

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

ΑΝΤΙ-ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ
ΜΕΣΟΓΕΙΟ: Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΣ
ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ ΚΑΙ
ΤΗΣ ΡΑΛΛΟΥΣ ΜΑΝΟΥ

Μέλανη Βαρναβίδου

Λεμεσός, 2020

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΝΤΙ-ΚΑΝΟΝΙΚΗ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ: Ο
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ
ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΡΑΛΛΟΥΣ ΜΑΝΟΥ

Μέλανη Βαρναβίδου

Λεμεσός, 2020

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Μέλανη Βαρναβίδου, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Πρωτίστως, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου Δρ. Αντώνη Δανό που μας πρόσφερε τόσο απλόχερα τις γνώσεις του και μας άνοιξε νέους πνευματικούς ορίζοντες. Ο υπερβάλλον ζήλος και η μεταδοτικότητα του με οδήγησαν στο μονοπάτι αυτής της διατριβής. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα για όλη την καθοδήγηση που μου πρόσφερε και την πίστη που έδειξε σε μένα καθ' όλη τη διάρκεια του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος. Επιπλέον, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στους γονείς μου, Ελευθέριο Βαρναβίδη και Φανούλα Βαρναβίδη, για την ηθική υποστήριξη και τις ατελείωτες συζητήσεις μας για τη Γενιά του '30. Επίσης, τους ευχαριστώ που από νωρίς με έφεραν σε επαφή με τη μουσική παρακαταθήκη του Μάνου Χατζιδάκι. Τέλος, ευχαριστώ θερμά την Δρ. Νίκη Λοϊζίδα για τις συμβουλές της, οι οποίες με ακολουθούν και συνέτειναν στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ:

Στο πλαίσιο των (μη-«κανονικών») εκφάνσεων της νεωτερικότητας (modernity) στη Μεσόγειο, η παρούσα διατριβή εξετάζει δύο περιπτώσεις ελληνικού μοντερνισμού, στο θέατρο: το έργο του Καρόλου Κουν στη σκηνοθεσία και της Ραλλούς Μάνου στη χορογραφία. Μέσα από συνεργασίες τόσο μεταξύ τους όσο και, επιπρόσθετα, με άλλα μέλη της λεγόμενης Γενιάς του '30 (οι δημιουργοί της οποίας στόχευαν στη δημιουργία μοντερνιστικού έργου, το οποίο θα ήταν ταυτόχρονα και «ελληνικό»), όπως τους εικαστικούς Γιάννη Τσαρούχη και Γιάννη Μόραλη, και τον μουσικο-συνθέτη Μάνο Χατζιδάκι, δημιούργησαν έργο το οποίο αντιβαίνει την ιδεολογία του ηγεμονικού μοντερνισμού περί «ρήξης με την παράδοση» και φορμαλιστικής «καθαρότητας». Το έργο του καθενός τους αποτελεί σημαντική περίπτωση μοντέρνας δημιουργίας, η οποία ήταν σε ουσιαστικό και δυναμικό διάλογο με τον τόπο και τον χρόνο (τόσο παρελθόντα όσο και παρόντα).

ABSTRACT:

In the context of the ("non - canonical") manifestations of modernity in the Mediterranean, this dissertation examines two cases of Greek modernism, in theater: the work of Karolos Koun in directing and Rallou Manou in choreography. Through collaborations both with each other and with other members of the so-called Generation of the '30s (whose creators aimed at creating a modernist work, which would also be "Greek"), such as the visual artists Giannis Tsarouchis and Giannis Moralis, and the musician-composer Manos Hadjidakis, created work that contradicts the ideology of hegemonic modernism about "rapture with tradition" and formalist "purity". Each of their oeuvre constitutes an important case of modernist creation, which was in substantial and dynamic dialogue with the place and the time (both past and present).

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ:

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	ii
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	iii
ABSTRACT	iv
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	v
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	vi
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Μεσογειακοί (αντι-ηγεμονικοί) μοντερνισμοί και η περίπτωση της Ελλάδας ...	3
1.1. Η (βορειοδυτική) ηγεμονική εκδοχή της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού	3
1.2. Αντι-ηγεμονικός μοντερνισμός: Άλλες αφηγήσεις	8
1.3. Η (νέα) Ελλάδα.....	14
1.4. Η Γενιά του 1930	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ελληνικός μοντερνισμός Ι: το θέατρο του Καρόλου Κουν	32
2.1. Εναλλακτικό ρεπερτόριο, έναντι της ηγεμονίας του εξευρωπαϊσμού	32
2.2. Σκηνοθετικές καινοτομίες: Θέατρο Τέχνης (1942)	37
2.3. Παράσταση: <i>Όρνιθες</i> , 1959	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ελληνικός μοντερνισμός ΙΙ: το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου.....	60
3.1. Επιρροές από άλλες σκηνικές πρωτοπορίες: Αμερική, Ρωσία και Ευρώπη	60
3.2. Ιδεολογικό υπόβαθρο: «ελληνικότητα», παράδοση και μοντερνισμός	69
3.3. Παράσταση: <i>Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές</i> , 1951	77
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	89

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Φώτης Κόντογλου, *Όρος Ύμητός, Μητίων, Πάνδωρος, Κέκρωψ, Ευμολποδ, Ερεχθεύς, Πρόκρις, Χθονία, Κρέουσα, Όρος Πεντέλη*, τοιχογραφία, 1937, 104 x 473 εκ. Αίθουσα ισογείου, Δημαρχείο Αθηνών.

Εικόνα 2: Γιάννης Τσαρούχης, *Κουντουριώτισσα ή Γυναίκα από την Ελευσίνα*, 1948, τέμπρα σε ξύλο (πόρτα), 190 x 68,5 εκ. Εθνική Πινακοθήκη. Φωτογραφία: Μέλανη Βαρναβίδου (2017).

Εικόνα 3: Κούλα Πράτσικα (εμπρός αριστερά), Κορυφαία, Χορός των Ωκεανίδων, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου. Δελφοί, 1927. Φωτογραφία: Κωνσταντίνου Μεγαλοκονόμου.

Εικόνα 4: Κωνσταντίνος Ψάχος, *Παναρμόνιο*, χχ. Εργοστάσιο Steinmeter, Μόναχο.

Εικόνα 5: Εύα Πάλμερ Σικελιανού, *Μάσκα της Ιούς, Προμηθέας Δεσμώτης*, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 6Α: Εικόνα Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Κοστούμια για τον Προμηθέα Δεσμώτη*, 1927 και 1930. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου, Μουσείο Μπενάκη.

Εικόνα 6Β: Εικόνα Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, *Κοστούμια για τον Προμηθέα Δεσμώτη*, 1927 και 1930. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου, Μουσείο Μπενάκη.

Εικόνα 7: Β' Δελφικές Γιορτές, *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 8: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης* – η Ιώ. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 9: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης*, χορός γυναικών. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 10: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 11: Α' Δελφικές Γιορτές, κορυφαία του χορού. Δελφοί, 1927. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 12: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 13: Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Εικόνα 14: Γιάννης Τσαρούχης, *Ερωφίλη*, 1934, μακέτα κουστουμιού. Λαϊκή Σκηνή, Αθήνα.

Εικόνα 15: Γιάννης Τσαρούχης, *Ερωφίλη*, 1934, μακέτα σκηνικού. Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Εικόνα 16: Διονύσης Σαββόπουλος, *Μπάλλος*, εξώφυλλο δίσκου, 1960.

Εικόνα 17: Μάνος Χατζιδάκις, *Never on Sunday*, εξώφυλλο δίσκου, 1960.

Εικόνα 18: Μίκης Θεοδωράκης, *Zorba the Greek*, εξώφυλλο δίσκου, 1964.

Εικόνα 19: Κάρολος Κουν, περ. 1972, Αθήνα.

Εικόνα 20: Κίρκλαντ Τζακτ, *Καπνοτόπια*, 1943, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

Εικόνα 21: Αλέκα Μαζαράκη (αριστερά, Μητέρα) και Κούλα Μεταξά (δεξιά, Κορίτσι), *Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα* του Luigi Pirandello, 1944, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 22: Μίμης Κουγιουμτζής, Γιώργος Λαζάνης και Κώστας Μπάκας, *Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα* του Luigi Pirandello, 1968, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 23Α: Μάνος Χατζιδάκις, *Ματωμένος Γάμος – Παραμύθι Χωρίς Όνομα*, εξώφυλλο δίσκου, 1965.

Εικόνα 23Β: Μάνος Χατζιδάκις, *Ματωμένος Γάμος – Παραμύθι Χωρίς Όνομα*, οπισθόφυλλο δίσκου, 1965.

Εικόνα 24: Έλλη Λαμπέτη, Τόνια Καράλη, Ρίτα Μουσούρη, Βάσω Μεταξά, *Ματωμένος Γάμος* του Federico García Lorca, 1948, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 25: Οδυσσέας Ελύτης, Μάνος Χατζιδάκις και Κάρολος Κουν, περ. 1957, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 26Α: Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, 1957, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 26Β: Γιώργος Βακαλό, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, 1957, μακέτα, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 26Γ: Αναστασία Πανταζοπούλου, Θόδωρος Κατσαδράμης, Σπύρος Κωνσταντόπουλος και Ρίτα Μουσούρη, *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μπέρτολτ Μπρεχτ, 1957, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 27: Γιώργος Λαζάνης, Μηνάς Χρηστίδης, Δημήτρης Χατζημάρκος, Νέλλυ Αγγελίδου, *Ο Βυσσινόκηπος* του Άντον Τσέχωφ, 1957, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 28: Δημήτρης Κεχαΐδης, *Το Πανηγύρι*, στιγμιότυπο παράστασης, 1964, Θέατρο Τέχνης Αθήνα.

Εικόνα 29: Δημήτρης Μπάλλας, Εκάλη Σώκου, Αναστασία Πανταζόγλου, Δημήτρης Χτζημάχος, Λιλύ Παπαγιάννη, Κώστας Μπάκας, Βέρα Ζαβιτσιάνου, Νέλλη Αγγελίδου, Κώστας Καζάκος. *Η Αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλη, 1957, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν, Αρχείο Θεάτρου Τέχνης, Αθήνα.

Εικόνα 30: Μάνος Χατζιδάκις, Κάρολος Κουν και Ραλλού Μάνου, *Όρνιθες*, 1959, Αθήνα.

Εικόνα 31Α: Αποσπάσματα εφημερίδων, *Όρνιθες*, 1959, Αθήνα.

Εικόνα 31Β: Αποσπάσματα εφημερίδων, *Όρνιθες*, 1959, Αθήνα.

Εικόνα 32Α: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1959, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα.

Εικόνα 32Β: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1959, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα.

Εικόνα 33Α: Γιάννης Τσαρούχης, *Όρνιθες*, 1962, κοστούμι για την παράσταση, Αθήνα.

Εικόνα 33Β: Γιάννης Τσαρούχης, *Όρνιθες*, 1962, λεπτομέρεια στο κοστούμι, Αθήνα.

Εικόνες 32Γ: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1962, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα.

Εικόνες 32Δ: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1962, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα.

Εικόνα 34Α: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 34Β: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 34Γ: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 34Δ: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 35: Charlotte Rudolph, *Dance Curves*, 1925 (χορεύτρια: Gret Palucca), Δρέσδη.

Εικόνα 36: Wassily Kandinsky, *Dance Curves*, 1925, Δρέσδη.

Εικόνα 37: Rudolph Laban, *Laban Movement Analysis: a method and language for describing*, περ. 1928, Βερολίνο.

Εικόνα 38: Oscar Schlemmer, *Figure Dance*, 1927, στιγμιότυπο παράστασης (χορευτές: Oscar Schlemmer, W. Siedhoff και W. Kaminsky), Βερολίνο.

Εικόνα 39Α: Oscar Schlemmer, *Das Triadisches Ballett (Το τριαδικό Μπαλέτο)*, 1926, σχέδια κουστουμιού, Βερολίνο.

Εικόνα 39Β: Oscar Schlemmer, *Das Triadisches Ballett (Το τριαδικό Μπαλέτο)*, 1926, κοστούμια Oscar Schlemmer, Βερολίνο.

Εικόνα 40: Ραλλού Μάνου, φοιτήτρια στη Γερμανία, περ. 1940.

Εικόνα 41: Ραλλού Μάνου, μαθήτρια στη σχολή Πράτσικα, στιγμιότυπο παράστασης, περ. 1932. Αθήνα.

Εικόνα 42Α: Ραλλού Μάνου, *Καταραμένο Φίδι*, σκίτσο, 1951. Αθήνα.

Εικόνα 42Β: Ραλλού Μάνου, *Καταραμένο Φίδι*, σκίτσο, 1951. Αθήνα.

Εικόνα 43: Ελληνικό Χορόδραμα, *Καταραμένο Φίδι*, στιγμιότυπο παράστασης (η Ραλλού Μάνου στο ρόλο του Καραγκιόζη), 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα.

Εικόνα 44: *Λογότυπο Ελληνικού Χοροδράματος*, περ. 1950, Αθήνα.

Εικόνα 45Α: Γιάννης Μόραλης, *Ερωτικό*, 1977, ακρυλικό σε καμβά, 146.5 x 123.5 εκ. Μουσείο του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα. Φωτογραφία: Μέλανη Βαρναβίδου 2019.

Εικόνα 45Β: Γιάννης Μόραλης, *Ερωτικό*, 1994, λάδι σε καμβά, 130 x 130 εκ. Μουσείο του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα. Φωτογραφία: Μέλανη Βαρναβίδου 2019.

Εικόνα 46: Νίκος Εγγονόπουλος, *Μορφές μιας γυναίκας*, σκίτσα για κοστούμια της παράστασης, 1951. Αθήνα.

Εικόνα 47Α: Μάνος Χατζιδάκις, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές, ορ. 4 – Μπαλέτο Για Πιάνο Πάνω Σε Λαϊκά Τραγούδια*, εξώφυλλο δίσκου, 3η έκδοση, 1959, Αθήνα.

Εικόνα 47Β: Μάνος Χατζιδάκις, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές – Για Μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*, εξώφυλλο δίσκου, 1994, Αθήνα.

Εικόνα 47Γ: Μάνος Χατζιδάκις, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές – Για Μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*, οπισθόφυλλο δίσκου, 1994, Αθήνα.

Εικόνα 48: Ελληνικό Χορόδραμα, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, στιγμιότυπο πρόβας, 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα Φωτογραφία: Ραλλού Μάνου.

Εικόνα 49Α: Ελληνικό Χορόδραμα, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, χορογραφία, στιγμιότυπο παράστασης (Άγγελος Γριμάνης και Μάρμω Γεωργαλά), 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα.

Εικόνα 49B: Ελληνικό Χορόδραμα, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, στιγμιότυπο παράστασης (Άγγελος Γριμάνης και Μάρμω Γεωργαλά), 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα.

Εικόνα 50: Γιάννης Μόραλης, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, σχέδιο για τα σκηνικά της παράστασης, 1951, Αθήνα.

Εικόνα 51A: Γιάννης Μόραλης, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, σχέδια κοστούμιών, 1951, Αθήνα.

Εικόνα 51B: Γιάννης Μόραλης, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, μακέτα, 1951, Αθήνα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι ανθρωπιστικές επιστήμες, όπως αναδύθηκαν τους τελευταίους αιώνες στην Ευρώπη-Δύση, επηρεάστηκαν από τη Χεγκελιανή σκέψη (την ιδέα πως η Ευρώπη-Δύση είναι το «κέντρο», από όπου πηγάζει η ιστορία και παράγεται ο νεώτερος πολιτισμός), και έδωσαν στον εαυτό τους μια οικουμενική και ηγεμονική διάσταση. Πιο πρόσφατα, νέες προσεγγίσεις που λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο των ανθρωπιστικών σπουδών, διατύπωσαν ένα αντίλογο, ο οποίος έθεσε προς αμφισβήτηση την οικουμενικότητα της Δύσης, χρησιμοποιώντας, κάποιες από αυτές, τη Μεσόγειο ως παράδειγμα αντιπαραβολής. Η παρούσα διατριβή επιχειρεί να εξετάσει κάτω από ποιες συνθήκες προέκυψε η βορειοδυτική σκέψη και εκδοχή του μοντερνισμού, αλλά και ποιες καταστάσεις ώθησαν στην αμφισβήτηση αυτής της σκέψης. Σε αυτό το πλαίσιο, η εργασία επικεντρώνεται στον ελλαδικό χώρο, και αναλύει τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που διαμόρφωσαν τη σκέψη και την ιδεολογία της λεγόμενης Γενιάς του '30, το πρόγραμμα της οποίας στόχευε σε πολιτική και πνευματική αλλαγή. Οι προσμίξεις, οι διασταυρώσεις και τα αιτήματα της Γενιάς του '30 έγιναν η μήτρα για την ελληνική καλλιτεχνική σκέψη σε όλο τον 20ό αιώνα. Η παρούσα εργασία καταπιάνεται με δύο περιπτώσεις καλλιτεχνών, των οποίων η δημιουργία αναδύθηκε μέσα από το ιδεολογικό και αισθητικό πρόγραμμα της Γενιάς του '30: τον Κάρλο Κουν και τη Ραλλού Μάνου.

Στο Πρώτο Κεφάλαιο, αναλύεται η βορειοδυτική ηγεμονική εκδοχή της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού, και οι παράγοντες που συνέτηκαν στην αποδοχής τους ως «οικουμενικά» προγράμματα. Στη συνέχεια, εξετάζεται η άρθρωση ενός «άλλου» λόγου, ο οποίος υποστηρίζει την ύπαρξη πολλών και διαφορετικών μοντερνισμών. Εδώ, η Μεσόγειος συστήνεται ως ένας χώρος συνάντησης ετερόκλιτων ανθρώπων και πολιτισμών, όπου αναθεωρούνται τα ηγεμονικά πρότυπα της νεωτερικότητας. Πιο συγκεκριμένα, στο τρίτο υποκεφάλαιο παρατίθεται το

παράδειγμα της Ελλάδας, ειδικότερα, το πρόγραμμα της Γενιάς του '30, η οποία καθόρισε το πολιτιστικό περιβάλλον της χώρας στον 20ό αιώνα.

Στο Δεύτερο Κεφάλαιο, εξετάζεται η περίπτωση του Κάρολου Κουν, ως εκπροσώπου των αιτημάτων της Γενιάς του '30, μέσα από το σκηνοθετικό του έργο. Ο Κουν προώθησε ένα εναλλακτικό ρεπερτόριο, το οποίο αγκάλιαζε όλα τα κοινωνικά στρώματα και ξεπερνούσε την ηγεμονία του εξευρωπαϊσμού, του ευρωπαϊκού μιμητισμού και της ελιτίστικης τέχνης. Σε δύο υποκεφάλαια παρατηρούνται, μέσα από σκηνοθετικά παραδείγματα, οι καινοτομίες του καλλιτέχνη, καθώς και η δημιουργία ενός καλλιτεχνικά ελεύθερου θεάτρου, του γνωστού Θεάτρου Τέχνης, το οποίο και ανέβασε τη θρυλική παράσταση *Όρνιθες* το 1959 και άλλαξε τα δεδομένα στην παραστασιολογία του αρχαίου θεάτρου.

Στο Τρίτο Κεφάλαιο, αναλύονται κάποιες πρωτοπορίες του 20ού αιώνα, με έμφαση στον Εξπρεσιονισμό, και τις επιρροές που δέχθηκε η Ραλλού Μάνου. Δίνεται ιδιαίτερη βάση στο έργο που εκπόνησε η Μάνου στον τομέα της παραστασιολογίας της κίνησης στην Ελλάδα. Επιπλέον, αναλύονται οι καλλιτεχνικές, πνευματικές και πολιτικές ανάγκες που οδήγησαν στη δημιουργία του Ελληνικού Χοροδράματος, το οποίο ήταν ένα γνήσιο τέκνο των αιτημάτων της Γενιάς του '30 και της ανάγκης για «ελληνική» ταυτότητα στις τέχνες. Το παρόν κεφάλαιο κλείνει με το παράδειγμα της παράστασης *Εξι λαϊκές ζωγραφιές*, το οποίο αποτελεί απόδειξη ότι ο ελληνικός μοντερνισμός βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με τις παραδόσεις, σε αντίθεση με τον κλασικό-Δυτικό μοντερνισμό που ευαγγελίζεται τη ρήξη.

Τέλος, στον Επίλογο καταγράφονται κάποια συμπεράσματα και κάποιες παρατηρήσεις που προέκυψαν μέσα από την εκπόνηση της παρούσας εργασίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Μεσογειακοί (αντι-ηγεμονικοί) μοντερνισμοί και η περίπτωση της Ελλάδας

1.1. Η (βορειο-δυτική) ηγεμονική εκδοχή της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού:

Η λέξη «μοντέρνο» είναι συνδεδεμένη με τη λέξη «νέο», ως κάτι που αντιστέκεται στις νόρμες του παλιού ή του «κλασικού». Αυτή η προσέγγιση γεννήθηκε από τις κυρίαρχες αφηγήσεις που διέπουν τις ανθρωπιστές επιστήμες, οι οποίες ήταν, και είναι ακόμη, βαθιά επηρεασμένες από την Χεγκελιανή σκέψη. Η διαμόρφωση της σκέψης υπό την επίδραση του Friedrich Hegel (1770-1831) υποδεικνύει ότι ο μοντερνισμός είναι η επίγνωση του «νέου» που διαχωρίζεται ευκρινώς από το καθετί «παλιό» (Danos 2018: 79). Η βορειοδυτική κουλτούρα, υποστηρίζει πως η προέλευση οποιασδήποτε προόδου ή νεωτερισμού προέρχεται πάντα από το «κέντρο», το οποίο με ιστορικούς, πολιτικούς και κοινωνικούς όρους είναι η «Δύση». Ο Δυτικός πολιτισμός, καπιταλιστικός και φιλελεύθερος, τρέφει την πεποίθηση ότι η κεντρική Ευρώπη είναι το λίκνο του πολιτισμού, των τεχνών, της πολιτικής και της βιομηχανίας, με τη διείσδυση της Δυτικής οικονομίας στο μεγαλύτερο μέρος του κόσμου (Hobsbawm 1995: 21). Κατά συνέπεια, στις αντίστοιχες αφηγήσεις, ο μοντερνισμός κρίνεται ως ένα ιστορικό στάδιο και ο εκσυγχρονισμός ως μία κοινωνικοοικονομική διαδικασία που εκπορεύονται από τη Δύση (Danos 2018: 79· Calinescu 2011: 74-75).

Τα ηγεμονικά αφηγήματα είναι άμεσα συνδεδεμένα με την αποικιοκρατία. Ο Λένιν, στο έργο του *Ιμπεριαλισμός: το Ανώτατο Στάδιο του Καπιταλισμού*, υποστηρίζει πως ο ιμπεριαλισμός δεν είναι τίποτα περισσότερο από άλλο ένα πλοκάμι του καπιταλισμού, με βασικό χαρακτηριστικό την ανακύκλωση της αγοράς στα ιμπεριαλιστικά κέντρα και την εξαγωγή στις αποικίες. Ο οικονομικός έλεγχος των αποικιών από τους ιμπεριαλιστές δεν θα μπορούσε να ευδοκιμήσει χωρίς τον πνευματικό έλεγχο. Ο Eduard Said τονίζει τη σημασία της κουλτούρας στην ανάπτυξη της αποικιοκρατίας, μέσα από ένα σχήμα διακυβέρνησης που μεταφέρει το επίκεντρο της άσκησης

εξουσίας από την άμεση κυριαρχία, στον έμμεσο κοινωνικό έλεγχο της καθημερινότητας των αποικιοκρατούμενων (Said 1994: 87· 89· 201).¹ Η εξουσία μπορεί να κατασκευάσει τη γνώση και να αφηγηθεί την αλήθεια, εδώ ξεκινάει και η προβληματική αφήγηση, αλλά και οι αγώνες γύρω από το ερωτήματα: «Ποιοι είμαστε... [...] Αυτή η μορφή εξουσίας ασκείται στην άμεση καθημερινή ζωή που ταξινομεί τα άτομα σε κατηγορίες, τα κατονομάζει δια της ίδιας της ατομικότητάς τους, τα προσκολλά στην ταυτότητά τους, τους επιβάλλει ένα νόμο αλήθειας... Είναι μια μορφή εξουσίας που μετασχηματίζει τα άτομα σε υποκείμενα» (Foucault 1991: 81)

Κατ' ακολουθία των πιο πάνω, γεννήθηκε η ιδέα του *ευρωκεντρισμού*, ο οποίος δεν ήταν τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από την παγίωση του αγώνα μεταξύ Κλασσικών και Ιουδαϊκών παραδόσεων, αποκλείοντας από το αφήγημα την ισλαμική παράδοση, καθώς και τις υποδιαιρέσεις που αποτελούσαν το χριστιανικό στρατόπεδο, ως παράγοντες που περιπλέκουν το ιστορικό αφήγημα (Loriggio 2006: 15). Η αυτοαποκαλούμενη Δύση, μετουσίωσε το κομμάτι του πολιτισμού, το οποίο έλαβε ως δάνειο από την υπόλοιπη Ευρώπη, την αρχαία Ελλάδα και τις αποικίες, με την επεξήγηση πως είναι πιο ανεπτυγμένα πολιτισμικά (βλ. επίσης Herzfeld 2005: 29). Η φόρμουλα της ομογενοποίησης από την αποικιοκρατία και την μετα-αποικιοκρατία καθορίζει και τη γραμμή της πολιτικής, κοινωνικής και θρησκευτικής τάξης πραγμάτων. Το ίδιο, όμως, δυτικό-αποικιοκρατικό αφήγημα, θέτει ως στόχο την ισοπέδωση των διαφορετικών στοιχείων που διέπουν τον κάθε άνθρωπο και την κάθε κουλτούρα.

