜΙΚΑ ΧΑΡΙΤΟΥ, ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ

ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ

ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ

Μουσικοὶ συνεργάτες

ΣΠΥΡΟΣ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ

Μάνια Ἀσπρίδη, Μαίρη Βατίστα, Λιάνα Ρουσσιάνου, Ἕλλη Μαγγούλια

Μάσκες, Περροῦκες καὶ ἀντικείμενα

Εὐγένιος Σπαθάρης
καὶ
Δημήτρης Θεοδωρέλλος

Ἐκτέλεση κοστουμιῶν

«Boîte à Chiffons»
καὶ
Μίνα Δημητρακοπούλου

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ

Ἡ προσπάθεια ποὺ ἔχει ἀναλάβει τὸ «Ἑλληνικὸ Χορόδραμα», ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, τείνει νὰ ξεπεράσει τὴν ἁπλῆ καλλιέργεια τῆς τέχνης τοῦ χοροῦ στὴν Ἑλλάδα καί, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή, νὰ ἐνταχθεῖ μέσα στὸ γενικώτερο ἀνανεωτικὸ κίνημα, ποὺ χαρακτήρισε ὅλες τὶς ἄλλες Τέχνες στὸ διάστημα τῆς τελευταίας εἰκοσαετίας.

Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι οἱ κυριώτεροι, οἱ πιὸ ζωντανοὶ ζωγράφοι, ποιητὲς καὶ μουσικοί, ποὺ πρωτοστατήσανε στὶς καλλιτεχνικὲς ζυμώσεις τῆς ἐποχῆς μας, καὶ δώσανε μὲ τὴν προσωπικότητά τους τὸν τόνο στὴν πνευματικὴ μας ζωή, βρίσκονται σήμερα συγκεντρωμένοι γύρω ἀπὸ τὴ Ραλλοῦ Μάνου καὶ τὴ Σχολή της. Στὸ ἀνοιχτό, προοδευτικὸ πνεῦμα της, στὸ ἄριστο ὑλικὸ ποὺ εἶχε κατορθώσει νὰ διαπλάσει μὲ τὶς ἔξοχες συνεργάτισσές της, διείδανε τὴ δυνατότητα νὰ συνεργασθοῦν ἁρμονικά, καὶ νὰ δώσουν γιὰ πρώτη φορὰ μιὰ σύνθεση ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὁ καθένας, μόνος, εἶχε συνεισφέρει στὸν τομέα του. Ἀπὸ τὴ φύση του πολυσύνθετο τὸ χορόδραμα, σὰν τέχνη, εὐνόησε τὴ συνεργασία αὐτή. Καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τὸ εἴδαμε στὴν προηγούμενη σειρὰ ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ «Ἑλληνικοῦ Χοροδράματος», ποὺ προκαλέσανε ἀληθινὴ αἴσθηση καὶ σημειώσανε ἀναμφισβήτητα σταθμὸ στὰ χρονικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ τόπου μας.

Ἡ σωστὴ ἀναλογία ἀνάμεσα στὴ γνησιότητα μιᾶς ποιητικῆς ἰδέας, ποὺ μπορεῖ νὰ εἶναι αἰώνια καὶ ἀνάλλαχτη, καὶ στὴν παρουσίασή της, ποὺ πρέπει νὰ γίνεται πάντοτε σύμφωνα μὲ τὸ αἰσθητικὸ γοῦστο τῆς ἐποχῆς, στάθηκε ὁ κανόνας ποὺ κυριάρχησε στὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων αὐτῶν. Ἡ γνήσια ἑλληνικὴ παράδοση, φωτισμένη ἀπὸ μιὰ καινούργια πλευρὰ καὶ ζωντανεμένη πάλι, χάρη στὶς σύγχρονες ἀπόψεις γιὰ τὴ χορογραφικὴ ἑρμηνεία, ἔρχεται πιὸ κοντὰ στὴν εὐαισθησία μας καὶ τὴν ἀγγίζει πιὸ ἀποτελεσματικά. Οἱ ἐμπνεύσεις ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους, τοὺς μεσαιωνικοὺς καὶ τοὺς νεοελληνικοὺς δημοτικοὺς θρύλους, λυτρωμένες ἀπὸ τὸ ἀκαδημαϊκὸ σχῆμα, ζωντανεύουν καὶ ἀποκτοῦν καινούρια, πρωτόφαντη λάμψη, κάτω ἀπὸ τὴν πνοὴ μιᾶς ἐλεύθερης φαντασίας ποὺ διέπει ὄχι μόνο τὶς κινήσεις τῶν χορευτῶν, ἀλλὰ καὶ τοὺς μουσικοὺς ρυθμούς, καὶ τὰ σκηνικά, καὶ τὰ κοστούμια ποὺ συνοδεύουν καὶ πλαισιώνουν τὸ θέαμα.