Οι αναλύσεις του Edward Said και του Michel Foucault για τα ζητήματα εξουσίας, καθώς και η μαρξιστική θεωρία οδηγούν με μαθηματική ακρίβεια στην αιτιολόγηση της δυτικής

¹ Η Αδαμαντία Πόλλις (Adamantia Pollis), περιγράφει τις εσωτερικές συγκρούσεις ως πολιτική κουλτούρα του αποικισμού και του νέο-αποικισμού με παράδειγμα την Κύπρο, στο κεφάλαιο Colonialism and Colonialism: Determinants of Ethnic Conflict in Cyprus, στο βιβλίο *Small State in the Modern World* (Worsley 1979, 45-79). Επίσης, στο ίδιο βιβλίο ο Edward Said περιγράφει το όραμα για εθνική ταυτότητα μέσα από τα παραδείγματα της Παλαιστίνης και του Λιβάνου (Worsley 1979, 125-142).

κουλτούρας να ορίσει το μοντερνισμό ως κίνημα, το οποίο αντιτάσσεται και λειτουργεί ανεξάρτητα από το παρελθόν. Ειδικότερα το τρίπτυχο εξουσία-γνώση-αλήθεια, που δικαιολογημένα εμμένει ο Foucault, αιτιολογεί με ακρίβεια το μοντέλο εξουσίας που θέλει να παράγει η δυτική νεο-αποικιοκρατική και ιμπεριαλιστική κουλτούρα. Η δυτική νεωτερικότητα, όμως, μέσα την εμμονή της να απαγκιστρωθεί από την παράδοση, ουσιαστικά την εφηύρε (Friedman 2006: 434). Στα κυρίαρχα δυτικά σχήματα, η παράδοση ορίζεται αντίθετη με έννοιες όπως η πρόοδος, η επιστήμη, ο ορθολογισμός, ο εκμοντερνισμός και η ανάπτυξη. Η παράδοση ανακηρύχτηκε ανίκανη να παράγει νέες μορφές ή να κοιτάζει μπροστά. Όλες οι έννοιες που επιθυμούν να προσδιορίζονται ως αντίθετες σε σχέση με κάτι «άλλο», σηματοδοτούν και την ευθεία και βαθιά σχέση που έχουν με το έτερο σκέλος. Το «άλλο» σκέλος που αντιμάχονται γίνεται ο «άλλος» εαυτός (Δανός 30 Μαρτίου 2017: 9). Αυτό το δίπολο μπορεί να εξεταστεί από διάφορες και διαφορετικές προσεγγίσεις.² Η ουσία, όμως, όλων των προσεγγίσεων καταλήγει στο συμπέρασμα πως από τη στιγμή που ορίζεται κάτι σε σχέση με κάτι άλλο, τότε υπάρχει μία συνδιαλλαγή μεταξύ αυτών των δύο πόλων.

Υπό το ίδιο διπολικό πρίσμα ανακρίνεται από τις βορειοδυτικές αφηγήσεις και η περιοχή της Μεσόγειου, ως ένας τόπος περιφερειακός και εγκαταλελειμμένος σε ένα παρελθοντικό χρόνο σε αντιδιαστολή με τη Δυτική Ευρώπη και τους σύγχρονους ρυθμούς της. Με τον όρο «περιφερειακός» τόπος, η Μεσόγειος κρίνεται αυτόματα ως ένα τόπος με χαμηλά κοινωνικοοικονομικά κριτήρια για να αναπτυχθεί κάποιο είδος μοντερνισμού. Το μόνος είδος

² Μερικές από αυτές τις προσεγγίσεις ακουμπά η λακανική ψυχανάλυση μέσα τον προσδιορισμό του υποκειμένου από το βλέμμα του «άλλου». Στο έργο του Roland Barthes, *Αποσπάσματα Ερωτικού Λόγου*, το ερωτευμένο υποκειμένου ορίζεται μόνο όταν συναντηθεί και υπάρξει μέσα από το βλέμμα του «άλλου» ερωτικού αντικειμένου. Ο Jean-Paul Sartre στο έργο του *Κεκλισμένων των Θυρών*, όπου κόλαση των ηρώων είναι οι «άλλοι», οι ίδιοι βλέπουν τις πράξεις τους μέσα από το βλέμμα των άλλων για να κρίνουν και να καταλάβουν τον εαυτό τους. Σύμφωνα με το Sartre, ο άλλος είναι αυτός που βλέπει το υποκειμένου («με βλέπει»). Το βλέμμα του άλλου είναι μια επιχείρηση κατάκτησης του «είναι» μου.

μοντερνισμού που μπορεί να υπάρξει σε έναν περιφερικό και εξαρτημένο τόπο είναι η αντιγραφή από κάποια κεντρική αρτηρία της Δύσης (βλ. επίσης Cassano 2001: 1). Στις κυρίαρχες αναλύσεις, λέξεις όπως, «Νότος» και «νότια» ηχούν συνώνυμες με την καθυστέρηση, την πείνα, τις εθνοτικές φρικαλεότητες, τους πρόσφυγες και τις μαζικές εικόνες πόνου και φτώχειας.³ Υπό την ίδια ματιά, ο Νότος είναι «η ασθένεια του κόσμου», ένα μέρος χωρίς ελπίδα που θα μπορεί να χαμογελάσει μόνο όταν και αν γίνει το ίδιο στο Βορρά: μια ήσυχη επαρχία του βορειοδυτικού κόσμου, ένα καθυστερημένο και αποτυχημένο αντίγραφο της δυτικής μορφής της ζωής (Cassano 2001: 2). Από μία άλλη μάτια όμως, αυτό που είναι ιδιόμορφο στη μεσογειακή λεκάνη, είναι η διπλή και συνάμα ετερόκλητη ποιότητα ταχυτήτων που διαθέτει: είναι ταυτόχρονα η αποθήκη του παρελθόντος της Δύσης, αλλά, βαθιά εγγεγραμμένη στο παρόν της (Loriggio 2006: 15). Χωροταξικά, η Μεσόγειος είναι «διαφορετική» από οποιαδήποτε άλλη περιοχή, στο μέτρο που είναι το μόνο μέρος του κόσμου όπου συναντιούνται και συνδέονται πολλά διαφορετικά κοινωνικά, πολιτισμικά, θρησκευτικά και ανθρωπολογικά «ερείπια».

Στις κυρίαρχες, αποικιακές και μετά-αποικιακές, αναλύσεις της Μεσογείου υπάρχει μία προβληματική αλληλεπίδραση μεταξύ της λαϊκής εξιστόρησης και τις επιστημονικής εξέτασης, μαζί παράγουν ένα είδος φανταστικής τοπογραφίας, η οποία εγκλωβίζει τη Μεσόγειο στην ιδέα ενός μυθικού τόπου από ασυνήθιστη γεωγραφική μονιμότητα και ιστορική συνέχεια. Οι Δυτικοί συγγραφείς και θεωρητικοί που καταπιάστηκαν με τη Μεσόγειο, την αντιμετώπισαν ως ένα ειδυλλιακό και ερωτικά φιλελεύθερο τόπο, όπου ο χρόνος μετουσιώνεται σε κάτι μη πραγματικό. Ενδεχομένως, μέσα από αυτές τις ετερόκλητες πληροφορίες να αναγράφεται μία νέα φουκωική ετεροτοπία. Σημασιολογικά ένας ‘άλλος χώρος’: έτερος χώρος. Καθότι, η Μεσόγειος είναι μία

³ Ο Eric Hosbsawan στην *Εποχή των Άκρων* αναφέρει πως ο πληθυσμός της Ευρώπη αποτελεί το ένα τρίτο της ανθρώπινης φυλής και το γεγονός αυτό προέκυψε από τα μεγάλα κύματα μεταναστών και τους απογόνους τους.

περιοχή πραγματική, εντοπίσιμη και προσβάσιμη, άλλα, με πολλούς και διαφορετικούς χρόνους οι οποίοι διαχέονται στις διάφορες χωροταξίες και συνθέτουν το συνολικό ορισμό της.

Ο ανθρωπολόγος Michael Herzfeld χρησιμοποιεί τον όρο “Mediterraneanism”, ο οποίος διαθέτει παρόμοια χροιά με την οριενταλιστική⁴ αντίληψη για τη Μεσόγειο. Η προσπάθεια «μεσογειοποίησης» της, ως ένα ενιαίο και ομοιογενές σώμα, είναι απόρροια όλη της ουμανιστικής αντίληψης και της πίστης στον ορθολογικό τρόπο σκέψης (Giaccaria και Minca 2010: 347). Ο Herzfeld, μέσα από την κατασκευή αυτού του όρου, ασκεί κριτική στη δυτική και ιμπεριαλιστική πολιτική της «ομοιογενοποίησης». Οι διάφορες ταυτότητες σε σύγκριση με τον ‘άλλο’ αποτελούν ένα μόνιμο συγκρουσιακό έδαφος ως προς τις πιο πάνω αντιλήψεις. Μέσα από το κυρίαρχο, αλλά και εξωγενές βλέμμα των Δυτικών, η περιοχή της Μεσογείου ορίζεται ως μία «πραγματική» ουτοπία. Το πίσω κείμενο της κατασκευής αυτής εξιστορεί τη ζοφερότητα της ορθολογικής σκέψης και τον περιορισμό της ίδιας της φαντασίας.

Ο φονταμενταλισμός (ή θεμελιωτισμός) των ατόμων καταστρέφει την εξατομίκευσή τους, τούς εμποδίζει να ανακαλύψουν νέους δρόμους και να αντιμετωπίσουν νέους κόσμους (βλ. Chambers 2008: 50-51· βλ. επίσης Arenas 2006: 148). Η ιδέα της ρευστότητας που προσδίδει η Μεσόγειος για αυτό τον τρόπο σκέψης είναι έως και «επικίνδυνη», διότι, ανοίγει το πνεύμα των ανθρώπων σε νέους κόσμους ιδεών. Ο φονταμενταλισμός είναι, ίσως, το κλειδί που μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τις ρίζες της αποικιοκρατικής σκέψης για τη Μεσόγειο (Cassano 2012: 3· Chambers 2008: 50-52). Η Δυτική φονταμενταλιστική σκέψη για να εκλογικεύσει το φαινόμενο των πολλών ρευστών ταχυτήτων, κυρίως των αργόσυρτων, παρομοίασε το χρόνο που αγκαλιάζει τη Μεσόγειο σαν τον ίδιο αχρονικό χρόνο του παράδεισου. Για κάποιους έγινε η διέξοδος από την

⁴ Ο Michael Herzfeld είναι επηρεασμένος από τον Edward Said.

ταχύτητα της καθημερινότητας ή συνδυάστηκε με το χρόνο των διακοπών, συνάμα με ένα χρόνο που δεν είναι εφικτό να είναι παραγωγικός στην καθημερινότητα.

Δανειζόμενοι τον όρο «κυματισμοί» από τον Irvin Yalom (2008: 48-51),⁵ μπορούμε να πούμε ότι, η Δυτική εκδοχή της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού μετέφερε το αφήγημά της από γενιά σε γενιά. Οι κυματισμοί της αφήγησης αυτής αποτυπώνονται ως ιστορία, με αρχή μέση και τέλος, η οποία υιοθετείται ως αληθής ακόμη και για τους μη-δυτικούς λαούς. Το εν λόγω αφήγημα, όμως, ανατρέπεται τόσο από καλλιτέχνες της Μεσογείου, οι οποίοι προώθησαν μέσα από τα έργα τους μία άλλη πτυχή της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας του μοντερνισμού, όσο και από θεωρητικούς, όπως η Sussan Friedman, η οποία προτείνει μια εκδοχή του μοντερνισμού από διάφορες χρονικές περιόδους.

1.2. Αντί-ηγεμονικός μοντερνισμός: Η «άλλη» αφήγηση:

Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος σηματοδότησε την αρχή του τέλους της απόλυτης ηγεμονικής κουλτούρας της Δυτικής Ευρώπης, όπως διαμορφώθηκε κατά τον 19^ο αιώνα. Οι δεκαετίες που πέρασαν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, υπήρξαν καταστροφικές για τη δομή που γνώρισε η ευρωπαϊκή κοινωνία. Το κρίσιμο ερώτημα που τίθεται με τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου είναι: Ποιά τέχνη μπορεί να υπάρξει μετά το Άουσβιτς;

Οι τερατώδεις αποικιοκρατικές αυτοκρατορίες που χτίστηκαν κατά την χρυσή Εποχή των Αυτοκρατοριών, κλονίστηκαν συθέμελα (Hobsbawen 1995: 20-21). Η ιστορία του ιμπεριαλισμού και της ελίτ χάνει την αυτοπεποίθησή της από την Οκτωβριανή επανάσταση, και αργότερα από τη νίκη της Σοβιετικής Ένωσης επί του Χίτλερ. Τα θεμέλια των δυτικών-ηγεμονικών αφηγήσεων

⁵ «Η λέξη κυματισμοί αναφέρεται στο γεγονός ότι ο καθένας από μας παράγει – συχνά χωρίς συνειδητή πρόθεση ή χωρίς να το αντιλαμβάνεται – ομόκεντρους κύκλους επιρροής, οι οποίοι μπορεί να επηρεάσουν άλλους ανθρώπους για πολλά χρόνια, ακόμα και για πολλές γενιές» (Yalom 2008, 48-51).

σειόνται και στην αντίπερα όχθη αρθρώνεται ένας εναλλακτικός λόγος, εκ των έσω, ο οποίος κατανοεί τα ετερόκλητα χρώματα που συνθέτουν τον καμβά της Μεσογείου. Το εναλλακτικό αυτό αφήγημα ειπώθηκε πρώτα από τη Σχολή του Αλγερίου (Ecole d' Alger) και τον Albert Camus. Ο Albert Camus, ως συγγραφέας και απόγονος μεταναστών, αντιλαμβάνεται τη Μεσόγειο ως ένα τόπο που μπορεί να αρθρωθεί ένας αντιφασιστικός και διαφορετικός λόγος από τον αποικιοκρατικό (Talbayen 2007: 361). Ο αποικιακός και ιμπεριαλιστικός λόγος διαμόρφωσε κουλτούρες και συνειδήσεις, οι οποίες διαιώνίζονται ακόμη και σπέρνουν τη διχόνοια στους λαούς. Η έννοια της *Σκέψη του Νότου* του Camus, δίνει, με πολλούς τρόπους, μια παράλληλη ανάγνωση της Μεσογείου και μια εναλλακτική προσέγγιση στις αποικιοκρατικές αφηγήσεις που παράγονται στη δυτική κοινωνία για τη Μεσόγειο από όλες σχεδόν τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Η φιλοσοφία που διέπει το νόημα των εναλλακτικών προσεγγίσεων αντιτίθεται με τη γνώση που παρήγαγαν ολοκληρωτικοί και αυταρχικοί κύκλοι στην Ευρώπη κατά την δεκαετία του 1930 (Talbayen 2007: 362-363), οι οποίοι συνέταξαν δικαιολογίες για τη ταξινόμηση και την εξαίρεση των ανθρώπων. Ως απόγονος της Σχολής του Αλγερίου και του Camus, στέκεται η ποιητική σκέψη του Ιταλού Franco Cassano, ο οποίος αντιτάσσεται σε όλες τις μορφές φονταμενταλιστικής σκέψης, αρθρώνοντας ένα εναλλακτικό λόγο (other discourse) για τον Νότο (ουσιαστικά τη Μεσόγειο). Το εναλλακτικό αυτό αφήγημα εξετάζει το πλέγμα εξουσίας και αλήθειας που ανέπτυξε η δυτικότροπη σκέψη.

Ο φονταμενταλισμός της γης, υποστηρίζει ο Cassano, θυσιάζει τα πάντα στο βωμό της πιστότητας, σε αντίθεση με το φονταμενταλισμό της θάλασσας, ο οποίος καθιστά το άτομο άπιστο ακόμα και στον εαυτό του. Η Μεσόγειος ήταν πάντα μια θάλασσα ανάμεσα σε τρεις ηπείρους και τρεις θρησκείες. Ισορροπεί μεταξύ της ξηράς και της θάλασσας. Η Μεσόγειος, ταυτίζεται ταυτόχρονα τόσο με την ανάγκη της αναχώρησης όσο και με τη νοσταλγία της επιστροφής.

Αντιπροσωπεύει μια πολύπλοκη συνείδηση, την επιθυμία για φυγή σε όσους παραμένουν και την επιθυμία για επιστροφή σε εκείνους που αναχωρούν (Cassano 2001: 3-4)

Μια χώρα ή ένας τόπος που δεν βρέχεται από θάλασσα δεν μπορεί να γνωρίζει την ελευθερία που δίνει η ρευστότητα του υγρού στοιχείου στην ανθρώπινη φύση. Η θάλασσα ως πολιτισμικό σημαινόμενο υποδηλώνει ένα μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στην αφετηρία και τον προορισμό. Το όνομα *Μεσόγειος* δηλώνει μία θάλασσα μεταξύ των εδαφών, που χωρίζει και συνδέει την ίδια στιγμή, αλλά ποτέ δεν είναι αχανής, σαν μία άβυσσος. Δίνει την ευχαρίστηση της φυγής και τη δίψα της επιστροφής. Είναι μια θάλασσα που ενώνει, δεν είναι ωκεανός που χωρίζει. Ξεδιψά τα εδάφη που ποτίζει χωρίς να τα πνίγει και διαποτίζει με ευλάβεια τις ετερότητες που ακουμπά. Η ρευστότητα του ονόματός της και το υγρό στοιχείο, δίνουν την αίσθηση της καθαρότητας, της ροής, της συνάντησης, της ανταλλαγής, της απόγνωσης για αναχώρηση και της επιθυμίας για επιστροφής και, τέλος, της απόλυτης ελευθερίας. Επομένως, είναι πολύ μακριά από τον φονταμενταλισμό είτε της ξηράς είτε του ωκεανού. Η ελευθερία δεν μπορεί να σχεδιαστεί χωρίς αυτό το ρήγμα μεταξύ του φονταμενταλισμού της γης και της επιθυμίας για φυγή (Cassano 2001: 3). «Ο φονταμενταλισμός της γης γνωρίζει μόνο την πιστότητα και θυσιάζει κάθε άλλη αξία γι' αυτό υπονομεύει όσους προσπαθούν να ξεφύγουν. Δεν γνωρίζει αποχρώσεις, [...] χωρίζει την ανθρωπότητα σε πιστούς και προδότες» (Cassano 2001: 3). Ο φονταμενταλισμός βλέπει, σε κάθε ελευθερία, ρίζες χαλαρότητας, ανομοιογένειας και αναρχισμού. Τα νερά, όμως, της Μεσόγειου συναντούν και γεννούν πολλές φωνές, ιστορίες και αφηγήσεις, ως επί το πλείστον ετερόκλητες. Αυτή είναι και η μαγεία της, η αντίσταση σε όλη την τρομοκρατία της ομοιογένειας που παράγει η δυτική κουλτούρα. Οι επιρροές της Μεσογείου προέρχονται από σημεία του χάρτη που έχουν βαφτιστεί ανατολικά και δυτικά. «Η Μεσόγειος είναι ένα θαύμα. Βλέποντάς την στο χάρτη, τείνουμε να τη θεωρούμε δεδομένη. Αλλά, αν προσπαθήσουμε να τη δούμε αντικειμενικά

συνειδητοποιούμε ξαφνικά ότι υπάρχει κάτι εντελώς μοναδικό, ένα σώμα νερού [...] στην επιφάνεια του πλανήτη, ως το 'λίκνο' του πολιτισμού» (Giaccaria και Minca 2010: 349)

Ο μυθολογικός ήρωας που είναι ταυτισμένος με την μεσογειακή ψυχή και ιδιοσυγκρασία είναι ο Οδυσσεύς και όχι ο καπετάνιος Ahab (Cassano 2001: 5· Loriggio 2006: 24). Ο Οδυσσεύς, συνδυάζει όλα τα στοιχεία που συνθέτουν το μεσογειακό καμβά: την ανάγκη της φυγής, το βιολογικό ταξίδι της εξερεύνησης, το πνευματικό ταξίδι της αυτογνωσίας, τις διαβατήριες τελετές που θα τον ολοκληρώσουν ως προσωπικότητα και την ανάγκη της επιστροφής. Ο ήρωας Οδυσσεύς ταξιδεύει μαζί με τη θάλασσα, αναπτύσσοντας μια σχεδόν συντροφική σχέση μαζί της, ενώ, ο καπετάνιος Ahab παλεύει με έναν ωκεανό. Μελετώντας τη Μεσόγειο συγκριτικά με το ταξίδι του Οδυσσέα, εντοπίζονται όλες οι κατευθυντήριες γραμμές που συνθέτουν τη Μεσόγειο. Ενδεχομένως, το ταξίδι του Οδυσσέα να είναι ο καταλληλότερος φακός για τη ανάλυση της οποιαδήποτε πτυχής που αφορά τη Μεσόγειο. Για τον Gabriel Audisio, ο Οδυσσεύς αποτελεί την επιτομή στη θεωρητική προσέγγισή του για τη διασυνοριακή και υβριδική μεσογειακή ταυτότητα (Talbayev 2007: 365).

Η Μεσόγειος είναι ένα συνονθύλευμα κοινωνικών σχέσεων και ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Είναι ένα τόπος κλειδί όπου μπορεί να κατανοηθεί η ιδέα ότι η ποιότητα ζωής απαιτεί πολυδιάστατο χαρακτήρα. Επιπλέον, είναι ο τόπος που επιτρέπει την παράλληλη συνύπαρξη της ταχύτητας του πραγματικού χρόνου και του χρόνου προσευχής (Cassano 2001: 9). Σύμφωνα με τον Fernand Braudel, στη Μεσόγειο συνυπάρχουν τρεις διαφορετικοί χρόνοι: ο σχεδόν στάσιμος χρόνος της μακράς διάρκειας ως προς τον γεωγραφικό χώρο, ο αργός χρόνος της αλλαγής των κοινωνικών και οικονομικών δομών και τέλος ο βραχύς χρόνος των πολιτικών γεγονότων (Ιγκερς 2006: 110, 130). Κατοικείται από προσκυνητές και τουρίστες, από ανθρώπους αμφιβολίας και ανθρώπους της πίστης· από ανθρώπους της θάλασσας και της έρημου. Στη

Μεσόγειο η παράδοση ζει αρμονικά με τον εκσυγχρονισμό, μέσα από αυτή την αρμονική συνύπαρξη γεννιέται η αυθεντική νεωτερικότητα.

Η Μεσόγειος γέννησε πολλούς καλλιτέχνες που μέσα από τα έργα του προώθησαν έναν αντι-ηγεμονικό λόγο, ο οποίος μετατόπισε τις συνιστώσες κέντρου-περιφέρειας. Μία σημαντική πτυχή αυτού του λόγου αφορά στην εναλλακτική προσέγγιση της νεωτερικότητας (alternative modernity). Οι εναλλακτικές φωνές του μοντερνισμού γίνονται το κλειδί, το οποίο ξεκλειδώνει το αποικιακό αφήγημα, το οποίο εγκλώβισε τις ανθρωπιστικές επιστήμες στην ιδέα ότι τόσο οι τέχνες όσο και οι επιστήμες γεννήθηκαν στην Δύση. Η ηγεμονική όσο και ουσιοκρατική αυτή θεώρηση μοιράζεται κοινές απόψεις με τις θεωρίες του εθνικισμού. Στο πλαίσιο αυτών των θεωρήσεων εγκλωβίστηκε τόσο η Μεσόγειος όσο και ο Μοντερνισμός. Οι εναλλακτικές θεωρίες αντιλαμβάνονται τον Μοντερνισμό, περισσότερο, ως ένα κοινωνικό project, το οποίο αναπτύχθηκε μέσα από διαπολιτισμικές προσμίξεις, παρά ως καλλιτεχνικό κίνημα (Danos 2018: 79· βλ. επίσης Herzfeld 2005: 25). Ευρύτερα σε σχέση με τη Μεσόγειο, ο μοντερνισμός έσπασε τις δογματικές φόρμες και αποκάλυψε μία άλλη πτυχή του μοντερνισμού, ή μάλλον την αυθεντική πηγή του (βλ. επίσης Danos 2018: 83).

Στις εναλλακτικές εκδοχές της νεωτερικότητας, η παράδοση γίνεται μέσο για να εγείρονται ουσιαστικές ερωτήσεις σε σχέση με την κουλτούρα. Η συνομιλία με την παράδοση και το λαϊκό στοιχείο, αποδομεί τη ρητορική του ηγεμονικού μοντερνισμού. Σε αυτές τις θεωρήσεις, η έννοια της «site-specificity» αμφισβητεί τις οικουμενικές αξιώσεις για μια μοναδική εκδοχή που προσδίδουν οι ηγεμονικές αφηγήσεις στη νεωτερικότητα, όμως, δεν αποσκοπεί στην ακύρωση του Δυτικοευρωπαϊκού μοντέλου της νεωτερικότητας, καθότι, κάθε νεωτερικότητα είναι αποτέλεσμα της εποχής της (βλ. επίσης Gaonkar 1999, 11-13). Η κάθε εκδοχή-εμπειρία νεωτερικότητας πρέπει να εξετάζεται αντίστοιχα με το τόπο παραγωγής της. Αυτό που

εισηγούνται οι εναλλακτικές θεωρήσεις της νεωτερικότητας, και που υιοθετεί η παρούσα εργασία, είναι η πολυδιάστατη νεωτερικότητα· η παράλληλη ύπαρξη διάφορων και διαφορετικών εμπειριών της νεωτερικότητας, οι οποίες προκύπτουν ανάλογα με το χρόνο και το τόπο, και με τη συνομιλία (κι όχι τη «ρήξη») με διάφορες «παραδόσεις». Ένα από παράδειγμα των πιο πάνω προσεγγίσεων αποτελεί ο Κύπριος εικαστικός καλλιτέχνης Χριστόφορος Σάββα, ο οποίος μέσα από τα έργα του, κυρίως τις υφασματογραφίες, μετακινεί τα όρια που έθεσαν οι δυτικοευρωπαϊκές αντιλήψεις, τόσο περί παράδοσης και νεωτερικότητας όσο και περί «υψηλής» και «λαϊκής» τέχνης (βλ. επίσης Danos 2014, 218-250). Στα έργα του διαφαίνεται η συνδιαλλαγή με την κυπριακή παραδοσιακή τέχνη, η οποία επαναπροσδιορίζεται μέσα από νέες εικαστικές φόρμες.

Σε ταχύτητες εναλλακτικού μοντερνισμού κινείται και η πένα του Ιταλού θεατρικού συγγραφέα Luigi Pirandello (Loriggio 2006: 31). Η ρευστή και πολυεπίπεδη έννοια του χρόνου διαφαίνεται περίτεχνα στα έργα του. Οι χαρακτήρες παλεύουν μεταξύ της τέχνης και της ζωής, της εμφάνισης και της ύπαρξης, της μορφής και της ροής· επαναδιατυπώνοντας φιλοσοφικά ή υπαρξιακά, τη σύγκρουση που οι άλλοι συγγραφείς εκφράζουν ιστορικά, ως σύγκρουση μεταξύ των ηλικιών, μεταξύ αμετάβλητης, μακρινής αρχαιότητας και του απροσδιόριστου ή αορίστου χρόνου (Loriggio 2006: 31). Στο έργο του, *Ερρίκος Δ'*, κατά τη διάρκεια μιας γιορτής μεταμφιεσμένων, ο ομώνυμος χαρακτήρας, λόγω ενός χτυπήματος με το άλογο του, χάνει την πραγματική ταυτότητά του και εγκλωβίζεται στο ιστορικό πρόσωπο, το οποίο υποδύοταν κατά τη διάρκεια της γιορτής, τον Ερρίκο Δ', βασιλιά της Γερμανίας. Η ιστορία περιπλέκεται και οι ήρωες, στην προσπάθεια τους να θεραπεύσουν τον εγκλωβισμένο χαρακτήρα, καταλήγουν να ακροβατούν ανάμεσα στη λογική και στην τρέλα, στην πραγματικότητα και στην ψευδαίσθηση, στη ζωή και στο θέατρο. Όπως λέει και ο «Γιατρός», στο πιο πάνω έργο, «η ψευδαίσθηση είναι τέλεια» (Πιραντέλλο 2011: 77). Στο ρόλο του εγκλωβισμένου χαρακτήρα θα μπορούσαμε να

τοποθετήσουμε την Ελλάδα, την Ιταλία ή ολόκληρη τη μεσογειακή λεκάνη, και όλο το αβάσταχτο φορτίο που κουβαλούν από τις «ένοχες» αρχαιότητές τους, τις αφηγήσεις και τους μύθους που τις περιτριγυρίζουν.

1.3. Η (νέα) Ελλάδα:

Από την ίδρυση του το ελληνικό κράτος κουβάλα το βαρύ φορτίο της αρχαιότητάς του. Η Αρχαία Ελλάδα σηματοδοτεί τις απαρχές της «Δυτικής» επίσημης και της φιλοσοφίας, καθώς και του «Δυτικού» τρόπου σκέψης. Είναι εκείνη που εισήγαγε τις έννοιες του ορθολογισμού της πολιτικής, της δημοκρατίας, όπως τις αντιλαμβανόμαστε σήμερα. Με λίγα λόγια, εκείνη προσέδωσε στο Δυτικό πολιτισμό τα βασικά χαρακτηριστικά του (Vernant 2003: 55–56). Σε διάστημα κάποιων αιώνων η Αρχαία Ελλάδα γνώρισε στην κοινωνική και πνευματική ζωή της αλλαγές τόσο βαθιές, που ορισμένοι μπόρεσαν να δουν σ' αυτές τη γέννηση του σύγχρονου ανθρώπου και την εμφάνιση του πνεύματος ως δυνατότα κριτικής σκέψης (Vernant 2003: 57). Τα Ομηρικά Έπη, οι φιγούρες των αρχαίων Ελλήνων θεών και η ιδέα της αρχαίας ελληνικής σκέψης γοητεύουν τους υποψήφιους Δυτικούς περιηγητές (Grand Tour), συνάμα όμως, προσδίδουν ένα βαρύ φορτίο γύρω από το όνομα και την ιστορία της Ελλάδας, το οποίο δεν ανταποκρινόταν στις προσδοκίες και τα διαβάσματα των διανοουμένων περιπλανητών κατά τον 18^ο και κυρίως το 19^ο αιώνα.⁶ Οι ίδιοι, χαρακτήρισαν τόσο τη νέα Ελλάδα, όσο και την ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου ως ένα κομμάτι χαμένου αρχαίου πολιτισμού (Chambers 2008: 12). Οι αφηγήσεις που μεταφέρθηκαν για την Ελλάδα δημιούργησαν την αντίληψη των μύθων ως ιστορία. Η πραγματικότητα, όμως, τους οδήγησε στη λόγια «ανακάλυψη» και ανακατασκευή της Ελλάδας, ως μια άλλη «ανατολή» («orient»).

⁶ Η Ελλάδα και η Ιταλία ήταν οι κατ' εξοχήν προορισμοί των περιηγητών της Grand Tour, οι οποίοι περιγράφουν στα ημερολόγια τους τις χώρες αυτές ως τόπους όπου οι αρχαίοι πολιτισμοί συνυπάρχουν με το πρωτόγονο παρόν (βλ. επίσης Chambers 2008, 33 - 34).

Η πολιτική σταδιοδρομία και η κουλτούρα της Ελλάδας διαμορφώθηκαν από τους όρους της αποικιοκρατίας και της θωριά της ελίτ. Η δυτική-ηγεμονική αφήγηση της γραμμικής ιστορίας και ιστορικής γεωγραφίας, κατά τον 19^ο αιώνα, κατέταξε την Ελλάδα ως χώρα περιφερειακή και εξαρτημένη από τις δυνάμεις του κέντρου. Ως αποτέλεσμα οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις, οι θεωρητικοί προβληματισμοί, οι επιστημονικές πρακτικές ή οι πολιτικές διεργασίες, υποτίθεται ότι αναπτύσσονται με σχετικά ετεροχρονισμένους ρυθμούς, καθοριζόμενους σε σημαντικό βαθμό από τις αντίστοιχες εξελίξεις στα μητροπολιτικά ευρωπαϊκά κέντρα.

Από τα τέλη του 19ου αιώνα και μετά, κυρίως στα μητροπολιτικά κέντρα, το «νέο» δέσποζε ως κριτήριο στον χώρο της τέχνης. Όπως επισήμανε ο Foucault, η άρνηση των καλλιτεχνών να συντάσσουν τα έργα τους σύμφωνα με τις παραδεκτές και ευανάγνωστες τεχνοτροπίες, ήταν εμφανής (Ματθιόπουλος 2005: 16-17). Η σύνταξη δε της ιστορίας της ελληνικής τέχνης έχει επιχειρηθεί μέχρι σήμερα πάνω σε δύο γραμμικές αντιλήψεις: μία της γενικότερης αντανάκλασης της προόδου των εξευρωπαϊστικών-εκσυγχρονιστικών τάσεων στα πεδία της οικονομίας, της πολιτικής και ευρύτερα της δόμησης των νεωτερικών θεσμών, και η άλλη, ως μία προκαθορισμένη πορεία της νεώτερης Δυτικής τέχνης που οφείλουν να ακολουθήσουν οι «περιφερειακές» εθνικές σχολές (Ματθιόπουλος 2005: 16-17). Η μέθοδος, όμως, που εκλείπει από τις καταγραφές και ταιριάζει περισσότερο τόσο χωροταξικά όσο και ιδεολογικά στην μελέτη της ιστορίας και της ιστορίας της τέχνης στην Ελλάδα, είναι η άποψη από τη σχολή των Annales, η οποία προτείνει τη συνύπαρξη πολλών χρόνων μέσα στον ίδιο πολιτισμό, στη θέση της μονοδιάστατης ιδέας του ιστορικού χρόνου (Γγκερς 2006: 180-182).

1.4. Η Γενιά του 1930:

«Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική·
το σπίτι φτωχικό στις αμμουδιές του Ομήρου» (Ελύτης, 1959).

Η σύγχρονη πολιτική και πνευματική ζωή της Ελλάδας, από την ίδρυση ακόμη του ανεξάρτητου κράτους, κουβαλά σημάδια πόλωσης και εσωτερικών συγκρούσεων (Beaton, 1996: 174-176). Ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα που σημάδεψαν το ύφος και την έκφραση αυτής της γενιάς είναι η Μικρασιατική Καταστροφή το 1922 (Πολίτης 2007: 302). Αν και ακολουθεί η κυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου (1928-1932), η οποία φέρει έναν αέρα ανανέωσης στη χώρα, η συνέχιση της πολιτικής αστάθειας, η επιστροφή της μοναρχίας μετά από νοθευμένη ψηφοφορία το 1935, η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου 1936, το «Όχι» του Μεταξά την 28^η Οκτωβρίου του 1940, η νίκη κατά των Ιταλών το χειμώνα 1940-1941 και η γερμανική Κατοχή (1941-1944) σημάδευσαν τις πολιτικές συνειδήσεις και τις πνευματικές αναζητήσεις αυτής της περιόδου (Πολίτης 2007: 175-176).

Η αυλαία για το νέο κύμα στις τέχνες και τα γράμματα ανοίγει με το βιβλίο του Φώτη Κόντογλου (1895-1965), *Πέδρο Καζάς*, το οποίο ενδεχομένως να ήταν ο προάγγελος του ελληνικού εναλλακτικού μοντερνισμού στη λογοτεχνία. Ο Κόντογλου, με καταγωγή από τη Μικρά Ασία, είχε ταξιδεύσει στη Γαλλία και στην Ισπανία, και σπούδασε ζωγραφική στο Παρίσι. Ο *Πέδρο Καζάς* είναι η ιστορία ενός Ισπανού κουρσάρου γραμμένη σε μία γλώσσα γεμάτη παλμό, η οποία φέρει ψήγματα από λαϊκές ρίζες και βιβλία παλαιότερης εποχής (Πολίτης 2007: 303).⁷ Παράλληλα, το ζωγραφικό έργο του Κόντογλου αντλεί έμπνευση από την ελληνική παράδοση, το Βυζάντιο και την ορθόδοξη εκκλησία. Ο ίδιος περιφρονούσε την Αναγέννηση κι όλη την τέχνη της Δύσης (Καρακατζάνη 1988: 216), θεωρώντας πως αναπαράγουν μία και μόνο καλλιτεχνική γραμμή. Ο Κόντογλου σηματοδοτεί ένα νέο ρεύμα στον τομέα της ζωγραφικής. Οι περισσότεροι

⁷ Στην εισαγωγή του βιβλίου, γράφει ο ίδιος: «Κείνο που κάνει στα μάτια μου την τέχνη πολύτιμη, είναι η απόλυτη ελευθερία που έχει να σοφίζεται και να φτιάχνει πράγματα που δεν υπήρχαν πριν να τα φτιάξει· νέα πράγματα κι όλο νέα κι όλο νέα. [...] Τίποτα δεν μου πειράζει τα νευρά όσο ο σωβινισμός σ' έναν άνθρωπο της τέχνης. Η φανατική και κουτή τούτη προσήλωση σε ένα μικρόν κύκλο, καταντά να λογαριάζεται για αρετή στους περισσότερους λαούς. Αυτή είναι η αιτία που κάνει να επικρατούν τα μέτρια έργα» (Καρακατζάνη 1988, 216).

νέοι ζωγράφοι, όπως ο Σπύρος Βασιλείου, ο Γιάννης Τσαρούχης και ο Νίκος Εγγονόπουλος μαθητεύουν κοντά του (Κοψίδης 1988: 224· Πολίτης 2007: 303).



Εικ.1: Φώτης Κόντογλου, *Όρος Ύμητός, Μητίων, Πάνδώρος, Κέκρωψ, Ευμολποδ, Ερεχθεύς, Πρόκρις, Χθονία, Κρέουσα, Όρος Πεντέλη*, τοιχογραφία, 1937, 104 x 473 εκ. Αίθουσα Ισογείου, Δημαρχείο Αθηνών.



Εικ.2: Γιάννης Τσαρούχης, *Κουντουριώτισσα ή Γυναίκα από την Ελευσίνα*, 1948, τέμπερα σε ξύλο (πόρτα), 190 x 68,5 εκ. Εθνική Πινακοθήκη. Φωτογραφία: Μέλανη Βαρναβίδου (2017).

Κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης τού Βενιζέλου, συγκεκριμένα το 1929, ο Γεώργιος Θεοτοκάς, με το μανιφέστο του, *Ελεύθερο Πνεύμα*, προανήγγειλε τη νέα πνευματική τάση της

λεγόμενης Γενιάς του '30. Η «Γενιά» αυτή δεν καθόρισε ένα ομοιογενές ύφος, αλλά δημιούργησε καινοτομίες στην τεχνοτροπία, που ανανέωσαν δημιουργικά όχι μόνο την ποίηση αλλά και την πεζογραφία, η οποία φυτοζωούσε μέσα από την ηθογραφία, περιγράφοντας τη μίζερη ζωή της φτωχογειτονιάς (Πολίτης 2007: 302). Ο Θεοτοκάς, επιδίωξε μία «ευρωπαϊκή διάσταση» στη λογοτεχνία και καταδίκασε ευθαρσώς την ηθογραφία και τις διάφορες εκφάνσεις της, θέλοντας να προωθήσει άλλες μορφές τέχνης που έχουν στο επίκεντρο τους, ζωντανούς ανθρώπους (Βασιλείου 2004: 194· Beaton 1996: 194-195).⁸

Η αστική ευρωπαϊκή διάσταση που αναγγέλλει και επιζητά ο Θεοτοκάς στο μανιφέστο του, εφαρμόζεται δύσκολα από τους Έλληνες συγγραφείς, διότι, όπως παρατηρεί και ο Πούχνερ σχετικά με την κοινωνική διαστρωμάτωση του πληθυσμού στον ελλαδικό χώρο, η αριστοκρατία ήταν σχεδόν ανύπαρκτη και ο αστισμός βρισκόταν σε συμφυρμό με το αγροτικό στοιχείο, το οποίο σχεδόν αμέσως μετά την απελευθέρωση άρχισε να συρρέει στα υπό διαμόρφωση αστικά κέντρα, πρωτίστως στην Αθήνα (Μερακλής 1992: 151). Εξαιτίας αυτών των λόγων, η απ' ευθείας ταύτιση με την ευρω-αστική συνθήκη κρίνεται δύσκολη. Αντ' αυτού παράγεται ένα νέος συγγραφικός, ποιητικός και καλλιτεχνικός λόγος, με επιρροές από τον λαϊκό πολιτισμό, ο οποίος εμπεριέχει στοιχεία από το Βυζάντιο, την Ανατολή και τα Βαλκάνια. Όπως υποστηρίζει η Susan Friedman,

⁸ Οι συγγραφείς που ήθελαν να ακολουθήσουν το *Ελεύθερο Πνεύμα* και δημοσίευαν το πρώτο τους μυθιστόρημα αυτή την περίοδο διακρίνονταν σε τρεις ομάδες: την Αιολική Σχολή, τον Αστικό Ρεαλισμό και την Απόρριψη του Ρεαλισμού από συγγραφείς με έδρα τη Θεσσαλονίκη (Beaton 1996: 194 -196). Οι συγγραφείς της πρώτης ομάδας είχαν προσωπικές εμπειρίες από το ξεριζωμό του ελληνισμού από την Μικρά Ασία και καθιερώθηκαν ως ομάδα μετά το 1929, όταν εκδόθηκε το έργο του Στρατή Δούκα, *Ιστορία ενός Αιχμαλώτου*. Οι συγγραφείς της δεύτερης ομάδας ασπάζονταν, εν μέρει, τους ρεαλιστικούς στόχους της πρώτης ομάδας, αλλά δεν ήθελαν να μείνουν προσκολλημένοι στο παρελθόν. Μελετούσαν ξένους λογοτέχνες όπως ο Μπαλζάκ, ο Ζολά, ο Ντοστογιέφκι, ο Χάμσον και ο Ζιντ (Beaton 1996: 194-195). Οι συγκεκριμένες πηγές των διαβασμάτων τους, άλλοτε διαφαίνονται μέσα από έμμεσες αναφορές στους εν λόγω συγγραφείς, και άλλοτε μέσα από τα συγγραφικά τερτίπια που υιοθέτησαν από αυτούς. Οι συγγραφείς της τρίτης ομάδας απορρίπτουν το ρεαλισμό, είναι επηρεασμένοι από το μοντερνισμό της κεντρικής Ευρώπης και έχουν ως γεωγραφικό κέντρο της Θεσσαλονίκη (Beaton 1996: 195). Αρκετοί από τους πεζογράφους της Γενιάς τους '30 δοκίμασαν τις συγγραφική πένα και στη θεατρική γραφή. Ισχυρότερες και πιο συνεπείς φιγούρες στο κόσμο του θεάτρου υπήρξαν ο Θεοτοκάς και ο Άγγελος Τερζάκης. Ίσως, ο τελευταίος να υπήρξε κάπως πιο ισχυρή φυσιογνωμία. Η θεατρική του πένα είναι επηρεασμένη από ιστορικά θέματα και κυρίως βυζαντινά, δύο από τα πιο γνωστά έργα του είναι *Αυτοκράτορας Μιχαήλ* και *Θεοφανώ* (1953) (Πολίτης 2007: 326-327).

τα έργα των εναλλακτικών μοντερνισμών είναι αποτέλεσμα της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητάς τους (Friedman 2006: 428-430). Η τοποθέτηση αυτή μετακινεί τον βορειοδυτικό άξονα κέντρου και περιφέρειας.

Οι ακρογιαλιές του Ομήρου της δεκαετίας του 1930 γίνονται η μήτρα ενός πραγματικού νεωτερισμού, ο οποίος γεννιέται μέσα από πνευματικές συναντήσεις και ανταλλαγές από τον Δυτικό πολιτισμό, την Ανατολή, τις παραδόσεις των μύθων και τον λαϊκό πολιτισμό, κυρίως, το λαϊκό τραγούδι. Το 1931 κυκλοφορεί στην Αθήνα η ποιητική συλλογή του Γιώργου Σεφέρη *Στροφή* (Πολίτης 2007: 280). Ο τίτλος της συλλογής ενδεχομένως να απευθύνεται μόνο στο κομμάτι της στιχουργικής ή της βαθύτερης αλλαγής στην ιστορία της ποίησης του 1930, η οποία ταυτίζεται με την επικράτηση του ελεύθερου στίχου (Beaton 1996: 199). Στη προμετωπίδα της πιο πάνω ποιητικής συλλογής, ο ποιητής φαίνεται να αποδίδει φόρο τιμής στο έργο του Βιτσέντζου Κορνάρο (1553-1613/14), ίσως, όμως να υπονοεί τόσο τη σύνδεση με την παράδοση όσο και τη ρήξη της παράδοσης με το σύγχρονο κόσμο.⁹ Επίσης, η επαφή του Σεφέρη με το τον T.S. Eliot επηρεάζει τη σκέψη και τη γραφή του, αυτό διαφαίνεται στο *Μυθιστόρημα* (Beaton 1996: 210-211). Οι επαναλήψεις στις λέξεις: *αναχώρηση* και *αναμονή*, αναφέρει ο Roderick Beaton πως υπονοούν την προσπάθεια του σύγχρονου Έλληνα να προσαρμοστεί με το παρελθόν του (1996: 211), ενδεχομένως αυτός να ήταν ο σκοπός του ποιητή. Αναλύοντας, όμως, το ποίημα υπό τη *Σκέψη του Νότου* του Cassano, όπως και τις διασταυρώσεις του Ian Chambers, διακρίνεται το πολυσύνθετο πνεύμα των ανθρώπων της Μεσογείου. Το *Μυθιστόρημα* θυμίζει κατά πολύ την *Ερημη Χώρα* του T.S. Eliot, όπως και τις ραψωδίες της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*. Η παράδοση κλονίζεται μέσα από αυτά τα ποιήματα, άλλα και δικαιώνεται. Το έργο αυτό εσωκλείει στην

⁹ Προμετωπίδα: «Μα όλα για μένα σφάλασιν και πάσιν άνω-κάτω για με ξαναγεννήθηκε η φύση των πραγμάτων».

καρδιά του, σχεδόν σοκαριστικά, όλη τη σκέψη του Νότου, εξυμνώντας τη Μεσόγειο, την παράδοση, τους μύθους, άλλα και τη νέα ροή πραγμάτων.

Οι ελιές με τις ρυτίδες των γονιών μας
Τα βράχια με τη γνώση των γονιών μας
Και το αίμα του αδερφού μας ζωντανό στο χώμα
Ήτανε μια γερή χαρά μια πλούσια τάξη
Για τις ψυχές που γνώριζαν την προσευχή του.
Σεφέρης, *Μυθιστόρημα*, ΙΖ', στ. 7-11

Ο Σεφέρης χρησιμοποιεί το θέμα του ταξιδιού και, σαν έναν σύγχρονο Οδυσσέα, την περίοδο του 1930, ταξιδεύει και αποτυπώνει τους προβληματισμούς του για το βάρος του παρελθόντος και την απειλή ενός μάλλον ζοφερού μέλλοντος (Beaton 1996: 212). Ως διπλωματικός εκπρόσωπος του Υπουργείου Εξωτερικών και σκεπτόμενο πνεύμα ψυχανεμίζεται τις πολιτικές κρίσεις που θα δεχθεί ο ευρύτερος Ελληνισμός. Στην πρώτη από τις τρεις συλλογές, με τίτλο *Ημερολόγιο Καταστώματος Α'* (1940), ο ποιητής παράγει μία άλλη μορφή νεωτεριστικής ποίησης, στην οποία συνυπάρχουν αναφορές από τη αρχαία μυθολογία, την αισχύλεια συνεργία και τα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά (Beaton 1996: 212).¹⁰ Η Ελλάδα ταυτίζεται με ένα καράβι που περιμένει να σαλπάρει μέσα στην ομίχλη και την άπνοια. Ο Σεφέρης δεν απαρνείται το παρελθόν, αλλά ενσωματώνει τη γνώση από αυτό στην ποίηση του και επαναπροσδιορίζει τη κληρονομιά του Ελληνισμού.

Ο πρώτος Έλληνας ποιητής που χρησιμοποίησε το ελεύθερο στοίχο ήταν ο Άγγελος Σικελιανός. Αλλά, κατά τη δεκαετία του 1930, όταν πολλοί ποιητές ξεκίνησαν να καταργούν την ομοιοκαταληξία και το μέτρο, ακολουθώντας τα βήματα που χάραξε ο Σικελιανός, ο ίδιος έστρεψε

¹⁰ Όπως αναφέρει και ο Matei Calinescu, η δημιουργική φανταστικά οδηγεί τον καλλιτέχνη στο δρόμο της νεωτερικότητας (2011: 262)

τη γραφή του στα μετρικά συστήματα (Beaton 1996: 200· Πολίτης 2007: 235-244). Ο Σικελιανός προσπαθεί να συνθέσει μέσα στα έργα του όλες τις περιόδους και τις εκφάνσεις του ελληνισμού. Από πολλούς ερευνητές, επηρεασμένους από τη δυτική και μονοδιάστατη εκδοχή του μοντερνισμού, τα έργα του ποιητή δεν θεωρούνται αντιπροσωπευτικά δείγματα αυτής περιόδου λόγω της χρήσης των παραδοσιακών μέτρων. Από μία άλλη οπτική ματιά όμως, ο Σικελιανός προάγει έναν νέο τύπο μοντερνισμού με ελληνική χροιά, καθότι δεν κάνει διακρίσεις μεταξύ του «τότε» ή του «τώρα».¹¹ Άλλωστε, δεν πίστεψε ποτέ σε μία μονότροπη εξέλιξη της ιστορίας (Σικελιανός 2008: 13). Σε ένα τα ποιήματα του, *Στ' Όσιου Λουκά το μοναστήρι*, της συλλογής *Ορφικά*, παρουσιάζεται με ρεαλιστικό τρόπο ο παραδοσιακός εορτασμός της Ανάστασης, που ο νεκρός Χριστός ταυτίζεται με τον Άδωνη (Beaton 1996: 201· Πολίτης 2007: 235-244). Μέσα από αυτή τη συλλογή δημιουργείται η βάση για να «κρυσταλλωθεί» ο νεωτερικός λόγος των ποιητών της Γενιάς του '30 (Σικελιανός 2008: 13). Επίσης, εργάστηκε με την τότε γυναίκα του, Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, για την αναβίωση των Δελφικών Εορτών (εικ. 7-13) συνδέοντας με μαεστρία την αρχαία τραγωδία, τη βυζαντινή μουσική και τη λαϊκή τέχνη (Leontis 2019: 173-174). Η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού αγαπούσε τόσο τον αρχαίο όσο και το νεώτερο ελληνικό πολιτισμό. Η ίδια σπούδασε αρχαιολογία και χορογραφία σε Αμερική και Παρίσι, όπου είχε έρθει σε επαφή με εξαιρετικά μυαλά της εποχής τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη χορογραφία, όπως ο Oscar Wilde και η Isadora Duncan (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 52,93,311). Κατά τη διαμονή της στην Ελλάδα γνώρισε και αγάπησε τους παραδοσιακούς δημοτικούς χορούς και την παραδοσιακή τέχνη του αργαλειού, στοιχεία τα οποία χρησιμοποίησε αντίστοιχα στη χορογραφία και την ενδυματολογία των Α' Δελφικών Εορτών (1927), πιο συγκεκριμένα, στη παράσταση *Προμηθέας Δεσμώτης*

¹¹ Παράφραση από το κείμενο της Friedman, η οποία δεν αναφέρεται στο έργο του Άγγελου Σικελιανού, αλλά, εξηγεί πως ο μοντερνισμός και η παράδοση είναι σχεσιακές έννοιες τόσο του «τότε» (παρελθόν), όσο και του «τώρα» (παρόν) (2006, 434).