Μόνον ὅσοι παρακολουθήσανε ἀπὸ κοντὰ τὴν ἐργασία ποὺ προηγήθηκε γιὰ νὰ ὁλοκληρωθοῦν τὰ ἕξη αὐτὰ καινούρια χοροδράματα, εἶναι σὲ θέση νὰ γνωρίζουν πόσος μόχθος χρειάστηκε νὰ καταβληθεῖ, πόσες δυσκολίες νὰ ὑπερνικηθοῦν, πόσα ἐμπόδια νὰ ὑπερπηδηθοῦν, ἐμπόδια ὀρθωμένα πολλὲς φορὲς ἀπὸ ἐκεῖ ἀκριβῶς ποὺ θὰ περίμενε κανεὶς τὴ συμπαράσταση καὶ τὴ βοήθεια. Ὅμως γιὰ τοὺς ἄξιους καλλιτέχνες — ὅπως εἶναι οἱ χορευτὲς καὶ οἱ χορεύτριες τοῦ «Ἑλληνικοῦ Χοροδράματος», οἱ ἐμπνευστὲς καὶ καθοδηγητές τους καὶ ὅλοι οἱ φίλοι μουσικοσυνθέτες καὶ ζωγράφοι ποὺ προσφέρανε ἀφιλόκερδα τὶς ὑπηρεσίες τους — ἡ μόνη ἀληθινὴ βοήθεια, ἡ μόνη ἀληθινὴ συμπαράσταση, εἶναι ἡ ἀγάπη καὶ ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ κοινοῦ ποὺ γνωρίζει νὰ διακρίνει τὴν ποιότητα καί, παντοῦ ὅπου τὴ βρίσκει, νὰ τὴ χειροκροτεῖ μὲ τὴν καρδιά του.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΕΛΥΤΗΣ

ΕΞΗ ΛΑΪΚΕΣ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ	ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ	ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ—ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ	ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΟΡΑΛΗΣ
ΣΤΟ ΠΙΑΝΟ	Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Τὸ Παλληκάρι	Ἄγγελος Γριμάνης
Ἡ Κοπέλλα	Ναταλία Μαρτζουβάνη
Ὁ Ἁμαξᾶς	Ἀνδρέας Πέρης (Τάσος Ἀναγνωστόπουλος)
Κοπέλλες	Ντόρα Τσάτσου - Ἀντωνία Ἰωνᾶ - Ρένα Καμπαλάδου - Τζένη Συρίγου.
Παλληκάρια	Κυριάκος Ἀδαμάκης - Θεόδωρος Ἀναγνωστόπουλος - Τάσος Ἀναγνωστόπουλος - Βλαδίμηρος Δείξιμος - Δημήτρης Ζιώγας - Γιάννης Κόλλιας - Βασίλειος Κοκόλης.

Ο ΜΥΘΟΣ

Οἱ «Ἕξη Λαϊκὲς Ζωγραφιὲς» εἶναι ἕξη χοροὶ ποὺ βασίζονται πάνω σὲ ἕξη γνωστὰ λαϊκὰ τραγούδια τοῦ Βασίλη Τσιτσάνη. Τὰ τραγούδια αὐτὰ εἶναι τὸ «Συννεφιασμένη Κυριακή», τὸ «Κουράστηκα γιὰ νὰ σὲ ἀποχτήσω», τὸ «Συννέφιασε, συννέφιασε», τὸ «Κράτα τὴν ἅμαξα, ἁμαξᾶ», τὸ «Πᾶμε πέρα στὸ Μπαξὲ - Τσιφλίκι» καὶ τὸ «Νύχτωσε χωρὶς φεγγάρι».

Ἂν χρειάζεται κάποιο νόημα στὴ σειρὰ ποὺ παρουσιάζονται αὐτὰ τὰ τραγούδια, μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι ὅλα ἐκφράζουν μιὰ βαθύτερη θλίψη— ἴσως τὸν καημὸ ἑνὸς ἀνικανοποίητου ἔρωτα, ἴσως τὴ νοσταλγία μιᾶς ἰδανικῆς ὀμορφιᾶς χαμένης ἀπὸ τὴ ζωή μας γιὰ πάντα.

Κύριο πρόσωπο τῶν τραγουδιῶν αὐτῶν εἶναι ἕνα Παλληκάρι ποὺ ἀναζητεῖ τὴν ἄφθαστη ὀμορφιά, ἀλλὰ τὴν ὥρα ποὺ τὴν πλησιάζει καὶ νομίζει πὼς τὴν κατακτᾶ, βλέποντας πὼς δὲν εἶναι παρὰ ἕνα φευγαλέο ὄνειρο, ξαναγυρίζει στὸν παντοτεινὸ καημό του.