(Πολίτης 2007, 240-241· Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 188-210· Psilopoulos 2015: 187, 197). Επιμελήθηκε η ίδια τη χορογραφία και την κατασκευή των κοστούμιών, τα οποία ύφανε με επιμέλεια στον αργαλειό (εικ. 6B και εικ. 6B) (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 151· Leontis 2019: 172). Κορυφαία του χορού (εικ. 3) ήταν μία υπάλληλος τράπεζας, η Κούλα Πράτσικα (Πράτσικα 1998: 126), η όποια μετέπειτα έγινε η αιτία για να σπουδάσει χορό η Ραλλού Μάνου.¹²



Εικ.3: Κούλα Πράτσικα (εμπρός αριστερά), Κορυφαία, Χορός των Ωκεανίδων, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου. Δελφοί, 1927. Φωτογραφία: Κωνσταντίνου Μεγαλοκονόμου.

Μια ακόμη μεγάλη αγάπη της Εύας Πάλμερ, όπως γράφει στη αυτοβιογραφία της, *Ιερός Πανικός*, ήταν τα δημοτικά τραγούδια, τα οποία δεν μπορούσε να αποδώσει με ακρίβεια στο πιάνο που ήδη γνώριζε, έτσι, ξεκίνησε τη μαθητεία της στη βυζαντινή μουσική δίπλα στο καθηγητή Κωνσταντίνο Ψάχο. Μετέπειτα χρηματοδότησε την κατασκευή του *παναρμόνιου* (εικ. 4) και με τη βοήθεια του μαθηματικού Σταύρου Βραχάμη κατασκευάστηκε στο Μόναχο ένα ιδιαίτερο πιάνο

¹² Τις Α΄ Δελφικές εορτές (1927) και κατ' αποκλειστικότητα τις Β΄ Δελφικές εορτές (1930) φωτογράφησε η Έλλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη, γνωστή ως Nelly's.

(Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 179-190). Όπως υποστήριζε η ίδια, αυτό το μουσικό όργανο θα μπορούσε να ζωντανέψει ξεχασμένες μουσικές αρχαίων λαών που η ευρωπαϊκή κλίμακα δεν μπορούσε να αποδώσει (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 178-179). Το *παναρμόνιο* τράβηξε την προσοχή μέχρι και των Ινδών, οι οποίοι την ίδια περίοδο προσπαθούσαν να κρατήσουν ζωντανή την παράδοσή τους, που κινδύνευε να χαθεί από τους Άγγλους κατακτητές (Πάλμερ-Σικελιανού 1992: 180-182).



Εικ. 4: Κωνσταντίνο Ψάχος, Παναρμόνιο, περ.1920, εργοστάσιο Steinmeter, Μόναχο.



Εικ. 5: Εύα Πάλμερ Σικελιανού, Μάσκα της Ιούς, Προμηθέας Δεσμώτης, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.



Εικ. 6Α: Εικόνα Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, Κοστούμια για τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, 1927 και 1930. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου, Μουσείο Μπενάκη.



Εικ. 6Β: Εικόνα Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, Κοστούμια για τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, 1927 και 1930. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου, Μουσείο Μπενάκη.



Εικ. 7: Β' Δελφικές Γιορτές, *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.



Εικ. 8: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης* – η Ιώ. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's



Εικ. 9: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης*, χορός γυναικών. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's



Εικ. 10: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου. Δελφοί, 1930 . Φωτογραφία: Nelly's.



Εικ. 11: Α' Δελφικές Γιορτές, κορυφαία του χορού. Δελφοί, 1927. Φωτογραφία: Nelly's.



Εικ.12: Β' Δελφικές Γιορτές, *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου. Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.



Εικ.13: Εύα Πάλμερ-Σικελιάνου, Δελφοί, 1930. Φωτογραφία: Nelly's.

Με πρωτεργάτες τους Άγγελο Σικελιανό και Εύα Παλμερ-Σικελιανού, σε συνάρτηση με τις πολιτικές εξελίξεις στη χώρα και το μανιφέστο του Θεοτοκά, η παραστασιολογία στην Ελλάδα

αποκτά ξεχωριστό χρώμα. Με πρωτοβουλία του τότε υπουργού Παιδείας, Γεώργιου Παπανδρέου, ιδρύεται το Εθνικό Θέατρο (1932), το οποίο έφερε στο εθνικό προσκήνιο τη θεατρική παιδεία. Πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής του, υπήρξε ο Φώτος Πολίτης, ο οποίος άφησε έξω από τη διανομή της δύο μεγάλες πρωταγωνίστριες τη Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη Ανδριανού, αλλά, έθεσε ψηλά το πήχη με παραστάσεις συνόλου υψηλής στάθμης (Πολίτης 2007: 325). Μετά τον πρόωρο θάνατο του αναλάβει τα ινιά ο Δημήτρης Ροντήρης, ο οποίος επιλέγει να αντικαταστήσει την τότε χορογράφο του Εθνικού Θεάτρου, Μέλπω Φαφαλιού, με τη Ραλλού Μάνου, μετά από προτροπή της ίδιας της Φαφαλιού, που εγκαταλείπει το χώρο του θεάματος για προσωπικούς λόγους (Μάνου 1987: 41-42).



Εικ.14: Γιάννης Τσαρούχης, *Ερωφίλη*, 1934, μακέτα κουστουμιού. Λαϊκή Σκηνή, Αθήνα.



Εικ. 15: Γιάννης Τσαρούχης, *Ερωφίλη*, 1934, μακέτα σκηνικού. Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τα θεατρικά δρώμενα αποκτούν ενδιαφέρον ως προς την ποικιλομορφία τους. Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Κυβέλη Ανδριανού συνεργάζονται υπό την σκηνοθετική καθοδήγηση του Σπύρου Μελά και συναγωνίζονται τις παραστάσεις του Εθνικού (Πολίτης 2007: 326). Παράλληλα, κάνει την εμφάνιση του ο Κάρολος Κούν με πρωτοποριακές παραστάσεις στο Κολλέγιο Αθηνών (Σιάφκος 2010: 16-18). Μία αξιοσημείωτη παράσταση ήταν αυτή της

Ερωφίλης το 1934, με τη σκηνογραφική επιμέλεια του Γιάννη Τσαρούχη, και έντονο το λαϊκό και ρωμαϊκό στοιχείο (βλ. εικ.14 και εικ.15), τα οποία συνομιλούσαν με τη μοντέρνα σκηνοθετική γραμμή του Κάρολου Κουν (Σιάφκου 2010: 16).

Η μουσική δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη: αποτέλεσε κεντρική αρτηρία του ελληνικού εναλλακτικού μοντερνισμού. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, αναπτύσσεται ένα νεωτεριστικό κύμα στη μουσική το οποίο ονομάστηκε *έντεχνο λαϊκό τραγούδι* (Beaton 1996: 284), έχοντας τις ρίζες του στην ποίηση. Δεν θεωρείται σπάνιο, ειδικά για το ελληνικό πνεύμα, ένας ποιητής να ονομάζει το έργο του τραγούδι. Το γεγονός αυτό οφείλει τις καταβολές του στην προφορική παράδοση. Η δυτική ευρωπαϊκή κριτική διαχωρίζει με ευκρίνεια τις γραμμές μεταξύ ποίησης και προφορικής παράδοσης, η οποία επηρέασε κατά πολύ την κοινωνική και την πνευματική ζωή της Ελλάδας, κυρίως, μέχρι το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα (Beaton 1996: 284). Ειδικότερα η συμβολή του Διονύσιου Σολωμού στην ιδέα ότι το ποίημα μπορεί να τραγουδηθεί ήταν καθοριστική μέσα από το έργο του *Ύμνος προς την Ελευθερία*, το οποίο μελοποιήθηκε από το Νικόλαο Μάντζαρο και φυσικά αποτελεί τον σημερινό Εθνικό Ύμνο.

Η ιστορία της μουσικής στην Ελλάδα, όμως, άλλαξε οριστικά από τους μουσικοσυνθέτες και όχι από τους ποιητές (Beaton 1996: 284). Στα τέλη της δεκαετία του '50, ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης, επηρεασμένοι από τα καλλιτεχνικά και πνευματικά αιτήματα της Γενιάς του '30, έγιναν οι εισηγητές ενός νέου είδους λαϊκού τραγουδιού, το οποίο γεννήθηκε από τις σπουδές τους στο Ωδείο, τις γνώσεις τους στη βυζαντινή μουσική και στα ρεμπέτικα τραγούδια (Δαλιανούδη 2016: 167).¹³ Κύριο όργανο του νέου μουσικού είδους έγινε το μπουζούκι, στο οποίο

¹³ Η ελληνική λαϊκή μουσική είναι τέκνο της μουσικής της υπαίθρου, της παραδοσιακής μουσικής (folk music), που περιλαμβάνει κλέφτικα τραγούδια από τον 9ο αιώνα και τον Διγενή Ακρίτα μέχρι την Επανάσταση του 1821, και της αστικής λαϊκής μουσικής (popular music) από το 19ο αιώνα και έπειτα. Το έντεχνο λαϊκό τραγούδι είναι προϊόν αστικής μουσικής, το οποίο όμως συνδυάζει περίτεχνα, όπως και το όνομά του, την έντεχνη μουσική (art music) της αστικής ζωής και τη μουσική από τον λαό (Δαλιανούδη 2016: 160).

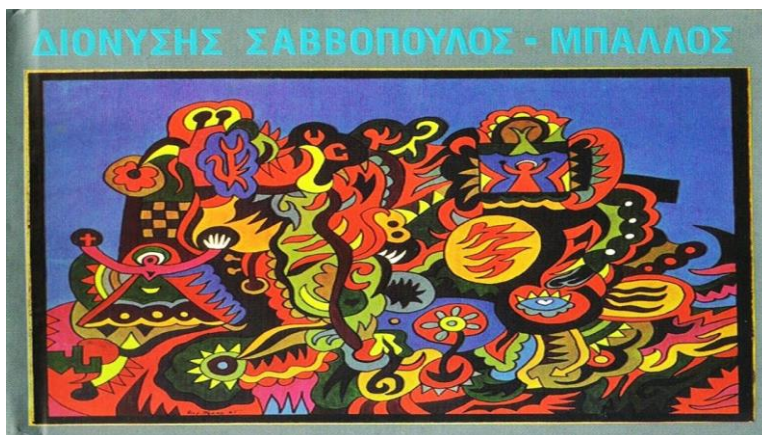
προστέθηκε μία τέταρτη χορδή για να μπορεί να παίζει και κλασικές συγχορδίες. Η νέα μουσική ταυτότητα ήταν επηρεασμένη από δυτική μουσική, αλλά και απενοχοποιημένη από δυτικά πρότυπα νεοτερισμού. Η επιτυχία του εγχειρήματος των πιο πάνω δημιουργών έγκειται στο συγκερασμό της λογιότητας και της λαϊκότητας, σε μια διαλεκτική σχέση μεταξύ της θεωρητικής γνώσης της δυτικής μουσικής και της αμεσότητας που διαθέτει η λαϊκή παράδοση, ο προφορικός λόγος και η δημοτική ποίηση (Δαλιανούδη 2016: 170).¹⁴

Οι δύο συνθέτες δημιουργούν άτυπα ένα κύμα έντεχνης σχολής στο ευρύτερο πεδίο των τεχνών. Επηρεάζουν συνθέτες των επόμενων δεκαετιών όπως ο Σταύρος Ξαρχάκος, ο Μάνος Λοΐζος και ο Χρήστος Λεοντής (Δαλιανούδη 2016: 170). Ο παραδοσιακός ρυθμός, οι μελωδίες και τα μοτίβα λειτουργούν ως όχημα για επιστροφή στις ξεχασμένες ρίζες από τον Γιάννη Μαρκόπουλο, στους δίσκους *Χρονικό* (1969) και *Ιθαγένεια* (1971) ή ως έμπνευση για επαναστατικά folk-rock τραγούδια όπως ο *Μπάλλος* (εικ. 16), ο *Καραγκιόζης* και το *Ας κρατήσουν οι χοροί* του Διονύση Σαββόπουλου, ο οποίος βάνιζε στα χνάρια του Bob Dylan και της Joan Baez. (Δαλιανούδη 2016: 170). Το κύμα της έντεχνης λαϊκής μουσικής ενώνει καλλιτέχνες και συνειδήσεις από όλα τα πεδία των τεχνών. Η πιο σημαντική συμβολή του, όμως, είναι η έμπρακτη απάντηση στην παγιωμένη ιδέα της δυτικής σκέψης πως ο μη-Δυτικός κόσμος μπορεί μόνο να αντιγράψει τα πρότυπα της νεωτερικότητας. Δύο από τους καλλιτέχνες που εργάστηκαν με βάση το έντεχνο λαϊκό τραγούδι και ανέτρεψαν τα πρότυπα της απόλυτης ευρωκεντρικής ιεραρχίας που υιοθετήθηκαν και από τους Ελλαδίτες (Herzfeld 2005: 29-30),¹⁵ είναι οι Κάρολος Κούν και

¹⁴ Οι ξεχωριστές μελωδίες, οι «τροπικές» κλίμακες και οι εντυπωσιακοί αυτοσχεδιασμοί στο συγκεκριμένο μουσικό όργανο συνέθεσαν σε παγκόσμιο επίπεδο την ταυτότητα της ελληνικής μουσικής κι όχι μόνο, καθότι πολλοί εμπνεύστηκαν από τους σόλο αυτοσχεδιασμούς του Μανώλη Χιώτη (Beaton 1996: 284)· ένας από αυτούς ήταν ο ευρέως γνωστός κιθαρίστας Jimi Hendrix.

¹⁵ Οι Ελλαδίτες αναμασούν μέχρι σήμερα ένα αυτοκαταστροφικό στερεότυπο: «Τι περιμένετε; Είχαμε τους Τούρκους για 400 χρόνια» (“What do you expect? We had the Turks for 400 years!”), στο οποίο εναποθέτουν όλες τις ευθύνες για τους διαφορετικούς ρυθμούς εξέλιξης της Ελλάδας σε σχέση με την υπόλοιπη Ευρώπη (Herzfeld 2005: 29).

Ραλλού Μάνου. Ειδικότερα, η Ραλλού Μάνου συνεργάζεται στενά και στηρίζει τις παραστάσεις της στα τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι, ο οποίος υπήρξε ένας από τους εμπνευστές του Ελληνικού Χοροδράματος, όπως θα αναλυθεί εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.



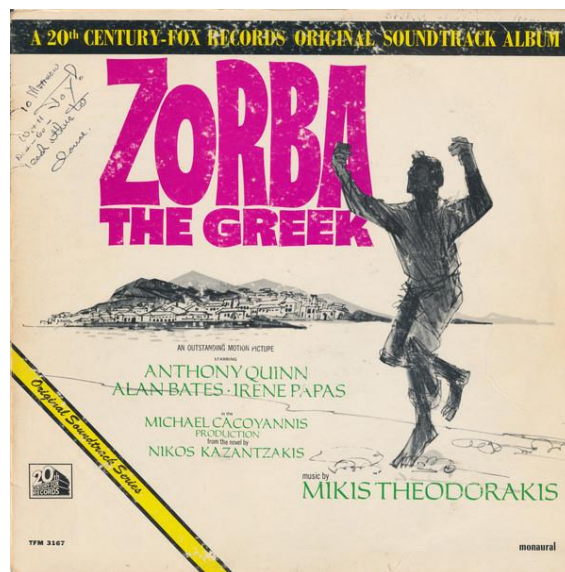
Εικ.16: Διονύσης Σαββόπουλος, *Μπάλλος*, εξώφυλλο δίσκου, 1960.

Επιπλέον, ως αποτέλεσμα της βιομηχανικής εξέλιξης γεννιέται ο κινηματογράφος, η άνθηση του οποίου παρακινεί και τη σύνθεση πολλών νέων μουσικών κομματιών, που γίνονται ευρέως γνωστά λόγω της λαϊκής μορφής του είδους. Τα θέματα του κινηματογράφου της δεκαετίας του '50 δραματοποιούνται είτε ως μελοδράματα, που πραγματεύονται θλιβερές καταστάσεις με πρωταγωνιστές λαϊκούς ήρωες, είτε ως κωμωδίες και φαρσοκωμωδίες, που πραγματεύονται ευτράπελα περιστατικά, ως μία μορφή διαφυγής από την καθημερινότητα (Δαλιανούδη 2016: 171-172). Δύο από τις πιο γνωστές ταινίες που συνοδευθήκαν από εξίσου πασίγνωστες μουσικές είναι το *Ποτέ την Κυριακή*, του Ζυλ Νταςέν το 1960 (εικ.17) και ο *Ζορμπάς ο Έλληνας*, του Μιχάλη Κακογιάννη το 1964 (εικ.18). Στην πρώτη ταινία η μουσική γράφεται από τον Μάνο Χατζιδάκι, ο οποίος χρησιμοποιεί το λαϊκό ρυθμό του χασάπικου και τη φωνή της ηθοποιού Μελίνας Μερκούρη, με αυτό τον τρόπο φτιάχνει ένα λαϊκό τραγούδι με δομικά και αισθητικά στοιχεία της αστικής και της λαϊκής μουσικής (Δαλιανούδη 2016: 175). Στη δεύτερη ταινία η μουσική γράφεται από το Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος παίρνει τη μελωδία από έναν

παραδοσιακό συρτό χορό της Κρήτης και συνδυάζει την παραδοσιακή μουσική και κίνηση, με το χασάπικο και τα μπουζούκια από την αστικό-λαϊκή μουσική (Δαλιανούδη 2016: 175).



Εικ. 17: Μάνος Χατζιδάκις, *Never on Sunday*, εξώφυλλο δίσκου, 1960.



Εικ.18: Μίκης Θεοδωράκης, *Zorba the Greek*, εξώφυλλο δίσκου 1964.

Οι προσμίξεις και οι διασταυρώσεις της Γενιάς του '30 έγιναν η μήτρα για ολόκληρη τη σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική σκέψη. Για να μετρήσουμε, όμως, τη ευρύτητα της νεωτερικότητας στην Μεσογείου και πιο συγκεκριμένα στην Ελλάδα, θα πρέπει να προχωρήσουμε πέρα από τη δεκαετία του 1920 και τη δεκαετία του 1930 και να φτάσουμε μέχρι την εποχή μας (Loriggio 2006: 31). Τα παραδείγματα που δόθηκαν πιο πάνω είναι ένα δείγμα από τις διάφορες και διαφορετικές τεχνικές και ορίζουσες, που διασταυρώθηκαν σφραγίζοντας την υβριδικότητα που διακατέχει την ελληνική κουλτούρα. Οι προσμίξεις από τα αρώματα της Μικράς Ασίας, τους ήχους της Βυζαντινής μουσικής και τις μνήμες από τις προφορικές αφηγήσεις γέννησαν τον ελληνικό μοντερνισμό. Ειδικότερα, τα έργα του Κάρολου Κουν και της Ραλλούς Μάνου αποτελούν αντίλογο στην ηγεμονική εκδοχή του μοντερνισμού, και αποτελούν δύο σημαντικές περιπτώσεις «εναλλακτικού μοντερνισμού».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ελληνικός Μοντερνισμός I: Το θέατρο του Καρόλου Κουν

2.1. Εναλλακτικό Ρεπερτόριο: έναντι της ηγεμονίας του εξευρωπαϊσμού:

«Δεν κάνουμε θέατρο για το θέατρο. Δεν κάνουμε θέατρο για να ζήσουμε. Κάνουμε θέατρο για να πλουτίσουμε τους εαυτούς μας, το κοινό που μας παρακολουθεί κι όλοι μαζί να βοηθήσουμε να δημιουργηθεί ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος και ακέραιος πολιτισμός στον τόπο μας».

Κάρολος Κουν, Αποφθέγματα



Εικ. 19: Κάρολος Κουν, περ. 1972, Αθήνα.

Ο Κάρολος Κουν (1908-1987), γεννήθηκε στην Προύσα, μεγάλωσε στην Κωνσταντινούπολη και μαθήτευσε στην αμερικανική Ροβέρτειο Σχολή. Το καλλιτεχνικό έργο που εκπόνησε στην Ελλάδα έρχεται σε αντίθεση με τον ηγεμονικό λόγο από τις κυρίαρχες και γραμμικές αφηγήσεις του μοντερνισμού. Κάποιος ερευνητής, μελετώντας σε βάθος το έργο του και την προσφορά του, μπορεί να διακρίνει ευκρινώς την εγχώρια και τη διεθνή προσφορά του στον τομέα του

πολιτισμού. Ο Κουν ήταν επηρεασμένος από τα αιτήματα της Γενιάς του '30. Η προσωπική του ανάγκη για επαφή με την «ελληνικότητα» στις τέχνες κοινωνείται κι από άλλους καλλιτέχνες της εποχής, οι οποίοι συνεργάζονται στη θεατρική σκηνή και αφήνουν μία παραστασιολογική παρακαταθήκη στην Ελλάδα που αντιμάχεται τις ευρωκεντρικές αφηγήσεις.

Τα χρόνια εργασίας του Κουν στο Κολλέγιο Αθηνών κρίνονται αρκετά σημαντικά για τη διαμόρφωση της σκηνοθετικής ταυτότητάς του. Η βιβλιογραφία ωστόσο για τόσο για το Κολλέγιο Αθηνών όσο και για τις παραστάσεις σε αυτό είναι ελάχιστη.¹⁶ Ο Αντώνης Γλυτζουρής γράφει πως, το Κολλέγιο Αθηνών ακολουθούσε το ίδιο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Ροβέρτειου Σχολής στην Κωνσταντινούπολη, όπου φοίτησε ο Κουν. Το Κολλέγιο Αθηνών άνοιξε τις πόρτες του το 1927, μετά από την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση της κυβέρνησης Βενιζέλου, «[δ]ίπλα σε αυτή την εκπαιδευτική πρωτοβουλία συσπειρώθηκε [και] η αγγλοαμερικανική κοσμική παροικία της πρωτεύουσας» (Γλυτζουρής 2011: 276-277). Οι παραστάσεις του Κολλεγίου ήταν γνωστές για τον παιδαγωγικό τους χαρακτήρα, ο οποίος αποσκοπούσε στην ανάπτυξη της φαντασίας της νέας, υπό διαμόρφωση ελίτ, με τις κατοικίες της στο άγνωστο τότε Ψυχικό (Γλυτζουρής 2011: 277-279). Ο Κουν βρήκε πρόσφορο έδαφος στο Κολλέγιο λόγω των σπουδών που είχε στη Σορβόνη και των άπταιστων Αγγλικών του. Ο χώρος του Κολλεγίου ήταν ο πιο κατάλληλος για την αρχική επιβίωση του Κουν στην Ελλάδα, καθότι, τα Ελληνικά του ήταν ακόμη σε πολύ άγουρο επίπεδο. Η άμεση επαφή του με την ανερχόμενη ελίτ του νέου Ψυχικού και την έμμεση αγγλοαμερικανική κυριαρχία που ήθελε να υποδείξει το Κολλέγιο στην κουλτούρα της Αθήνας, μάλλον, έγιναν οι πυλώνες για να διαμορφώσει μία εντελώς διαφορετική και αντι-ηγεμονική άποψη για την Ελλάδα και την κουλτούρα που επιθυμούσε να μεταλαμπαδεύσει στους Ελλαδίτες.¹⁷ Η σκηνοθετική του

¹⁶ Η πιο έγκυρη πηγή για το εν λόγω θέμα είναι το σύγγραμμα του Αντώνη Γλυτζουρή, Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο.

¹⁷ Ο Γλυτζουρής αναφέρει πως ο κόσμος του Κολλεγίου δεν αποτελούσε σε καμία περίπτωση ουσιαστική επαφή με την αθηναϊκή ζωή, πολύ περισσότερο με τη θεατρική. Ήταν ένα ιδιότυπο περιβάλλον, μια μικρή

γραμμή γεννήθηκε μέσα από την ώσμωση της κοσμικής και μαθητικής ερασιτεχνίας, καθώς και τις εικονογραφικές ανησυχίες του. Η ζεύξη των πιο πάνω ζυμώσεων προήλθε από τη γνωριμία με τον Κόντογλου, ο οποίος παρέδιδε τότε μαθήματα ζωγραφικής στο Κολλέγιο (Γλυτζουρής 2011: 280). Οι ιδεολογικές ανταλλαγές των δύο καλλιτεχνών οδήγησαν τον Κουν, στα τέλη του 1933, να παρουσιάσει μαζί με τους μαθητές του την άπαιχτη, ως τότε, κρητική κωμωδία *Στάθης* (Γλυτζουρής 2011: 280).¹⁸ Οι δύο καλλιτέχνες προέρχονταν από τη Μικρά Ασία και ήταν επηρεασμένοι από γαλλικά πρότυπα. Ο Κόντογλου, επηρέασε τον Κουν τόσο στο κομμάτι της αισθητικής αντίληψης όσο και της πολιτικής άποψης.

Ο άνθρωπος, όμως, που λειτούργησε καταλυτικά στην επαφή του Κουν με το ελληνικό θέατρο ήταν ο Διονύσιος Δεβάρης. Ο Δεβάρης, ο οποίος παρακολούθησε τις παραστάσεις του Κουν στο Κολλέγιο και αναγνώρισε μια νέα σκηνοθετική ιδιοφυΐα, του πρότεινε τη δημιουργία ενός νέου θιάσου. Το 1934 έγινε η σύστασή του, με το όνομα *Λαϊκή Σκηνή*, από τον Κάρλο Κουν και τον Διονύσιο Δεβάρη. Έπειτα προστέθηκε στο σχήμα και ο Γιάννης Τσαρούχης, με τις επιρροές στην αισθητική του από τον Κόντογλου και τις εμπειρίες του από τη συνεργασία με τον Πολίτη και τις Δελφικές Εορτές (Γλυτζουρής 2011: 283). Ο Δεβάρης ανέλαβε καλλιτεχνικός διευθυντής, ο Τσαρούχης σκηνογράφος και ο Κουν σκηνοθέτης. Η εναρκτήρια παράσταση έγινε με το έργο *Ερωφίλη* του Χορτάτση και σ' αυτή φάνηκε η καθοριστική επιρροή από τη γνωριμία του Κουν με τον Κόντογλου, αλλά και η καλλιτεχνική γραμμή που θα ακολουθούσε στη συνέχεια

μερίδα που επιθυμούσε η κουλτούρα της χώρας να διαμορφωθεί με ευρωκεντρικά πρότυπα, και η πολιτική γραμμή να είναι υπό αμερικανική προστασία (2011: 281). Πολλές από τις παραστάσεις του Κολλεγίου δίνονταν στα αγγλικά, ο Κουν αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα με τη ελληνική γλώσσα και δεν είχε ελληνική υπηκοότητα, τουλάχιστον μέχρι τα χρόνια της Κατοχής. Ειδικά, το ζήτημα των Ελληνικών του Κουν είναι αρκετά περίπλοκο, καθότι ο ίδιος θυμάται πως μετά το 1923, στη Ροβέρτιο Σχολή τους απαγόρευσαν την εκμάθηση της ελληνικής. Σε μία κριτική της εποχής εντοπίζεται ως Charles Coon (Γλυτζουρής 2011: 281).

¹⁸ Η κωμωδία είναι αγνώστου συγγραφέα, αλλά, πολλοί μελετητές θεατρολόγοι την αποδίδουν στον Γεώργιο Χορτάτση.

(Σιάφκος 2010: 16).¹⁹ Ο σκηνοθέτης είχε τοποθετήσει τους ηθοποιούς σύμφωνα με τις αγιογραφίες του ζωγράφου και τους φώτιζε με ένα καντήλι.²⁰ Η αγάπη του για τη ζωγραφική ήταν τόσο έντονη που ξεπηδούσε μέσα από τις σκηνοθεσίες του· ο Κουν φλέρταρε με την ιδέα της εικονογράφησης βιβλίων, τον εικαστικό σχεδιασμό μύθων (Γλυτζουρής 2011: 285-286). Η εικαστική αντίληψή του Κουν, επηρέασε τη σκηνοθετική μεθοδολογία του, γεγονός που γέννησε μια πρωτοποριακή τάση στη σκηνοθεσία του, και υπήρξε σημαντική εξέλιξη στην ιστορία του (βλ. επίσης Γλυτζουρής 2011: 285-286). Ο Γιάννης Τσαρούχης, χρόνια αργότερα, συνομιλώντας με τον Διονύση Φωτόπουλο έλεγε: «Στην πρεμιέρα, ένας Γερμανός είπε, αυτό που κάνει ο Κουν θα γίνει αντιληπτό μετά από πενήντα έτη. Και σχεδόν μετά από πενήντα έτη γίνηκε γνωστό» (Σιάφκος 2010: 18). Η Λαϊκή Σκηνή απευθυνόταν σε λαϊκό κοινό στοχεύοντας στην αισθητική καλλιέργειά του, αλλά και στρατολογούσε τους νέους ηθοποιούς της από τον λαό, αντίθετα από τους υπόλοιπους εκσυγχρονιστικούς θιάσους και αυτούς των δραματικών σχολών, που αποτελούνταν από γόνους ευγενών και αριστοκρατικών οικογενειών (Βασιλείου 2004: 65). Με αυτό τον τρόπο, το παίξιμο των ηθοποιών της Λαϊκής Σκηνης έρχεται σε αντίθεση με το «ψευτοκοσμοπολίτικο» παίξιμο των ηθοποιών του βουλεβάρτου. Η δήλωση της ίδρυσης του θιάσου αναφέρεται με εύγλωττο τρόπο σε αυτή την πολιτική και αισθητική τάξη: «Το θέατρον είναι τέχνη αυτοτελής και όχι φωτογραφική αναπαράσταση της γύρω μας ζωής και έτσι πρέπει να μένη στην παράδοσι και ν'αντλή από την μεγάλη πηγή, που λέγεται λαϊκή ψυχή» (Βασιλείου 2004: 65· Καλλέργης 1959: 21 πρωτότυπη πηγή). Οι δημιουργοί της Λαϊκής Σκηνης πίστευαν πως ένα λαός μπορεί να δημιουργήσει και ν' αποδώσει, όταν νιώθει τον εαυτό του ριζωμένο στην

¹⁹ Ο Δεβάρης, όπως φαίνεται, διαφώνησε με τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου και αποχώρησε. Ο Κουν τότε έγινε θιασάρχης και συνέχισε να προωθεί τις ιδεολογικές του απόψεις μέσα από τις σκηνοθεσίες του, βρίσκοντας και δεύτερο σκηνογράφο, τον Δημήτρη Διαμάντοπουλο (Γλυτζουρής 2011: 280). Η σκηνοθετική γραμμή του Κουν είχε ως αφετηρία την εικαστική αντίληψη, όπως αναφέρει ο ίδιος – αρκετά χρόνια αργότερα – «όλα τότε ήταν ζωγραφική» (Γλυτζουρής 2011: 285).

²⁰ Στη διανομή συμμετείχε και ο ίδιος ο Κουν, ως μαντατοφόρος.

παράδοση. Με αυτή τη στάση για τη ζωή και την τέχνη έφτιαζαν αυτόν το θίασο, ο οποίος μπορεί να φαινόταν, στα μάτια των μεγάλων θιάσων και της μαζικής παραγωγής του ξενόφερτου βουλεβάρτου, ως κάτι φτωχό στο εξωτερικό του, που όμως έκρυβε βαθύ πλούτο στο εσωτερικό του: στην υποκριτική γραμμή και στο περιεχόμενο των έργων. Η βλέψη των δημιουργών ήταν ελληνοκεντρική, καθότι, ασπαζόταν την άποψη πως το βουλεβάρτο ή οποιοδήποτε άλλο είδος που προερχόταν από το εξωτερικό δεν θα μπορούσε να αποδοθεί αυθεντικά, πάρα μόνο ως μια φτηνή και ξενόφερτη απομίμηση. «Το θέατρο είναι μια τέχνη με αυτοτέλεια, που κρίνεται σύμφωνα με τους νόμους της τέχνης κι όχι κατά πόσο μιμείται τη ζωή, πετυχημένη ή όχι» (Σιάφκος 2010: 18).

Τα θεάματα του βουλεβάρτου είχαν πλούσια σκηνικά και κοστούμια, κάτι το οποίο τα καθιστούσε θελκτικά στην παρακολούθηση. Ο Κουν, όμως, παρόλο που σκηνοθετούσε σαν ζωγράφος με αυξημένες τις εικαστικές του αισθήσεις, έδωσε μεγάλη βαρύτητα στην εκπαίδευση των ηθοποιών του και μεγάλη ελευθερία στην έκφραση των σκηνογράφων του. Προσδοκούσε την αυθεντικότητα στο συναίσθημα κατά τη διάρκεια της δημιουργίας, γι' αυτό το λόγο, έδινε μεν τις οδηγίες που επιθυμούσε για τα σκηνικά, αλλά, δεν επενέβαινε ιδιαίτερα: προσάρμοζε τη σκηνοθεσία του ανάλογα με το σκηνογραφικό αποτέλεσμα. Πίστευε πως ένας καλλιτέχνης δημιουργεί μόνο μέσα από την ελευθερία που του δίνεται, αλλιώς, το αποτέλεσμα δεν μπορεί να θεωρεί μέρος της τέχνης, αλλά, κομμάτι μιας τεχνικής. Κατά τον ίδιο τρόπο σκέψης έκανε και την επιλογή των ηθοποιών της Λαϊκής Σκηνής, οι οποίοι ήταν σχεδόν αγράμματοι, πλην όμως αγνοί στα αισθήματα, τις εκφράσεις και τις κινήσεις, όπως ακριβώς τους ήθελαν και οι ιδρυτές του θιάσου: «παιδιά που έχουν βαστάξει μέσα τους κάποια αγνότητα και ρυθμό, στην ομιλία, στην κίνηση και στα αισθήματα τους» (Γλυτζουρή 2011: 285).²¹

²¹ Όπως αναγραφόταν στο πρόγραμμα της παράστασης *Ερωφίλη*: «Δεν θα παρουσιάσουμε 'ηθοποιούς', αλλά, τύπους» (Γλυτζουρή 2011, 285).

Η υποκριτική γραμμή που ακολουθούσε ο Κουν στόχευε στο συναίσθημα, όπως και το σύστημα Στανισλάβσκι,²² και ήταν εντελώς αντίθετη με τη γραμμή του βουλεβάρτου, το οποίο προσδοκούσε σε ένα λόγιο παίξιμο. Ο Κουν σκηνοθετούσε με άξονα το ανθρώπινο σώμα. Η σωματικότητα που χαρακτηρίζει τις παραστάσεις του δεν ήταν μία εκφραστική φόρμα που είχε κατακτηθεί με τεχνητό τρόπο ούτε έτεινε προς το υπερφυσικό ή το εξιδανικευμένο σώμα (Βαροπούλου 2010: 124). Η σκηνοθετική γραμμή που αναπτύχθηκε στη Λαϊκή Σκηνή συγκεντρώνει τόσο τα ζητήματα που έθεσε στο καλλιτεχνικό τραπέζι η Γενιά του '30, όσο και τις νέες κατευθύνσεις που προσπαθούσε να ακολουθήσει η σκηνοθεσία των μικρών καλλιτεχνικών σκηνών της δεκαετίας του 1930 (Γλυτζουρής 2011: 285).

2.2. Σκηνοθετικές καινοτομίες: Θέατρο τέχνης (1942):

Το θέατρο, ως ένας τόπος κοινωνικής συνάθροισης, γίνεται το απαγκιστρωτικό μέσο μιας σιωπηλής αλληλοϋποστήριξης στα χρόνια της ναζιστικής κατοχής και των στερήσεων. Οι θίασοι, εν καιρώ κατοχής, για να ανεβάσουν μια παράσταση έπρεπε να πάρουν άδεια από το Γερμανικό Γραφείο Επιτάξεων, ενώ είχαν να αντιμετωπίσουν και την επιτροπή λογοκρισίας, ως προς το περιεχόμενο του θεατρικού έργου (Καγγελάρη 2004: 128). Το Μάρτιο του 1942 εκδόθηκε το νομοθετικό διάταγμα 1108/1942, «περί ελέγχου θεατρικών έργων» και τον χειμώνα του ίδιου έτους ιδρύθηκε το Θέατρο Τέχνης από τον Κάρολο Κουν – το σημαντικότερο γεγονός της κατοχικής περιόδου.

Το νομοθετικό διάταγμα απαγόρευε τη σκηνική διδασκαλία έργων που το περιεχόμενο ή η

²² Η συσχέτιση του συστήματος Στανισλάβσκι με τη σκηνοθετική γραμμή του Κουν, η οποία αποτέλεσε αντίλογο στην ηγεμονία του βουλεβάρτου, είναι εμφανής. Δεν θα μπορούσε να παραληφθεί η συγκεκριμένη σύνδεση, καθότι ο Στανισλάβσκι και το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας αποτελούν, ίσως, το σημαντικότερο σταθμό του νεότερου θεάτρου (Γλυτζουρής 2011, 336). Η επίδραση του Στανισλάβσκι και αργότερα στου Βακτάγκοφ στο Κουν, οδήγησε από στη μετάβαση από «τους σχηματοποιημένους τύπους της παιδικής φαντασίας του Κολλεγίου και της εικονογραφίας της Λαϊκής Σκηνής στη ψυχαναλυτική ανάγνωση» των θεατρικών ηρώων (Γλυτζουρής 2011, 336). Επιπλέον, επηρεάστηκε στο επίπεδο διδασκαλίας και εκπαίδευσης των ηθοποιών από το στανισλαβσκό σύστημα, το οποίο εστίαζε στην παραγωγή αληθοφανών συναισθημάτων.

απόδοση τους υπονόμει, «τας υγιείς κοινωνικά παραδόσεις και συμφέροντα του Ελληνικού λαού» ή προπαγάνδιζαν ανατρεπτικές και κουμμουνιστικές ιδέες (Καγγελάρη 2004: 132). Η επιτροπή λογοκρισίας ασκούσε πιέσεις στους θιάσους έτσι ώστε να παρουσιάζουν γερμανικά θεατρικά έργα ή έστω έργα από χώρες του Άξονα.²³ Επιπλέον, απαγορευόταν η αναπαράσταση βουνών ή οποιασδήποτε άλλης πληροφορίας που να παρέπεμπε στην αντίσταση, ενώ μετά τη μάχη της Κρήτης απαγορεύθηκαν και οι κρητικές μαντινάδες (Καγγελάρη 2004: 135). Στους θιάσους πρόζας απαγορευόταν να εντάξουν στο ρεπερτόριο τους, συγγραφείς με συμμαχική καταγωγή, όπως και να υπάρχει η οποιαδήποτε αναφορά στις χώρες τους. Παρόλα αυτά, οι αιτούντες θίασοι άλλαζαν το όνομα και την καταγωγή δραματουργού, όπως και τον τίτλο πολλές φορές του έργου προκειμένου να εγκριθεί η παράσταση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, παρουσιάστηκε το έργο *Καπνοτόπια* του Αμερικανού συγγραφέα Κίρκλαντ Τζακ, στο Θέατρο Τέχνης το 1943. Το έργο εγκρίθηκε από την επιτροπή λογοκρισίας με τον τίτλο *Για ένα κομμάτι γης*, του ανύπαρκτου Γάλλου συγγραφέα Έρσινγκ Κοντέλ (εικ. 20). Στο ύψος των περιστάσεων, το κοινό όταν κατάλαβε περί τίνος πρόκειται, το κράτησε ως επτασφράγιστο μυστικό. Το Θέατρο Τέχνης, για πρώτη φορά στην ιστορία διαπαιδαγωγεί και τονώνει το ηθικό του κοινού με έντεχνο τρόπο. Τα ιδρυτικά μέλη του, ήταν μέλη της αντίστασης και ενέτειναν το αντιστασιακό πνεύμα μέσα από παραστάσεις πολιτικού θεάτρου (Καγγελάρη 2004: 135)

²³ Σημειωτέων ότι, αυτή η νοοτροπία με τα γερμανικά έργα, ακόμη και στους πιο ψαγμένους θεατρικούς κύκλους της Ελλάδας, υποβόσκει μέχρι και σήμερα, θεωρώντας τα πιο καλοφτιαγμένα από τα ελληνικά, συνεπώς και πιο παραστάσημα. Η ηγεμονική τάση της Γερμανίας υπάρχει στην νοοτροπία του νεο-Ελληνα μέχρι και σήμερα.



Εικ. 20: Κίρκλαντ Τζακτ, *Καπνοτόπια*, 1943, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Αρχείο Θεάτρου Τέχνης.

Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης αποτέλεσε τομή στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου και καθόρισε την εικόνα των θεατρικών πρακτικών μέχρι το τέλος του 20^{ού} αιώνα (Μαυρομούστακος 2005: 37-38). Το Θέατρο Τέχνης του Κάρουλου Κουν, ως η συνέχεια της Λαϊκής Σκηνης, διατηρεί την ίδια πρωτοποριακή γραμμή τόσο στη σκηνοθεσία όσο και στην επιλογή του ρεπερτορίου, παρόλες τις δυσκολίες που κρατισμού, που τροφοδοτούσε, με το δικό του τρόπο και για εξωτερικά συμφέροντα, τη συρρίκνωση των καλλιτεχνικών σκηνών. Όπως γράφει ο Γιάννης Σιδέρης στο εισαγωγικό άρθρο, «Το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν», στο λεύκωμα με τίτλο *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*: ο Κουν, «τον ελληνισμό του τον κράτησε ανέπαφο και δεν τον θάμπωσαν οι ξένοι δάσκαλοί του· γνώρισε και την Ευρώπη από κοντά, με τη θέληση να μη χαθεί κάτω από τη λάμψη της, τη μελέτησε ως επισκέπτης παρά ως έτοιμος να της υποταχθεί. Πλούτισε από τη γνώση της, την παραδέχθηκε, δεν της πούλησε την ψυχή του» (1972: 1). Όπως παραδέχθηκε και ο ίδιος, η σκηνοθετική γραμμή που κρατούσε για χρόνια ήταν καθαρά εξπρεσιονιστική, καθότι, η σχέση

και συναλλαγή του με τις πρωτοπορίες ήταν συνεχείς (Ιωαννίδης 2010: 86).²⁴ Η αισθητική του ήταν επηρεασμένη από ελληνικά λαϊκά στοιχεία, κυρίως δημοτικά τραγούδια, βυζαντινές αιογραφίες και αρχαία ελληνικά αγγεία. Η γραμμή στην σκηνοθεσία του αλλάζει όταν εντάσσει με ζήλο στο ρεπερτόριο Έλληνες συγγραφείς. Ο Κουν, έδωσε φωνή σε Έλληνες συγγραφείς, οι οποίοι είδαν τα έργα τους να ανεβαίνουν στην σκηνή του Θεάτρου Τέχνης τη στιγμή που ο κρατικός μηχανισμός τους απαξιώνει.²⁵ Ένα από τα μεγαλύτερα διλήμματα που αντιμετώπισε ο Κουν ήταν η ισορροπία στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου. Ήθελε το Θέατρο Τέχνης να αποτελέσει ένα καλλιτεχνικό σχολείο για το κοινό, χωρίς να γίνεται «ξένο» και ακατανόητο, διασφαλίζοντας συνάμα τη βιωσιμότητά του (Ιωαννίδης 2010: 86). Γι' αυτό το λόγο διατήρησε κάποια στοιχεία από τον εξπρεσιονισμό σε συνδυασμό με τη λαϊκή φωνή και τις ανάγκες της εποχής τους. Το Θέατρο Τέχνης παρουσίαζε έργα από τη παγκόσμια θεατρική εργογραφία, αλλά κυρίως στήριζε την εγχώρια, κάτι που το Εθνικό Θέατρο δεν τολμούσε να κάνει, διότι, ήταν καθηλωμένο σε ιδεολογικά όρια που οφείλονταν στη στενή σύνδεσή του με τον κρατικό μηχανισμό (Μαυρομούστακος 2010: 52). Επίσης, ο Κουν συνέβαλε στην προώθηση και αποδοχή

²⁴ «Ο ελληνικός λαϊκός εξπρεσιονισμός στάθηκε ένας πολύτιμος δάσκαλος για μένα, κι αν όχι άλλο, με βοήθησε στο να καλλιεργηθεί μέσα μου η αίσθηση κι η ανάγκη της πλαστικότητας στο θέατρο, όχι βέβαια της φτιαχτής πλαστικότητας, όπως διδάσκεται σε μερικές σχολές χορού και μπαλέτου, αλλά της πηγαίας πλαστικότητας, όπως παρουσιάζεται στη ζωή, στα βουνά, στις ρεματιές, στα δέντρα, στα ζώα, στα πουλιά και στους ανθρώπους» (Κουν 2008: 91-92).

²⁵ Όπως γράφει και ο καθηγητής θεατρολογίας Νικηφόρος Παπανδρέου, οι οφειλές μας στο Θέατρο Τέχνης είναι πολλές. Η μεγάλη οφειλή του ελληνισμού στο μεγάλο αυτό δάσκαλο είναι αυτή που σχετίζεται με το νεοελληνικό ρεπερτόριο (2010: 76). Η θεατρολογική και δραματολογική έρευνα, όμως, για τα έργα των σύγχρονων Ελλήνων δραματουργών δεν έχει φτάσει, ακόμη, σε σφαιρική μελέτη για τον τρόπο που παρουσιάζονται οι εικόνων των φυλών, των φύλων και των διαφορετικών πολιτισμών (Τσατσούλης 2007: 100). Αυτό είναι ένα αποτέλεσμα επίκτητου φόβου, ο οποίος προκλήθηκε, κυρίως, μετά την κατοχή και τη λογοκρισία που υπήρχε. Επιπλέον, επικρατεί, και δυστυχώς είναι βαθιά ριζωμένη, η άποψη σε πολλούς ακαδημαϊκούς κύκλους της χρονολογικής απόστασης από το ερευνητικό «τοπίο» για να υπάρξει ουσιαστική έρευνα. Κάτι το οποίο δεν με βρίσκει σύμφωνη, καθότι, δημιουργεί ένα τεράστιο κενό στην εκπαίδευση των νέων και εκκολλαπτόμενων θεατρολόγων. Όπως έγραψε κι ο Ερρίκος Ίψεν, «ένας καλλιτέχνης οφείλει να αισθάνεται τους παλμούς της εποχής του», έτσι κι ένας ερευνητής, ο οποίος ασχολείται με ένα πεδίο που εσωκλείει στον πυρήνα του ψήγματα από όλες τις ανθρωπιστικές σπουδές και τις τέχνες.

του ελληνικού θεάτρου και εκτός συνόρων, κάτι το οποίο το Εθνικό Θέατρο δεν μπορούσε να προτείνει καθότι ήταν δεσμευμένο από την ακαδημαϊκή εκδοχή των έργων του (Μαυρομούστακος 2010: 52).

Το Εθνικό Θέατρο, επηρεάστηκε από το ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο, το οποίο πραγματευόταν θέματα ερωτικών σχέσεων· το ψυχολογικό υπόβαθρό του κληρονομείται από το γαλλικό «δράμα με θέση» του 19^{ου} αιώνα και από το νατουραλιστικό δράμα του τέλους 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα (Βασιλείου 2004: 88). Σε συνέχεια του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου δημιουργείται η κομεντί, η οποία αποτελείτο από τη μίξη κωμικών και δραματικών στοιχείων. Είχαν γίνει προσπάθειες κι από άλλους θιάσους για την παρουσίαση πιο πρωτοποριακών έργων, όμως, αυτό που ξεκίνησε ο Κουν – πρώτα από το Κολλέγιο Αθηνών – δεν το τόλμησε κανείς. Ο ρηξικέλευθος χαρακτήρας της σκηνοθεσίας του Κουν δεν έγκειται στα πρωτοεμφανιζόμενα δράματα πρωτοποριακών δραματουργών, αλλά, στην καινοφανή παρουσίαση παλαιότερων έργων (Βασιλείου 2004: 297). Ως γνήσιος εκπρόσωπος της Γενιάς του '30 πραγματοποιεί τη μείξη του ευρωπαϊσμού με τον ελληνισμό (Βασιλείου 2004: 298), δημιουργώντας μια άλλη φόρμα με στοιχεία από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία και την ελληνική συλλογική ταυτότητα. Αποδεικνύει, με αυτό τον τρόπο, ότι η Ελλάδα, ως χώρα που ανήκει στη μεσογειακή λεκάνη, είναι ένας πολύπλοκος τόπος συναντήσεων και ρευμάτων (Chambers 2008: 32). Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει η Friedman (2006), ο μοντερνισμός είναι η δημιουργική διάσταση της νεωτερικότητας· κι αυτό συμβαίνει στο Θέατρο Τέχνης.