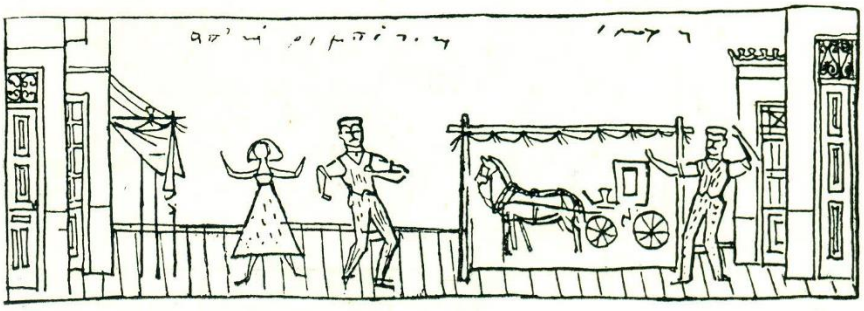
Ἔτσι, στὸ πρῶτο τραγούδι, τὸ «Συννεφιασμένη Κυριακή», βλέπουμε τὸ Παλληκάρι νὰ προσπαθεῖ νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὸν πόνο μιᾶς ἁμαρτωλῆς νύχτας καὶ νὰ ζητεῖ παρηγοριὰ στὸ θαμπὸ φῶς μιᾶς συννεφια-

σμένης ἡμέρας. Ἀλλὰ ὅλα εἶναι μελαγχολικὰ καὶ δὲ δίνουν ἱκανοποίηση.

Στὸ δεύτερο τραγούδι, τὸ «Κουράστηκα γιὰ νὰ σὲ ἀποχτήσω», τὸ Παλληκάρι νομίζει ὅτι βρίσκει τὴν ὀμορφιὰ στὸ πρόσωπο τῆς κοπέλλας ποὺ ἀγαπᾶ. Δὲν ἀργεῖ ὅμως νὰ καταλάβει πόσο μάταια εἶναι ὅλα, καὶ πόσο ἡ ὁλοκλήρωση κάθε προσπάθειας φέρνει μαζύ της καὶ τὴν ἀπογοήτευση.

Στὸ τρίτο τραγούδι, τὸ «Συννέφιασε, συννέφιασε», τὸ Παλληκάρι φορώντας τὰ καλά του προσπαθεῖ νὰ περάσει στὴν ἀπέναντι γωνιὰ ἑνὸς δρόμου, ἀλλὰ φοβᾶται τὴ βροχή. Στὸ τέλος μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς φίλου του περνάει καὶ πηγαίνει νὰ συναντήσει τὴν καλή του.

Στὸ τέταρτο τραγούδι, τὸ «Κράτα τὴν ἅμαξα, ἁμαξᾶ», τὸ Παλληκάρι νομίζοντας πὼς ἡ καλή του βρίσκεται μέσα στὸ ἁμάξι, παρακαλεῖ τὸν ἁμαξᾶ νὰ πηγαίνει σιγὰ καὶ νὰ προσέχει μήπως ἡ κοπέλλα βραχεῖ. Ὁ ἁμαξᾶς γελάει καὶ κοροϊδεύει τὸν νέο, καὶ σὲ μιὰ στιγμὴ ἀνοίγοντας τὴν πόρτα τοῦ ἁμαξιοῦ, τοῦ δείχνει ὅτι κανεὶς δὲν εἶναι μέσα κι' ὅτι ὅλα τὰ βλέπει στὴ φαντασία του. Τὸ Παλληκάρι ἀπογοητεύεται, καὶ ἡ καταιγίδα ξεσπάει.



Στὸ πέμπτο τραγούδι, τὸ «Πᾶμε πέρα στὸ Μπαξὲ-Τσιφλίκι», ἡ καταιγίδα ἔχει κοπάσει. Εἶναι μιὰ ἡλιόλουστη μέρα καὶ πολλὰ ἐρωτευμένα ζευγάρια βγαίνουν περίπατο στὴν ἀκρογιαλιὰ καὶ πηγαίνουν στὴν ἐξοχὴ χορεύοντας καὶ τραγουδώντας. Τὸ Παλληκάρι, συνεπαρμένο ἀπὸ τὴ γενικὴ χαρά, ἐνθουσιάζεται καὶ πηγαίνει μαζί τους, ξεχνώντας τὸν καημὸ ποὺ τοῦ βασανίζει τὴν ψυχή.

Ἀλλὰ στὸ ἕκτο τραγούδι, τὸ «Νύχτωσε χωρὶς Φεγγάρι», τὸ Παλληκάρι ξαναγυρίζει στὸν καημό του. Εἶναι νύχτα βαθειά, κατασκότεινη, κι' ὁ ὕπνος δὲν ἔρχεται νὰ τοῦ ξεκουράσει τὰ μάτια. Τὸ κορμί του καὶ ἡ ψυχή του δὲ βρίσκουν ἀνάπαυση. Ἡ ἄπιαστη ὀμορφιά, παίρνοντας τὴ μορφὴ μιᾶς γυναίκας, τοῦ γεμίζει τὴ φαντασία, ἀλλὰ λύτρωση δὲν ὑπάρχει. Ὁ πόνος του γίνεται πόνος ὅλων τῶν παλληκαριῶν, ποὺ βασανίζονται ἀπὸ τὴν ἴδια πικρὴ νοσταλγία, ἀπὸ τὸ ἴδιο ἀνικανοποίητο αἴσθημα μιᾶς χαμένης χαρᾶς.

i