Ο Κουν έδειξε μια σπάνια ετοιμότητα να απαντά στα αιτήματα της ελληνικής πνευματικής ζωής και να δημιουργεί μέσα από τις σκηνοθεσίες του έναν πολιτικό και καλλιτεχνικό αντίλογο. Η επιλογή του να ανεβάσει έργα όπως το *Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα* του Luigi Pirandello και ο *Ματωμένος Γάμος* του Federico García Lorca, κατά τη περίοδο 1944-1948, δείχνουν την

πολιτική και αισθητική του θέσης απέναντι στα τρέχοντα θεατρικά πρότυπα. Το Εθνικό Θέατρο, όπως και το αστικό κοινό της εποχής, επιδίωκαν συνειδητά την κατ' εικόνα και ομοίωσή τους με τα τρέχοντα ευρωπαϊκά πρότυπα, στον αγώνα της «απο-οθωμανοποίησης» τους (βλ. επίσης Δαλιανούδη 2020: 4). Καθόλου τυχαία δεν κρίνεται η επιλογή του έργου του Pirandello, *Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα*, στο οποίο παρουσιάζονται έξι ηθοποιοί, οι οποίοι αναζητούν τόσο την ταυτότητά τους όσο και το έργο στο οποίο ανήκουν: «[E]μείς δεν αλλάζουμε, δεν μπορούμε να αλλάξουμε, να γίνουμε 'άλλοι'. Η πραγματικότητα μας είναι πια καθορισμένη – έτσι – 'αυτή' για πάντα... Είναι τρομερό, κύριε... Μία πραγματικότητα αμετάβλητη. Θα 'πρεπε ν' ανατριχιάζετε όταν βρίσκεστε κοντά μας!» (Pirandello 2013: 58).²⁶ Τα αιτήματα τού αστικού αθηναϊκού κοινού, θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με αυτά των χαρακτήρων του έργου, καθότι και οι δύο περιπτώσεις αναζητούσαν έναν ευρωπαϊό συγγραφέα για να δώσει συνέχεια στο «έργο» τους. Από την άλλη, ο *Ματωμένος Γάμος* το 1948, σε μετάφραση και στίχους Νίκου Γκάτσου και σε μουσική επιμέλεια Μάνου Χατζιδάκις, καλεί το κοινό να ανακαλύψει την ομορφιά και την αλήθεια των λαϊκών τραγουδιών. Όπως είχε πει και ο ίδιος ο Χατζιδάκις «το λαϊκό τραγούδι καθρεφτίζει με μοναδική ένταση όχι μόνο μία τάξη ή μία κατηγορία ανθρώπων, μα τις επιδράσεις μίας ολάκερης εποχής σε μια φυλή, σ' ένα έθνος μαζί με τις διαμορφωμένες τοπικές συνήθειες» (Δαλιανούδη 2020: 4).

²⁶Ο Κουν, όπως και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες, λάμβανε χορηγίες από το ίδρυμα Ford. Όπως αναφέρει η Αρετή Βασιλείου στο άρθρό της, «Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας: το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν»: «Ένα σημαντικό ζήτημα που σχετίζεται με τον τομέα του ρεπερτορίου, είναι η ενθάρρυνση που παρείχαν οι εκπρόσωποι του ιδρύματος (Lowry και Μυριβήλη) στον Κουν ως προς την έμμεση σκηνική κατάδειξη των αντιδικτατορικών/αντιστασιακών του αισθημάτων, γεγονός που ταυτιζόταν με τη γενικότερη διάθεση του ιδρύματος να επιδείξει το δημοκρατικό φιλελεύθερο πλουραλιστικό του πρόσωπο, το απομακρυσμένο από κάθε πολιτικό άκρο (είτε φασιστικό/ολοκληρωτικό είτε εθνικιστικά απομονωτικό είτε κομμουνιστικό)» (2017: 72).



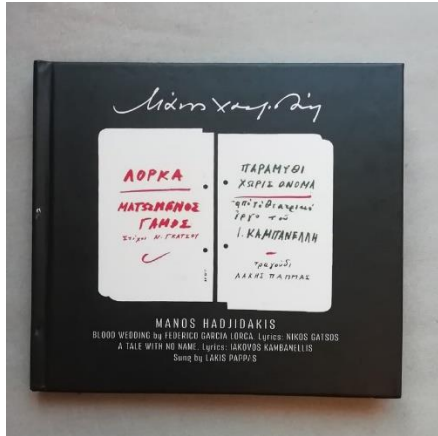
Εικ. 21: Αλέκα Μαζαράκη (αριστερά, Μητέρα) και Κούλα Μεταζά (δεξιά, Κορίτσι), *Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα* του Luigi Pirandello, 1944, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν.Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.



Εικ. 22: Μίμης Κουγιουμτζης, Γιώργος Λαζάνης και Κώστας Μπάκας, *Έξι Πρόσωπα Ζητούν Συγγραφέα* του Luigi Pirandello, 1968, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Η συνειδητή προσπάθεια του Μάνου Χατζιδάκι για την απενοχοποίηση, νομιμοποίηση και εκδημοκρατισμό του ρεμπέτικου, είχε ως αφετηρία την πίστη του ότι αυτά τα τραγούδια εμπεριέχουν κάτι πολύ πιο βαθύ, που ξεπερνά τον καημό των ανθρώπων. Απελευθέρωσε το ρεμπέτικο τραγούδι από τον παραβατικό χαρακτήρα του και επικεντρώθηκε στην οικουμενική και ψυχοθεραπευτική λειτουργία του. Όπως είπε σε μία διάλεξή του στο Θέατρο Τέχνης το 1949: «Οι λαϊκοί τούτοι ρυθμοί έχουν κάτι πολύ περισσότερο απ’ όσο χρειάζεται για να καλυφθούν οι βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες, άσχετα αν αυτός ο χαρακτήρας επιβάλλεται και επικρατεί στις λαϊκές τάξεις». Υποστήριζε ότι αυτό το είδος τραγουδιού αποτελεί την πιο αυθεντική, την πιο αληθινή έκφραση του ελληνικού λαού. Ειδικότερα, σε μία χρονική περίοδο όπου ήταν έντονοι οι ευρωπαϊκοί μαϊμουδισμοί. «[Α]ρνήθηκα τη ‘σοβαρή’ μας μουσική, που η μισή ντυμένη με κουρέλια παρίστανε την Ευρώπη, και η άλλη μισή με φουστάνελες, την ‘αθάνατη Ελλάδα’ μες από επαρχιακούς στρατώνες», αναφέρει στην χαρακτηριστική εξομολόγησή του το 1965, έτσι όπως αποτυπώθηκε στο εξώφυλλο του δίσκου *Ματωμένος Γάμος - Παραμύθι χωρίς όνομα* (Χατζιδάκις 1965: 6· Δαλιανούδη 2020: 3). Η εισαγωγική μουσική του *Ματωμένου Γάμου*, αποτελεί το κύριο θέμα του λαϊκού τραγουδιού *Αρχόντισσα, κουράστηκα να σ’ αποκτήσω*, του Βασίλη Τσιτσάνη, το οποίο ο Χατζιδάκις μετέφερε σε άλλη τονικότητα. Όλη η μουσική ατμόσφαιρα είναι επηρεασμένη από τα ρεμπέτικα τραγούδια τόσο στη μελωδία όσο και στο ρυθμό (Δαλιανούδη 2020: 9). Ο Χατζιδάκις υπήρξε από τους πρώτους μουσικοσυνθέτες που αντιμετώπισαν τον Λορca ταυτόχρονα ως ποιητή και μουσικό. Με διαφορετικό τρόπο, οι δύο αυτές παραστάσεις, πέρα από το καλλιτεχνικό αποτύπωμα που άφησαν σε βάθος χρόνου, επέδειξαν μία σοβαρή πολιτική θέση που ασπαζόταν τα αιτήματα της Γενιά του ’30: Η παράσταση *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, έθεσε το ζήτημα της ευρωπαϊκής «υιοθεσίας» που ζητούσε η Ελλάδα, και η

παράσταση *Ματωμένος Γάμος* έσπειρε τα πρώτα λιθαράκια για την απενοχοποίηση της διπολικής ταυτότητας της Ελλάδας.



Εικ. 23 Α: Μάνος Χατζιδάκις, *Ματωμένος Γάμος* – *Παραμύθι Χωρίς Όνομα*, εξώφυλλο δίσκου, 1965.



Εικ. 23 Β: Μάνος Χατζιδάκις, *Ματωμένος Γάμος* – *Παραμύθι Χωρίς Όνομα*, οπισθόφυλλο δίσκου, 1965.



Εικ. 24: Έλλη Λαμπέτη, Τόνια Καράλη, Ρίτα Μουσούρη, Βάσω Μεταξά, *Ματωμένος Γάμος* του Federico García Lorca, 1948, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.

Η πιο χαρακτηριστική φάση του Θεάτρου Τέχνης είναι η περίοδος του 1954, μετά την εγκατάσταση του στο υπόγειο της οδού Σταδίου.²⁷ Ο θίασος ανανεώνει τους δεσμούς του με το συγγραφικό έργο του Άντον Τσέχωφ και του Χένρικ Ίψεν, ενώ, συστήνει για πρώτη φορά στο θεατρικό κοινό τον Ιρλανδό συγγραφέα Σον Ο' Κέιζι. Επίσης, παρουσιάζει έργα συγχρόνων Αμερικανών συγγραφέων όπως ο Τενεσι Ουίλιαμς και ο Άρθουρ Μίλερ (Σπαθάρης 2010: 68-70). Την ακριβώς επόμενη καλλιτεχνική χρονιά, 1956-1957, για πρώτη φορά ανεβαίνει στο Θέατρο Τέχνης έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη και μουσική Μάνου Χατζιδάκι. Επίσης, την ίδια περίοδο παρουσιάζονται δύο μονόπρακτα έργα του Δημήτρη Κεχαΐδη και η *Αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλη. Είναι εμφανές πως ο Καμπανέλης διαλέγεται με τη Μέθοδο Στανισλάφκι, κάνοντάς την δραματουργικό εργαλείο (Τσατσούλης 2007: 22). Ο Κουν, μέσα από τη σκηνοθεσία της *Αυλής των θαυμάτων* ωρίμασε θεατρικά (Τσατσούλης 2007, 23), καθότι για πρώτη φορά επεξεργάζεται ένα κείμενο που οι χαρακτήρες είναι δομημένοι με βάση τη μέθοδο του Στανισλάφκι. Η πραγματική ανατροπή, όμως, συνέβη με την προσέλευση του κοινού στις πιο πάνω παραστάσεις, που ανέτρεψαν κάθε προηγούμενη εκτίμηση, όπως αναφέρει ο Γιάννης Σιδέρης (Σπαθάρης 2010: 70). Ο *Κύκλος με την κιμωλία* έφτασε τις 153 παραστάσεις, τις οποίες παρακολούθησαν 31.376 θεατές και η *Αυλή των θαυμάτων* έφτασε τις 182 παραστάσεις με 38.013 θεατές. Σημειωτέων, ότι αντίστοιχες θεατρικές σκηνές (art theatres) στην κεντρική και δυτική Ευρώπη παρέμειναν περιορισμένες σε ένα συγκεκριμένο και «ειδικό κοινό». Για πρώτη φορά στην ιστορία του Θεάτρου, αν μελετήσουμε το θέμα από τη γραμμική ιστορική αντίληψη, ένα θέατρο που ανήκει – κατά κύριο

²⁷ Η ιδιαιτερότητα και η αμεσότητα της εκπαίδευσης των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης συμπληρώνεται μέσα από το χώρο του υπουργείου στην οδό Σταδίου. Οι υποκριτικές συμβάσεις του εμπορικού θεάτρου καταργούνται, καθότι οι ηθοποιοί παίζουν ανάμεσα στους θεατές και πολύ κοντά τους.

λόγο – στις πρωτοπορίες του 20^{ού} αιώνα καταφέρνει να συγκεντρώσει τόσο μεγάλο αριθμό θεατών, από όλα τα κοινωνικά στρώματα.



Εικ. 25: Οδυσσέας Ελύτης, Μάνος Χατζιδάκις και Κάρολος Κουν, περ. 1957, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.



Εικ. 26Α: Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, 1957, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.



Εικ. 26Β Γιώργος Βακαλό, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, 1957, μακέτα, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.



Εικ. 26Γ: Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, 1957, στιγμιότυπο παράστασης, απεικονίζονται: Αναστασία Πανταζοπούλου, Θόδωρος Κατσαδράμης, Σπύρος Κωνσταντόπουλος και Ρίτα Μουσούρη, Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.



Εικ. 28: Δημήτρης Κεχαΐδης, *Το Πανηγύρι*, στιγμιότυπο παράστασης, 1964, Θέατρο Τέχνης Αθήνα.



Εικ. 27: Γιώργος Λαζάνης, Μηνάς Χρηστίδης, Δημήτρης Χατζημάρκος, Νέλλυ Αγγελίδου, *Ο Βυσσινόκηπος* του Άντον Τσέχωφ, 1957, στιγμιότυπο παράστασης, σκηνοθεσία Κάρολος Κουν. Θέατρο Τέχνης, Αθήνα.



Εικ. 29: Δημήτρης Μπάλλας, Εκάλη Σώκου, Αναστασία Πανταζόγλου, Δημήτρης Χτζημάχος, Λιλύ Παπαγιάννη, Κώστας Μπάκας, Βέρα Ζαβιτσιάνου, Νέλλη Αγγελίδου, Κώστας Καζάκος, *Η Αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλη, 1957, σκηνοθεσίας Κάρολος Κουν, Αρχείο Θεάτρου Τέχνης, Αθήνα.

2.3. Παράσταση: *Ορνιθες*, 1959:

Μελετώντας τη συνοχή των έργων που παρουσιάστηκαν στο Κολέγιο Αθηνών, στη Λαϊκή Σκηνή και κυρίως στο Θέατρο Τέχνης, παρατηρείται ότι ο Κουν εκπαίδευσε μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών και δημιούργησε φανατικό κοινό για το θέατρο (Ιωαννίδης 2010: 76). Με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, ο δημοσιογράφος, λογοτέχνης και ιστοριογράφος Κώστας Αθάνατος, επέμεινε στην ιδέα ότι οι παραστάσεις αρχαίου δράματος του συγκεκριμένου θιάσου έπρεπε να παίζονται και στο Ηρώδειο για να ενισχυθεί η «βιομηχανία» παραγωγής του μέχρι τότε «καταπιεσμένου» ελληνικού πολιτισμού (Γλυτζουρής 2011: 442). Ο Δερβάρης πίστεψε στον Κουν, διότι είδε σημάδια στη σκηνοθεσία του που μπορούσαν να συνεχίσουν την ιδέα της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας. Ήδη η Ελλάδα από την εποχή του λογοτέχνη, μεταφραστή και δοκιμογράφου Περικλή Γιαννόπουλου (1869-1910) καθιέρωσε ως παραδοσιακά «δική» της την αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία.²⁸ Οι σκηνοθεσίες του Κουν, σε αυτή την περίπτωση, αξιοποιούν ένα κενό τόσο στην εγχώρια όσο και στη διεθνή παραστασιολογία. Η προεργασία των παραστάσεων του αρχαίου δράματος έγινε στα χρόνια που ο Κουν δίδασκε στο Κολλέγιο Αθηνών. Ιδιαίτερα, οι παραστάσεις *Ορνιθες* και *Βάτραχοι* το 1932, *Κύκλωπας* και *Πλούτος* το 1936, προκάλεσαν μεγάλες συζητήσεις, οι οποίες οδήγησαν στη συσπείρωση ομοϊδεατών καλλιτεχνών στο Θέατρο Τέχνης, όπως ο Κόντογλου, ο Τσαρούχης και αργότερα ο Μάνος Χατζιδάκις και η Μελίνα Μερκούρη. Βέβαια, ορισμένοι από τους σκηνοθέτες της Δύσης, ειδικότερα μετά από τους δύο Παγκοσμίους Πολέμους, παρουσίασαν σημαντικές παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών.

²⁸ Παρατίθεται αυτούσιο το απόσπασμα από το βιβλίο του Αντώνη Γλυτζουρής: «Ήδη, και κατά τη διάρκεια των Δελφικών Γιορτών, αλλά κυρίως μετά απ' αυτές, η αναζήτηση γύρω από την 'ελληνικότητα' διεξαγόταν μέσα σ' ένα γενικότερο κλίμα προώθησης των ντόπιων προϊόντων. Κάποιοι μάλιστα άρχισαν να βλέπουν τότε εφικτή ακόμα και την εκδοχή ενός ελληνικού Bauhaus, καλλιεργώντας ένα 'ελληνικό' στυλ σε αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Ο Λουκάς Κανακάρης Ρούφος, για παράδειγμα, εκτός από πρόεδρος του Οργανισμού Αρχαίου Δράματος, είχε ηγηθεί της εκστρατείας 'υπέρ της προστασίας των ελληνικών προϊόντων' και της επιβολής ενός 'νεοελληνικού ρυθμού' στην τέχνη και στην κατασκευή χειροτεχνημάτων» (2011: 444).

Αρκετοί κριτικοί και λόγιοι, όμως, ήδη από περίοδο των Δελφικών Παραστάσεων, υπερασπίστηκαν με σθένος την ιδέα της ελληνοκεντρικής τέχνης και προέβλεπαν προς τη διεθνή ανάγνωση της χωρίς την μετάκληση ξένων «metteur en scène» (Γλυτζουρή 2011: 443).

Ο Αριστοφάνης, σε καμία άλλη κωμωδία όσο στους Όρνιθες, δεν συνένωσε με πιο επιτυχημένο τρόπο τη μουσική, την όρχηση και τον λόγο, με τον ρόλο του χορού σε μία ενότητα η οποία αποτυπώνει την ατμόσφαιρα του έργου (Zimmermann 2009: 169). Η ποίηση και η μουσική συγκροτούν έναν εξωπραγματικό κόσμο, ο οποίος αντιτίθεται στο παρόν που χαρακτηρίζεται από τον πόλεμο και την πολιτική αντιπαράθεση. Με τον ίδιο παραλληλισμό, ενδεχομένως, ο Κουν να επέλεξε να παρουσιάσει την συγκεκριμένη κωμωδία, ως έναν μοχλό αντίστασης στα πολιτικά γεγονότα που βίωσε η χώρα.²⁹

Η παράσταση των Ορνίθων ανέβηκε το 1959 από το Θέατρο Τέχνης στο Ηρώδειο, με την ακόλουθη διανομή:

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ Όρνιθες

Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν
Σκηνικά-Κοστούμια: Γιάννης Τσαρούχης
Μουσική - Διεύθυνση ορχήστρας: Μάνος Χατζιδάκις
Χορογραφία: Ραλλού Μάνου
Διανομή:
ΠΕΙΣΘΕΤΑΙΡΟΣ: Δημήτρης Χατζημάρκος
ΕΥΕΛΠΙΔΗΣ: Κώστας Μπάκας
ΤΡΟΧΙΛΟΣ: Εκάλη Σώκου
ΕΠΟΠΑΣ: Γιώργος Κωνσταντίνου
1° ΠΟΥΛΙ: Γιώργος Λαζάνης
2° ΠΟΥΛΙ: Αγγέλικα Καπελαρή
3° ΠΟΥΛΙ: Μαρίνα Μαρμαρινού
4° ΠΟΥΛΙ: Μίμης Κουγιουμτζής
5° ΠΟΥΛΙ: Σοφία Μιχοπούλου
ΙΕΡΕΑΣ: Θόδωρος Κατσαδράμης

ΠΟΙΗΤΗΣ: Κώστας Πίτσιος
ΧΡΗΣΜΟΛΟΓΟΣ: Δημήτρης Ιωακειμίδης
ΜΕΤΩΝ: Αλέκος Ουδινότης
ΕΠΙΤΕΤΡΑΜΜΕΝΟΣ: Χρηστός Δοξαράς
ΠΟΛΙΤΙΚΑΝΤΗΣ: Χρήστος Δακτυλίδης
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Α: Χρήστος Αδαμόπουλος
ΤΡΙΣ: Φωτεινή Παπαχρυσάνθου
ΚΗΡΥΚΑΣ: Γιάννης Φίρτης
ΚΙΝΗΣΙΑΣ: Δημήτρης Βάγιας
ΣΥΚΟΦΑΝΤΗΣ: Νίκος Μπουγάς
ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ: Θόδωρος Κατσαδράμης
ΠΟΣΕΙΔΩΝ: Γιώργος Κωνσταντίνου
ΗΡΑΚΛΗΣ: Γιώργος Οικονόμου
ΒΑΣΙΛΕΙΑ: Αναστασία Πανταζοπούλου
Ο ΤΡΙΒΑΛΟΣ, ΤΟ ΛΗΔΟΝΙ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΠΟΥΛΙΑ
Χορευτική εκτέλεση: Ελληνικό Χορόδραμα

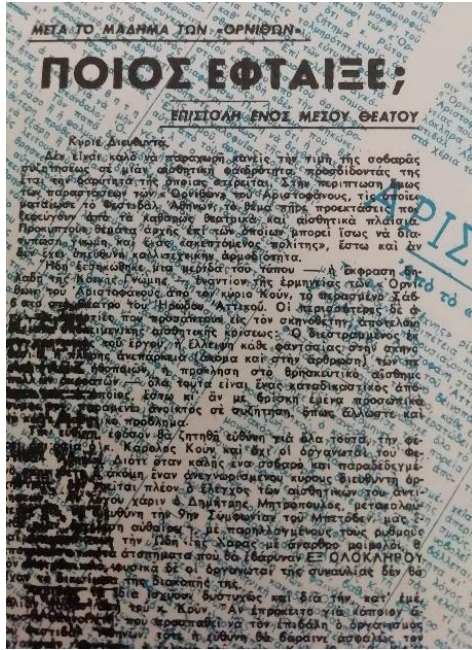
²⁹ Οι *Όρνιθες* παρουσιάστηκαν στα Μεγάλα Διονύσια το 414 π.Χ., σε μία περίοδο που τόσο η εσωτερική όσο και η εξωτερική πολιτική κατάσταση ήταν τεταμένη (Zimmermann 2009: 158).



Εικ. 33: Μάνος Χατζιδάκις, Κάρολος Κουν και Ραλλού Μάνου, *Όρνιθες*, 1959, Αθήνα.

«[Η] Ελλάδα που υπάρχει σήμερα, θα οδηγήσει εμάς τους Έλληνες να αποφύγουμε ό,τι νεκρό στην εξωτερική μορφή του Αρχαίου Θεάτρου και να παρουσιάσουμε ελεύθερα, σκηνικά και σκηνοθετικά, προσαρμοσμένο στο θεατρικό χώρο και τις απαιτήσεις του θεατή της εποχής μας, ένα έργο που γράφτηκε πριν από δύο χιλιάδες χρόνια και που παραμένει στην ουσία του ζωντανό» (Κουν 2008: 250). Η σκηνοθετική γραμμή του Κουν ήταν ξεκάθαρη ως προς το αρχαίο θέατρο. Στην παράσταση, επαναφέρει τη χρήση μάσκας και συνδέει στοιχεία από τη λαϊκή κουλτούρα. Όπως αναγράφεται στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν: Οι παραστάσεις*, η παράσταση των *Όρνιθων* στο Ηρώδειο από το Θέατρο Τέχνης αποτελεί μία από της σημαντικότερες στιγμές στην ιστορία της ελληνικής και αριστοφανικής παραστασιογραφίας (2008: 217). Η ερμηνεία των *Όρνιθων*, θα δείξει ότι πίσω από το ανώδυνο προκάλυμμα λανθάνει μια επικριτική τάση που καταφέρνει να ξυπνήσει τους θεατές (Zimmermann 2009: 159). Οι αντιδράσεις, όμως, που προκάλεσε η πρεμιέρα, ανάγκασαν την κυβέρνηση και τον τότε υπουργό Προεδρίας Κωνσταντίνο Τσάτσο να ματαιώσει την υλοποίηση των υπόλοιπων προγραμματισμένων παραστάσεων (Σιάφκος 2010: 29).³⁰

³⁰ Έκτοτε ο Φωκίων Δημητριάδης παρουσίαζε τον Τσάτσο στις γελοιογραφίες του να σέρνει μια κότα από το σκοινί (Σιάφκος 2010: 32): «Ο Κούν είχε βάλει τους Ιερείς-Ηθοποιούς να επικαλούνται τους Θεούς με ένα είδος βυζαντινής ψαλμωδίας. Και τότε διαμιάς, ακούγεται από τις κερκίδες μία δυνατή φωνή, να φωνάζει: 'Αίσχος'. Στιγμή αμηχανίας και σιωπής, αλλά αμέσως μετά, ολόκληρο το κοινό άρχισε να



Εικ. 31Α: Αποσπάσματα εφημερίδων, *Ornithes*, 1959, Αθήνα.



Εικ. 31Β: Αποσπάσματα εφημερίδων, *Ornithes*, 1959, Αθήνα.

Το έργο πραγματεύεται τη φυγή δυο ανθρώπων από την τυραννία του κόσμου στο βασίλειο του παραμυθιού και συνενώνει την πιο τολμηρή φαντασία με την πιο ανάρρητη ποίηση. Φθόγγι πουλιών αναμειγνύονται με μια υψηλή και λυρική γλώσσα, η οποία συνοδεύεται από το μουσικό πάντρεμα των παραδοσιακών μελωδιών και της ορχηστρικής μουσικής του Χατζιδάκι. Ο τρόπος που θέλει ο ποιητής να εμφανίζεται ο χορός είναι εναρμονισμένος με τη φύση: τιτιβίσματα, κρώζματα και ατακτη άρθρωση που σιγά-σιγά ομαλοποιείται και γίνεται όμοια με την ανθρώπινη γλώσσα. Η ακουστική συνύπαρξη των πτηνών που μεταβάλλονται σε ανθρώπινα όντα, συναντά την εξπρεσιονιστική κίνηση της Μάνου, η οποία καταλήγει σε μία πιο ομαλή λυρική και ελληνική

διαμαρτύρεται με διάφορα επιφωνήματα και με χειροκροτήματα ζητώντας τη συνέχιση της παράστασης» (Μάνου 1987: 190).

κινησιολογία στο χορό των πουλιών. Η ενδυματολογική και σκηνογραφική επιμέλεια του Γιάννη Τσαρούχη συμπληρώνει την κινησιολογία της Μάνου.

Ο Κουν βρίσκει τον ιδανικό εκφραστή των ιδεών του στο πρόσωπο του Γιάννη Τσαρούχη. Ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται πλήρως το γενικότερο όραμα του Θεάτρου Τέχνης και σε συνεργασία με τον Κουν δημιουργεί τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης, αντιμετωπίζοντας το έργο διαχρονικά. Η παράσταση ήταν μία καλή ευκαιρία για τον Τσαρούχη για να παρουσιάσει τις πρωτότυπες ιδέες του σχετικά το αρχαίο θέατρο δίπλα σε ένα σκηνοθετική με εικαστικό βλέμμα. Οι ήδη αποκρυσταλλωμένες απόψεις του Κουν για τη σκηνογραφία συνάντησαν τις πολυετείς μελέτες του Τσαρούχη στα χρώματα και στη σύνθεση των υλικών. Ο Τσαρούχης είχε δημιουργήσει μια δική του σκηνογραφική μέθοδο, ξεκινώντας με πρώτο μέλημα την πρόχειρη δημιουργία των κοστούμιών και έπειτα των σκηνικών με σκοπό να μελετήσει καλά τα υλικά πριν τα τοποθετήσει. Ακολούθως, μετέφερε το ζωγραφικό υλικό στην μακέτα, όπου επεξεργάζονταν θέματα φωτιστικής αισθητικής, διότι έκρινε πως από το φωτισμό αλλάζουν ή αλλοιώνονται τόσο τα χρώματα στα κοστούμια όσο και στα σκηνικά· αυτό φαίνεται από τις μακέτες που σώζονται (Κοντογιώργη 2000: 110).³¹ Η σκηνογραφική του αντίληψη αντιμαχόταν αυτή του Εθνικού Θεάτρου και των αρχιτεκτονικών σκηνικών του Κλεόβουλου Κλώνη. Η αισθητική του βρισκόταν μακριά από τις αρχές του Arria και πιο κοντά στο θέατρο Σκιών και στη λαϊκή και βυζαντινή ζωγραφική, χωρίς όμως να αναιρεί το πνεύμα του έργου. Στο ζωγραφικό σκηνικό απέρριπτε την αναγεννησιακή προοπτική και υιοθετούσε κυβιστικές προτάσεις, έτσι ώστε όλοι οι θεατές από όλες τις θέσεις να μπορούν να δουν και να καταλάβουν το σκηνικό.³²

³¹ Γι' αυτό το λόγο κρίνεται δύσκολη η ακριβής απόδοση του σκηνικού από τις ζωγραφικές του μακέτες (Φωτόπουλος 1990: 162).

³² Η αναγεννησιακή προοπτική απαιτεί να βλέπουν όλοι το σκηνικό μετωπικά (Κοντογιώργη 2000: 110· Φωτόπουλος 1990: 163).

Η γενικότερη αισθητική του Τσαρούχη, τόσο στα κοστούμια όσο και τα σκηνικά, είναι αντίστοιχη με αυτή που εντοπίζουμε και στους πίνακές του. Τα χρώματα, οι φόρμες κατευθύνουν την «ελληνικότητα» στην απόδοση των έργων του. Η απαρχαιωμένη αντίληψη του 19ου αιώνα της κεντρικής Ευρώπης για τα κοστούμια, η οποία οδηγούσε στο βεντετισμό, ενοχλούσε πολύ τον Τσαρούχη που ήθελε να στηρίξει μία διαφορετική αισθητική άποψη. Επίσης, αντιστεκόταν στην άποψη που επικρατούσε στους θεατρικούς κύκλους για τα ευρωπαϊκά υφάσματα, διότι, πίστευε πως, αφενός δεν μπορούσαν να ταιριάξουν με όλα τα σκηνικά και η μετατροπή τους ήταν δύσκολη, αφετέρου θεωρούσε πολιτικά ορθό να υποστηρίζει την ελληνική αγορά.³³ «Τα κοστούμια γίνονται κατά την περίπτωση και κατά τη σκηνοθεσία. Βλέπω την παράσταση σαν σύνολο. Το κοστούμι είναι μια λεπτομέρεια που πρέπει να είναι σωστή, σαν μέρος ενός συνόλου. Το ωραίο κοστούμι με ενοχλεί όπως και το ωραίο σκηνικό. Θέλω ωραία παράσταση» (Κοντογιώργη 2000: 111). Τα κοστούμια τα εκτελούσε ύστερα από πολλές μελέτες στα ευρωπαϊκά και ελληνικά πατρόν.³⁴ Θαύμαζε την αισθητική και τα υφάσματα που χρησιμοποιούσε η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, της οποίας το έργο είχε ως πρότυπο για το αρχαίο δράμα.³⁵

Παρόλο που για τον Τσαρούχη οι *Ορνίθες* ήταν πρώτη επαγγελματική παράσταση αρχαίου θεάτρου που επιμελήθηκε σκηνογραφικά, ο ίδιος είχε ξεκινήσει τη σκηνογραφική μελέτη αρχαίων τραγωδιών από τα εφηβικά του χρόνια. Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα του, για τα κοστούμια της πρώτης παράστασης των *Ορνίθων* το 1959, ήταν ένα αγγλικό βιβλίο ορνιθολογίας, διότι, ήθελε

³³ Ο Τσαρούχης υποστήριζε και δούλευε με πιο φτηνά και ελληνικά υλικά (βαμβακερά και αλατζάδες), τα οποία με τα κατάλληλα χρώματα και τον ανάλογο φωτισμό έμοιαζαν από μακριά με πολυτελή ενδύματα.

³⁴ Ο Τσαρούχης είχε συχνά διαμάχες με τις μοδίστρες της εποχής, διότι, προτιμούσε στα κοστούμια τα απλά σχέδια που δεν εμποδίζαν την κίνηση του ηθοποιού. Επίσης, κάποιες φορές αντιμετώπιζε προβλήματα και με τους ίδιους τους ηθοποιούς, εκτός αυτών που ανήκαν στο Θέατρο Τέχνης, διότι, ήθελαν εντυπωσιακά υφάσματα και αδιαφορούσαν για το συνολικό αποτέλεσμα.

³⁵ «Εγώ πάντως ήμουν ενθουσιασμένος με τα κοστούμια της Σικελιανού κι όχι μόνο τα εμιμούμην σε μερικά σημεία, αλλά έμαθα και να τα φτιάχνω με κλωστής και είχα έναν αργαλειό και έκανα πειράματα υφαντικά» (Φωτόπουλος 1990: 162).

τα κοστούμια να πλησιάζουν τις φιγούρες των πουλιών (εικ. 32A). Παρατηρώντας τις φωτογραφίες από την παράσταση (εικ. 32A και εικ. 32B) σε συνάρτηση με τις συνεντεύξεις του Τσαρούχη, παρατηρείται ότι τα μέλη του χορού φορούσαν μία ολόσωμη φόρμα, πιθανότατα, στο χρώμα του δέρματος, η οποία χρησιμοποιείται σαν καμβάς για το στερέωμα του κορσέ και των φτερών στους γοφούς και στα μπράτσα. Τα φτερά στα χέρια είχαν τοποθετηθεί κατά μήκος των χεριών και της πλάτης, και πιθανότατα στερεώθηκαν με λάστιχα. Ωστόσο, τα ακριβή χρώματα των φτερών δεν είναι διακριτά, αλλά είναι εμφανή οι διαφορετικές ποιότητες στις τρέσες και στα υφάσματα. Επίσης, τα μέλη του χορού φορούσαν καπέλο με φτερά που έμοιαζαν σαν λοφίο πουλιού. Ο Τσαρούχης, όπως φαίνεται, δεν ήθελε να καλύψει ολόκληρο το πρόσωπο των ηθοποιών με μάσκα, διότι αυτό θα αφαιρούσε ένα μεγάλο ποσοστό στην έκφραση των ηθοποιών, έτσι, καλύπτει μόνο την περιοχή των ματιών. Η τοποθέτηση των φτερών στα χέρια επιτρέπει στους ηθοποιούς να τα κινούν κατά βούληση, εξυπηρετώντας τη χορευτική κίνηση, η οποία φέρει ψήγματα λαϊκών κυκλικών χορών και του ζεϊμπέκικου, όπως και της μεθοδολογίας της Martha Graham, από όπου ήταν επηρεασμένη η Ραλλού Μάνου (όπως αυτή θα αναλυθεί εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο). Ο ρυθμός του ζεϊμπέκικου, όπως και η φιλοσοφία της τεχνικής Graham, ακολουθούν το βυζαντινό μέτρο με έντονη εκφραστικότητα στα χέρια. Το πιο σημαντικό στοιχείο, όμως, που συνδέει τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία και την χορογραφία, είναι η μουσική του Χατζιδάκι.

Ο Χατζιδάκις, ήδη από το 1948, ξεκίνησε τη μουσική σύνθεση μιας «εθνικής» ταυτότητας, η οποία, για τον ίδιο, φέρει ψήγματα τόσο από τη Δυτικοευρωπαϊκή κλίμακα όσο κι από τη βυζαντινή μουσική και τα ρεμπέτικα ακούσματα. Όπως ανέφερε και ο Πάνος Βλαγκόπουλος, το ρεμπέτικο παρουσιάζει μια ενότητα λόγου, μουσικής και κίνησης, η οποία φυσικά θυμίζει την αρχαία τραγωδία: ο ζεϊμπέκικος «είναι ο πιο καθαρός, συγχρόνως ελληνικός ρυθμός», ενώ στη

μελωδία του ρεμπέτικου διακρίνεται η «επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέτρου». (Βλαγκόπουλος 2015: 3). Το ρεμπέτικο, κατά τον Χατζιδάκι, αποδίδει με την ακρίβεια σχεδόν ιατρικού διαγράμματος την πνευματική κατάσταση του Ελληνικού λαού: παθητικότητα και καταπίεση, που όμως δεν έχουν τίποτε το παρακμιακό ή το υπερ-ώριμο· αντίθετα προέρχονται «καθαρά από μια στοιβαγμένη ζωική δύναμη που ασφυκτιά χωρίς διέξοδο» (Βλαγκόπουλος 2015: 3).

Μετά από πολλούς πειρασμούς ο Τσαρούχης καταλήγει περίπου στα ίδια συμπεράσματα με τον Κουν και τη Μάνου, ότι δηλαδή το αρχαίο θέατρο πρέπει να αντιμετωπίζεται διαχρονικά (Κοντογιώργη 2000: 109). Απέρριψε, όπως κι ο Χατζιδάκις στη μουσική ενορχήστρωση, την άποψη της μουσειακής αναβίωσης του 19^{ου} αιώνα, αλλά και τις επιτηδευμένες μοντερνίστηκες τάσεις απόδοσης του μύθου (Κοντογιώργη 2000: 109). Στις παραστάσεις που ακολούθησαν, ο Τσαρούχης, εγκατέλειψε την ιδέα της νατουραλιστικής απόδοσης των κοστούμιών και με διάφορους πειραματισμούς, τα κοστούμια του θύμιζαν περισσότερο την ενδυμασία των ερυθρόδερμων και τα ενδύματα των πρωτόγονων λαών της Αφρικής, με πολλά στοιχεία του λαϊκού καρναβαλιού (εικ.33B) και του Θεάτρου Σκιών (Κοντογιώργη 2000: 111). Η τελική ιδέα δεν ήταν η ρεαλιστική μορφή των πουλιών, αλλά, η παιδική καρναβαλίστικη ενδυμασία ενός πτηνού (εικ. 33Γ). Οι επαναλήψεις των παραστάσεων έδωσαν τη δυνατότητα στο Τσαρούχη να αναθεωρήσει και εξελίξει τις σκηνογραφικές και ενδυματολογικές απόψεις του, στο Χατζιδάκι να δώσει ένα πιο ολοκληρωμένο άκουσμα στις ορχηστρικές καινοτομίες του και στο Κουν να προάγει τον ελληνικό μοντερνισμό και εκτός Ελλάδος.³⁶

³⁶ Από το καλλιτεχνικό σχήμα των επομένων παραστάσεων έλειπε η Ραλλού Μάνου, καθώς τη χορογραφία την ανέλαβε η Ζουζού Νικολούδη. Όπως αναφέρει η Μάνου, αυτό συνέβη εν αγνοία της (Μάνου 1987: 190): Υπάρχει μία προβληματική στη βιβλιογραφία και τις πηγές για την παράσταση *Ορνιθες*, του 1959. Σε κάποιες πηγές αναφέρεται ως χορογράφος της παράστασης η Ζουζού Νικολούδη, κάτι το οποίο δεν ισχύει, καθότι, στις καταγραφές και τα λευκώματα του Θεάτρου Τέχνης αναγράφεται ως χορογράφος η Ραλλού Μάνου, καθώς και στο αυτοβιογραφικό λευκώμα της ίδιας της Μάνου. Επιπλέον, παρόμοιο

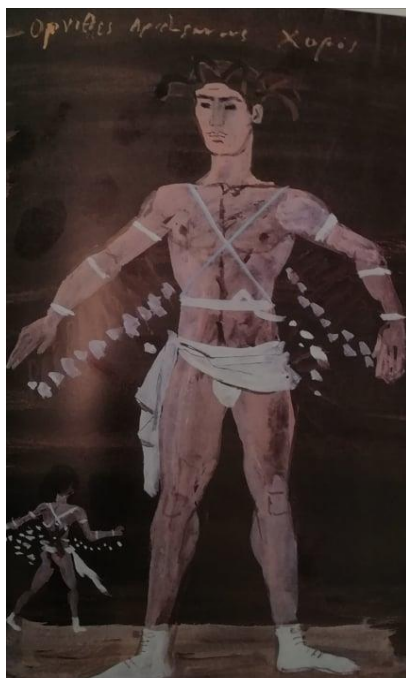


Εικ. 32Α: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1959, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα.



Εικ. 32Β: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1959, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα.

πρόβλημα υπάρχει και στις λεζάντες από τις φωτογραφίες της παράστασης, καθώς, πολλές φωτογραφίες αποδίδονται στην παράσταση των *Όρνιθων* του 1959, ενώ στην πραγματικότητα ανήκουν σε μεταγενέστερες παραστάσεις.



Εικ. 33Α: Γιάννης Τσαρούχης, *Όρνιθες*, 1962, κοστούμι για την παράσταση, Αθήνα.



Εικ. 33Β: Γιάννης Τσαρούχης, *Όρνιθες*, 1962, λεπτομέρεια στο κοστούμι, Αθήνα .



Εικ. 33Γ: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1962, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα.



Εικ. 33Δ: Κάρολος Κουν, *Όρνιθες*, 1962, στιγμιότυπο παράστασης, Ηρώδειο, Αθήνα

Η παράσταση των *Όρνιθων* συμπεριλήφθηκε στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Επιδαύρου, γεγονός που αποτέλεσε φωτεινή εξαίρεση, καθότι, το Εθνικό Θέατρο κατείχε την κυριαρχία στις

παραστάσεις στα αρχαία θέατρα. Η παράσταση μπορεί να μην είχε αρτιότητα στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα,³⁷ όμως, έμεινε στην ιστορία για την πλειάδα καλλιτεχνών που συνεργάστηκαν για την πραγματοποίησή της, τις αντιδράσεις που προκάλεσε και τα επαινετικά σχόλια που γέννησε από στόματα προοδευτικών ανθρώπων την εποχής. Η διαχρονικότητα του αρχαίου θεάτρου είναι επιτακτική ανάγκη να τονίζεται μέσα από τους πανανθρώπινους προβληματισμούς που πραγματεύεται κάθε έργο. Οποιαδήποτε άλλη ερμηνεία εγκυμονεί δύο βασικού κίνδυνους: τη ψεύτικη «αναβίωση» του έργου ή την επιτηδευμένα «επαναστατική» και στις δύο περιπτώσεις χάνεται η ουσία.³⁸

³⁷ Όπως αναφέρει η Μάνου, στο αυτοβιογραφικό λεύκωμά της: «Για άλλη μια φορά συνεργασία με τον Χατζιδάκι που έκανε τη μουσική. Θαυμάσιες μελωδίες, ζωντανοί ρυθμοί που με εμπνέουν και χαίρομαι να τους χορογραφώ, αλλά, αλλά... Φυσικά άλλη μία φορά η ενορχήστρωση άργησε. Ήταν ομολογουμένως και τεράστια δουλειά. Ο Μάνος έφθασε τόσο κουρασμένος και την τελευταία στιγμή στην παράσταση, που ζαλισμένος και ξενοχτισμένος όπως ήταν, κάπου στο μέσον του έργου διηύθυνε άλλο χορικό αντί άλλου. Εγώ από την κουϊντα, δάγκωνα με αγωνία τα χείλια μου βλέποντας τις απεγνωσμένες προσπάθειες των απορημένων χορευτών να προσπαθούν να σώσουν την κατάσταση» (Μάνου 1987: 190). Επιπλέον και ο Τσαρούχης παραδέχθηκε πως δεν ήταν άρτια η σκηνογραφία και η γενική προετοιμασία στους *Όρνιθες* το 1959, όμως, δεν μπορούν να παραληφθούν κάποια σημαντικά σημεία τα όποια αποτελούν τομή για την παραστασιογραφία της Ελλάδας. Αναφέρει ο ίδιος: «Η πρώτη αυτή παράσταση που την σταμάτησε η αστυνομία, δεν είχε πολύ καλά κοστούμεια και δεν ήταν έτοιμη από πάσης απόψεων: και από δικής μου απόψεως και από απόψεως Κουν και από απόψεως Χατζιδάκι» (Φωτόπουλος 1990: 165)

³⁸ Δυστυχώς, πολλές παραστάσεις αρχαίας κωμωδίας στοχεύουν σε ευκαιριακούς πολιτικούς συσχετισμούς απλά και μόνο στο να σοκάρουν του θεατές χάνοντας την ουσία και την πρόσληψη του εκάστοτε έργου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ελληνικός Μοντερνισμός II: το Ελληνικό χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου

3.1. Επιρροές από άλλες σκηνικές Πρωτοπορίες: Αμερική, Ρωσία και Ευρώπη:

Οι performers στη Δύση δυσκολεύονται να κατανοήσουν τη λειτουργία τους σώματός τους σε σχέση με τη τέχνη (Χάρτνολ 1980: 266). Το γεγονός αυτό έχει να κάνει με τα λανθασμένα πρότυπα του 19ου αιώνα στην Ευρώπη.³⁹ Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, έγινε η αιτία για την ανακατασκευή των προτύπων που είχαν οι Δυτικοί performers. Επιπλέον, μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο μετακινήθηκαν οι κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνιστώσες και έθεσαν ως επιτακτική την ανάγκη για ανασυγκρότηση της «εθνικής ταυτότητας» (Δαλιανούδη 2017: 72). Οι καινοτομίες που σημειώθηκαν στη σκηνογραφία του χορού τόσο στην Ευρώπη, όσο και στην Αμερική, προηγήθηκαν και επηρέασαν αυτές του θεάτρου. Σε ό,τι αφορά το χορό, εμφανίζονται νέες τάσεις, οι οποίες επιδιώκουν μία πιο φυσική και ανθρώπινη κίνηση. Οι πιο ρηξικέλευθες συνεργασίες, στο τομέα του χορού, ήταν αυτές των Ρώσικων Μπαλέτων που εξασφάλισε ο τότε διευθυντής, Sergei Diaghilev, ο οποίος καθιέρωσε τη συστηματική συνεργασία των μπαλέτων με εικαστικούς που ανήκαν στην καλλιτεχνική avant-garde της εποχής, όπως, οι Pablo Picasso, André Derain, Henri Matisse, Giorgio De Chirico και Georges Braque. Επίσης, εξασφάλισε συνεργασίες με συνθέτες, όπως οι Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Francis Poulenc, Éric Satie και με

³⁹ Η εκπαίδευση των performer στην Ασία διαφέρει πολύ από αυτήν της Δύσης. Η εκπαίδευσή τους ξεκινάει από το σώμα και την απολύτως καθορισμένη χρήση του (Οιντα και Μάρσαλ 2007: 18-19). Επίσης, οι Ασιάτες αντιλαμβάνονται τη θεατρική πράξη ως μια τελετή. Στο ιαπωνικό θέατρο, «Koshi», σημαίνει σωστή ενέργεια. Επιπλέον, στα ιαπωνικά, «Koshi» σημαίνει ισχίο ή οσφύ (Χάρτνολ 1980: 270). Δεν είναι απλά μια αφηρημένη έννοια για την αέρινη προσωπικότητα κάποιου, αλλά συνδυάζεται με το σωστό βάδισμα το οποίο προκύπτει από το ισχίο. Σε κάποιες τεχνικές στο θέατρο No, Καμπούκι και Κνογκέν το ισχίο μπλοκάρεται από ένα ειδικό καμουφλάρισμα (Χάρτνολ 1980: 270). Κατ' αυτόν τον τρόπο αλλάζει το κέντρο βάρους του σώματος, γεγονός που απαιτεί από το σώμα να ανακαλύψει ένα καινούργιο. Μέσα από τη συγκεκριμένη άσκηση ο performer ανακαλύπτει την ισορροπία, έπειτα το στυλ της κίνησής του. Όλες οι τελετουργικές performance χτίζονται πάνω σε μία αρχή: την παρακολούθηση της καθημερινής κίνησης και, έπειτα, τη μεταβολή της ως πρακτική άσκηση μέσα από την ισορροπία του ακίνητου σώματος (Χάρτνολ 1980: 271-272· Στεφανοπούλου 2011: 270). Ο Ασιάτης performer μαθαίνει να χρησιμοποιεί το σώμα του ως εργαλείο εξερεύνησης· ο Δυτικός θεωρεί τον εαυτό του βιρτουόζο και την ενασχόληση με το σώμα του περιττή (Χάρτνολ 1980: 270-271).

πρωτοπόρους χορογράφους, όπως οι Michel Fokine και Vaslav Nijinsky (Δαλιανούδη 2017: 72). Ένα από τα ζητούμενα της Ρώσικης Πρωτοπορίας ήταν η ανάδειξη του εντέχνου χορού σε συνάρτηση με τη ρωσική παράδοση και τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις (Δαλιανούδη 2017: 72· Κοντογιώργη 2000: 200).

Στις Η.Π.Α., μετά το οικονομικό κραχ του 1929, εμφανίστηκαν μικρά θέατρα με αλλαγές στην αρχιτεκτονική του θεατρικού χώρου, στη θεματολογία των έργων, στην σκηνοθεσία, στην σκηνογραφία και στην κινησιολογία (Πατσαλίδης 2010: 349). Οι μεγάλες αίθουσες και τα βελούδινα καθίσματα εγκαταλείπονται και η πιο ανήσυχη Αμερική παρακολουθούσε θέατρο σε σαλόνια σπιτιών, σε βιβλιοπωλεία, σε καλύβες ψαράδων ή σε μεταποιημένους θεατρικούς χώρους (Πατσαλίδης 2010: 349). Οι νέοι θεατράνθρωποι γίνονται οι ίδιοι αρχιτέκτονες των χώρων τους, του οποίους προσαρμόζουν ανάλογα με τις δυνατότητες και τις ανάγκες τους (Πατσαλίδης 2010: 349). Οι αποδεχτοί ρόλοι του θεάτρου και των παραστατικών τεχνών έπαψαν να υπάρχουν και άνοιξαν νέους δρόμους προς καλλιτεχνικές καινοτομίες (Πατσαλίδης 2010: 359). Μέσα σε ένα πλαίσιο γενικότερης αμφισβήτησης για τους κανόνες που πρέπει ή δεν πρέπει να διέπουν ένα καλλιτεχνικό έργο γεννήθηκε και ο σύγχρονος χορός. Πρωτεργάτες του συγκεκριμένου χορευτικού είδους ήταν οι ανεξάρτητοι πρωτοπόροι χορευτές και χορογράφους του μεσοπολέμου, Martha Graham, Jose Limon, Doris Humphrey, Charles Weidman, Hanya Holm, οι οποίοι ήθελαν ο χορός να απεμπλακεί από τα πρότυπα του στυλιζαρισμένου, ελιτίστικου και αποκομμένου από τη κοινωνική πραγματικότητα κλασικού μπαλέτου (Δαλιανούδη 2017: 72). Ειδικότερα, η Martha Graham αποτέλεσε ορόσημο στην ιστορία του σύγχρονου χορού, αλλά και πρότυπο για πολλούς άλλους χορογράφους, μεταξύ των οποίων, και η Ραλλού Μάνου.⁴⁰ Η Graham απορρίπτει τις

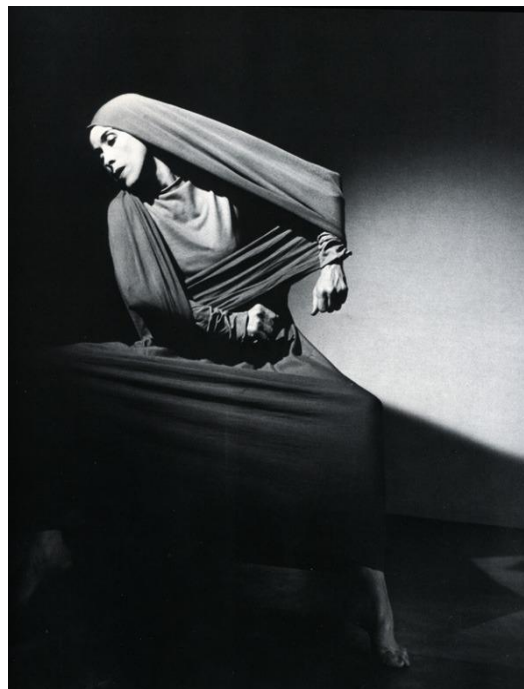
⁴⁰ Η τεχνική και η αισθητική της Graham επηρεάζει μέχρι και σήμερα νέους χορογράφους. Μερικοί χορογράφοι που εμπνεύστηκαν από εκείνη είναι ο Μερς Κάνινγκαμ, ο Πολ Τέιλορ, η Τουάιλα Θαρπ και ο Μαρκ Μόρις.

νόρμες του κλασσικού χορού και του ατομικού θεάτρου. Διαφοροποιείται, όμως, από την θέση της Isadora Duncan στο κομμάτι της ταύτισης και της μίμησης του χορού με τους ρυθμούς της φύσης (Garaudy 1972: 109). Η Graham θέλει έναν performer παρατηρητή του ιδίου, συγκεντρωμένο, πειθαρχημένο και ενεργό στην κινουμένη ανθρώπινη ύπαρξη: κάτι πολύ κοντά στη φιλοσοφία ασιατικών χορών, οι οποίοι είναι συνδεδεμένοι με ένα θρησκευτικό τελετουργικό κομμάτι που θέτει τον ασκούμενο ως παρατηρητή του εαυτού του για την αυτοέξελιξη του. Καλλιτεχνικά, επηρεάστηκε από τους πίνακες του Pablo Picasso, τα βιβλία του Wassily Kandinsky για το *Πνευματικό στην τέχνη*, καθώς και το έργο του *Dance Curves* (εικ. 35 και εικ. 36), τη μουσική του Stravinsky και την αισθητική της αρχιτεκτονικής του Frank Lloyd Wright (Garaudy 1972: 115).⁴¹ Οι ακανόνιστες κινήσεις στις χορογραφίες της μοιάζουν με τη θεατρική γραφή των σουρεαλιστών, των εξπρεσιονιστών και των κυβιστών (Πατσαλίδης 2010: 366). Η ίδια έχτισε το έργο της μελετώντας τις πηγές της ανθρωπότητας, οι οποίες δεν κατατάσσονται στην έννοια των τεχνών για την ανθρωπολογία, αλλά στα «όπλα επιβίωσης» (Garaudy 1972: 115). Κοιτώντας προσεκτικά τα έργα της, φαίνεται έντονα το ενδιαφέρον της για τις εσωτερικές/φροϋδικές συγκρούσεις, εάν μελετήσει κάποιος συνολικά τη δουλειά της, θα διαπιστώσει πως κάθε χορευτικό κομμάτι το αντιμετώπιζε σαν ένα γράφημα καρδιάς. (Πατσαλίδης 2010: 372). Ο χορός, λέει η ίδια, κατάγεται από τις παραδοσιακές θρησκευτικές τελετές και την αιώνια τάση προς την αθανασία (Garaudy 1972: 115). Γι' αυτό δεν την ενδιέφερε ιδιαίτερα το σκηνικό θέαμα, όσο η μετάδοση συναισθημάτων και εμπειριών (εικ. 34Α-34Δ), εξ' ου και η λέξη «emotivism» που συνόδευε το κάθε έργο της (Πατσαλίδης 2010: 372).

⁴¹ Ο Kandinsky, στο έργο του *Dance Curves*, φαίνεται να οραματίστηκε κάτι βαθύ στις χορευτικές μορφές του σύγχρονου χορού. Εμπνέεται από τις χορευτικές φιγούρες, άλλα και εμπνέει μέσα από τα σχέδια του τους χορογράφους για τη δημιουργία μιας νέας χορευτικής φόρμας (Funkenstein 2007: 394-397).



Εικ. 34Α: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη.



Εικ. 34Β: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη.



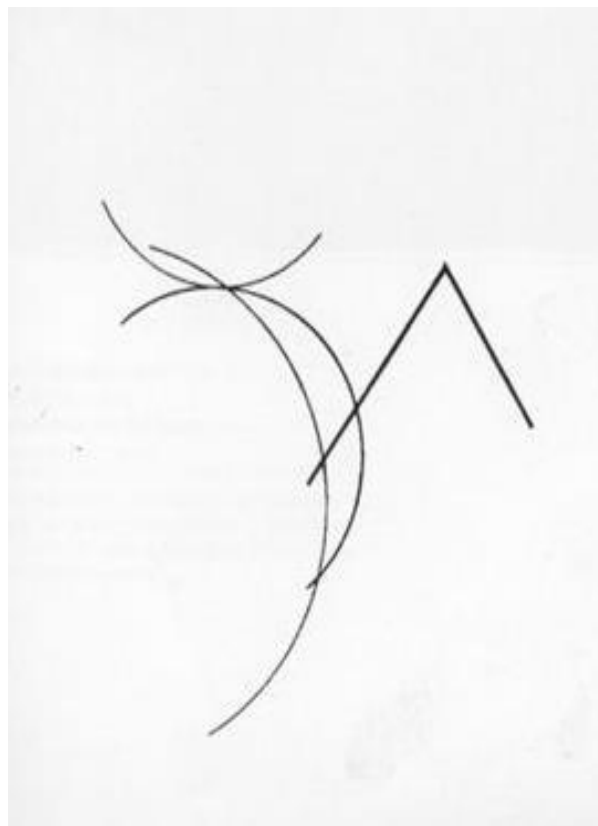
Εικ. 34Γ: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη



Εικ. 34Δ: Martha Graham, *Lamentation*, 1930, Θέατρο Maxine Elliott's, Νέα Υόρκη.



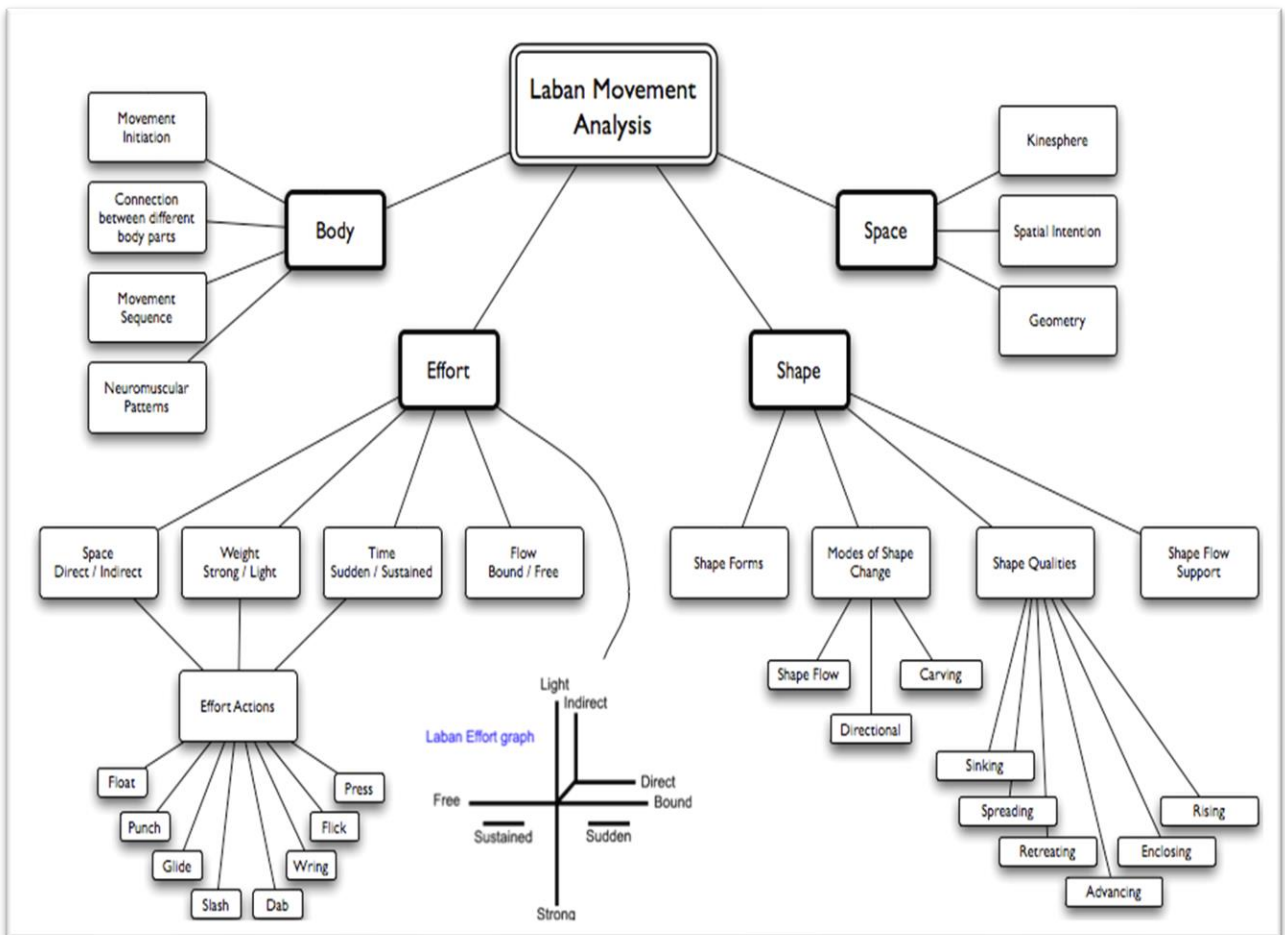
Εικ. 35: Charlotte Rudolph, *Dance Curves*, 1925 (χορεύτρια: Gret Palucca), Δρέσδη.



Εικ. 36: Wassily Kandinsky, *Dance Curves*, 1925. Δρέσδη.

Η τεχνική, έλεγε η Graham, είναι που επιτρέπει στο σώμα να φθάσει στην εκφραστική του πληρότητα. Ένα εκπαιδευμένο – ενεργοποιημένο – ευαισθητοποιημένο σώμα ανταποκρίνεται σε οποιαδήποτε απαίτηση του πνεύματος (Garaudy 1972: 115). Το πνεύμα καλλιεργείται και οξύνεται μαζί με το σώμα. Η τεχνική της δεν ήταν η ανακάλυψη του σύγχρονου χορού, αλλά, μια αναγνωρίσιμη χορευτική γλώσσα ακόμα και σε όσους δεν έχουν δει ούτε ένα έργο της. Η ίδια δεν ήταν μόνο χορεύτρια ή χορογράφος, ήταν πάνω απ' όλα δραματουργός. Ίσως και μια από τις σημαντικότερες δραματουργούς του 20^{ού} αιώνα. Η Graham δεν έκανε διάκριση μεταξύ χορού και θεάτρου, τα θεωρούσε μία τέχνη (Garaudy 1972: 118). Αρχικά γιατί το θέατρο γι' αυτήν δεν αποτελούσε θέαμα, αλλά, συμμετοχή. Θεωρούσε το θέατρο ένα παιχνίδι μορφών και κινήσεων, που προκαλούν και καλούν στην τελετουργική λειτουργία της ζωής (Garaudy 1972: 119). Έδωσε

στο θέατρο ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα, συνδύασε τις γνώσεις από το χορό με τις τεχνικές του ιαπωνικού θεάτρου, του θεάτρου του Μπαλί και του θεάτρου της σκληρότητας του Antoine Artaud. Μελέτησε τους μύθους και τις ιστορίες από ανθρωπολογική ματιά. Η ανάγνωση τού Πλάτωνα την οδήγησε στο συμπέρασμα πως η μυθολογία ήταν η ψυχαναλυτική μέθοδος μίας άλλης εποχής (Garaudy 1972: 117). Επιτυχημένη παράσταση για εκείνη ήταν η αναπαράσταση ενός μύθου, όπου τελετουργικά οι χορευτικές/κινητικές τεχνικές θα δένουν με κάποια μικρά λόγια ή κραυγές.



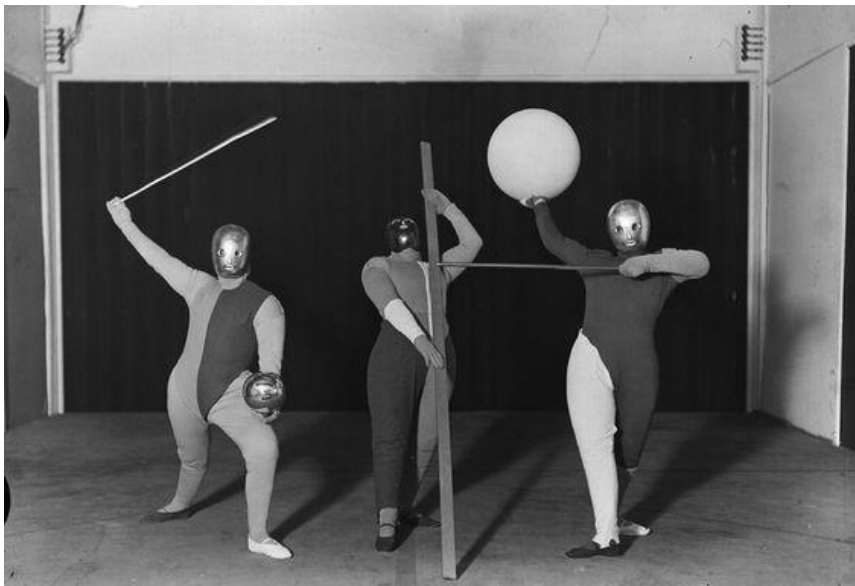
Εικ. 37: Rudolph Laban, *Laban Movement Analysis: a method and language for describing*, περ. 1928, Βερολίνο.

Από την άλλη, ο Rudolph Laban, με καταγωγή από την Ουγγαρία, ηγήθηκε του κινήματος του εξπρεσιονιστικού/εκφραστικού χορού.⁴² Το κύριο μέλημα του εξπρεσιονιστικού χορού είναι η έκφραση των ανθρώπινων συναισθημάτων μέσα από τον φυσικό ρυθμό του σώματος, ο απεγκλωβισμός της κίνησης από τη μουσική και η σύνδεση της κίνησης του σώματος και του ρυθμού με τις εικαστικές τέχνες και τον περιβάλλοντα χώρο (Fügedi 2016: 9-10). Με βάση τη σημειωτική μέθοδο δημιουργεί μια κωδικοποιημένη γλώσσα για το σύγχρονο εξπρεσιονιστικό χορό, ο οποίος αποτελεί τη δημιουργική συνεργασία μεταξύ χορού, μουσικής και εικαστικών τεχνών. Ο Alan Lomax στη μελέτη του για τη Χορομετρική (μέτρο μέτρησης του χορού), εφάρμοσε για πρώτη φορά στη συστηματική έρευνα για το μη-δυτικό χορό τις αρχές του συστήματος Laban ενισχύοντας την άποψη ότι η κινησιογραφία δεν είναι απλά ένα σύστημα που εξυπηρετεί ένα συγκεκριμένο είδος χορού, αλλά μπορεί άνετα να λειτουργήσει με οποιοδήποτε είδος κίνησης. Έτσι, το αναγάγει σ' ένα εργαλείο με οικουμενική ισχύ. Το σύστημα Laban είναι το πρώτο και το μόνο καταγεγραμμένο και κωδικοποιημένο σύστημα συγχρόνου χορού που υπάρχει στη βιβλιογραφία.

Παράλληλα, σε μία περίοδο που μεσουρανούσε ο εξπρεσιονισμός στη Γερμανία, η Σχολή του Bauhaus προεκτείνει τις αξίες του κονστρουκτιβισμού και γίνεται παράδειγμα μείξης τέχνης και τεχνικών εφαρμογών, έχοντας ως στόχο την αναβάθμιση της ποιότητας της καθημερινής ζωής και του περιβάλλοντα χώρου (Χάρτνολ 1980: 279· Καραϊσκού 2009: 115· Χαραλαμπίδης 1990: 67-69). Ωστόσο, η οικονομική κρίση εμπόδισε τη δημιουργία τμήματος αρχιτεκτονικής· αντ' αυτού φτιάχτηκε ένα θεατρικό εργαστήριο (Καραϊσκού 2009: 115· Μποζιζίο 2010: 206). Ενδεχομένως, το γεγονός αυτό να φαίνεται παράδοξο, όμως, η υποστήριξη τού δημόσιου χαρακτήρα της τέχνης, η συλλογική δουλειά που απαιτεί μια παράσταση και η σχέση του θεάτρου

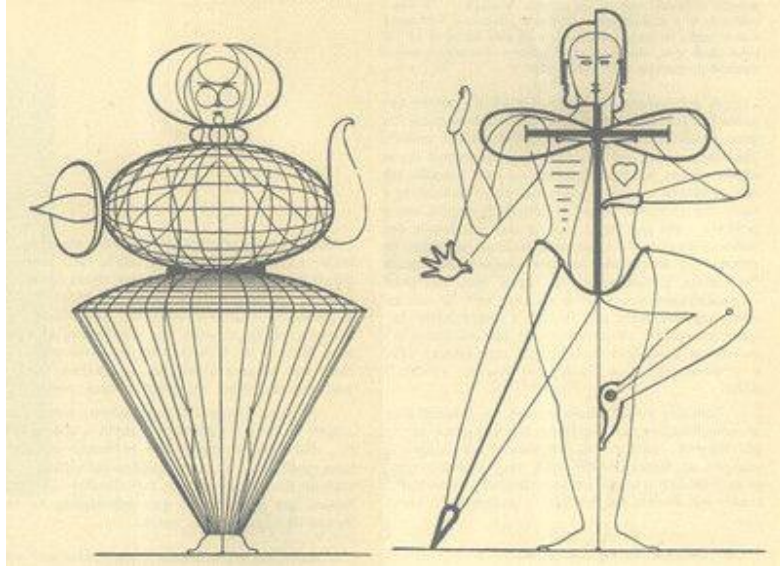
⁴² Η συνηθισμένη αναφορά μέχρι και σήμερα του εξπρεσιονιστικού χορού, τη μήτρα δηλαδή του συγχρόνου χορού, είναι, «εκφραστικός χορός».

με την αρχιτεκτονική αιτιολογούν απόλυτα αυτή την απόφαση (Καραϊσκού 2009: 115). Ο χώρος, σύμφωνα με τον Oskar Schlemmer,⁴³ λειτουργεί σύμφωνα με μαθηματικούς νόμους σε αντιστοιχία με τον κοσμικό χώρο: η σχέση των δύο χώρων ή κόσμων συνυπάρχει στο σώμα του χορευτή. «Από εδώ ξεκινά η ακατάπαυστη έρευνά του για το ανθρώπινο σώμα [...]. Για τον Schlemmer η ιστορία του θεάτρου ταυτίζεται με αυτή των μεταμορφώσεων της ανθρώπινης φιγούρας. Επιδίωξή του ήταν η πλήρης ανανέωση του θεάτρου ως εκφραστικού μέσου, μέσω της ιδιαίτερης έμφασης στο χορό, στις τυποποιημένες κινήσεις, στα κοστούμια, στη μάσκα και γενικότερα στα στοιχεία της ιεροτελεστίας» (Καραϊσκού 2009: 118). Έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στη σκηνογραφία, στα χρώματα, στους ήχους, στην κίνηση του φωτός, όπως και σε οτιδήποτε είχε άμεση σχέση με τον όγκο του σώματος του ερμηνευτή/χορευτή (εικ. 38, εικ. 39A και εικ. 39B). Οι απόψεις του Schlemmer επηρέασαν όλα τα τμήματα του Bauhaus, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο ένα πραγματικό ερευνητικό θέατρο (Καραϊσκού 2009: 119).



Εικ. 38: Oscar Schlemmer, *Figure Dance*, 1927, στιγμιότυπο παράστασης (χορευτές: Oscar Schlemmer, W. Siedhoff και W. Kaminsky), Βερολίνο.

⁴³ Ο Oskar Schlemmer πήρε τα ινία της διεύθυνσης του θεατρικού εργαστηρίου το 1923 από τον Lothar Schreyer. Ο ίδιος ήταν ζωγράφος, γλύπτης, σχεδιαστής και χορογράφος και υπέρμαχος τις μίξης των τεχνών.



Εικ. 39Α: Oscar Schlemmer, *Das Triadisches Ballett* (Το τριαδικό Μπαλέτο), 1926, σχέδια κοστουμιού, Βερολίνο.



Εικ. 39Β: Oscar Schlemmer, *Das Triadisches Ballett* (Το τριαδικό Μπαλέτο), 1926, κοστούμια Oscar Schlemmer, Βερολίνο.

Η θεατρική σκηνή ως συγκεντρωτική πολιτισμική σύμβαση, συμπτυκνώνουσε και κωδικοποίησε κοινωνικές δομές. Κατά τον 20ό αιώνα οι παραστατικές τέχνες δέχθηκαν βαθιές επιδράσεις από τις εικαστικές τέχνες και, αντίστοιχα, οι εικαστικές τέχνες δέθηκαν βαθιές επιδράσεις από τις παραστατικές (Καραϊσκού 2009: 4). Η Ραλλού Μάνου, όπως θα εξεταστεί στο επόμενο υποκεφάλαιο, αφουγκράζεται τους παλμούς της εποχής της και ασπάζεται το αίσθημα της ενοποίησης των τεχνών, αλλά, προβλέπει σε ένα παραστατικό σύνολο με «ελληνική» ταυτότητα, μακριά από ευρωπαϊκούς μιμητισμούς.

3.2. Ιδεολογικό υπόβαθρο: Ελληνικότητα, Παράδοση και Μοντερνισμός:



Εικ. 40: Ραλλού Μάνου, φοιτήτρια στη Γερμανία, περ. 1940.



Εικ. 41: Ραλλού Μάνου, μαθήτρια στη σχολή Πράτσικα, στιγμιότυπο παράστασης, περ. 1932. Αθήνα.

Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, τη χορογραφία στη θρυλική παράσταση του Κουν *Όρνιθες*, την επιμελήθηκε η Ραλλού Μάνου, μια σπουδαία προσωπικότητα στον χώρο και την αισθητική του θεάματος στην Ελλάδα. Έκανε τα πρώτα της βήματα στη σχολή της Κούλας Πράτσικα (εικ. 41) με απώτερο σκοπό τη προσωπική της εκγύμναση. Η επαγγελματική της

φιλοδοξία ήταν να περάσει στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, καθώς ήθελε να γίνει γλύπτρια (Μάνου 1986: 28). Η Κούλα Πράτσικα, όμως, διέκρινε ένα ιδιαίτερο ταλέντο στη Μάνου και την παρότρυνε να σπουδάσει χορό στο εξωτερικό.⁴⁴ Με την αμέριστη υποστήριξη της Πράτσικα ξεκίνησε της σπουδές της στη ρυθμική γυμναστική και το χορό, αρχικά στη Γερμανία (εικ.40). Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα και εργάστηκε ως δασκάλα ρυθμικής γυμναστικής στο εργαστήρι του Παπαστράτου και στη Σχολή Πράτσικα, όμως, η ανάγκη για την επιπλέον γνώση την οδήγησε ξανά στο εξωτερικό· στην Αμερική αυτή τη φορά και στο στούντιο της Marta Graham κατά τα έτη 1947-1948 (Μάνου 1986: 30-32). Επιστρέφοντας στην Ελλάδα εισήγαγε το σύστημα της Αμερικανίδας χορεύτριας με ελληνοποιημένη μορφή. Οι σπουδές της στα ρεύματα του συγχρόνου χορού έδωσαν άλλο αέρα στην κίνησή της. Οι δημιουργοί αυτού του είδους μελέτησαν τις κινήσεις διαφόρων πολιτισμών και πολλών ασιατικών πολεμικών τεχνών (Λεκόκ 2005: 92-93 δική μου έμφαση). Η Graham, μελέτησε κυκλικούς χορούς και μνητικές τελετές και αποκωδικοποίησε διάφορες κινήσεις, γεγονός που επηρέασε πολύ τη Μάνου, η οποία ασχολήθηκε με χορευτικές παραστάσεις που αφορούσαν κομμάτια μύησης από την αρχαία τραγωδία και τους λαϊκούς μύθους. Η Graham, χορογραφούσε επενδύοντας σε όλη την γκάμα των ανθρωπίνων συγκινήσεων (Μάνου 1987: 39· Πατσαλίδης 2010: 366). Η Μάνου συνειδητοποίησε πως η δική της συγκίνηση προκύπτει από τον λαϊκό πολιτισμό, τα ρεμπέτικα τραγούδια και τον Καραγκιόζη. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Οι ελληνικοί δημοτικοί χοροί μπορούν να είναι για τους Έλληνες χορογράφους μία πραγματική και πλούσια πηγή ρυθμών, βημάτων, σχηματισμών και γενικών

⁴⁴ «Σε ένα από τα μαθήματα ρυθμικής η Κούλα Πράτσικα ανέλυε ένα ρυθμό και ‘Μ’αυτό το ρυθμικό μοτίβο αρχίζει μία συμφωνία του Μπετόβερν’, ‘Ναι’, λέω εγώ, ‘η πέμπτη’. Η Κούλα με κοιτάζει με ενδιαφέρον και μετά το μάθημα με καλεί να μείνω στο ταρατσάκι για καφέ και γλυκό και για... ψάρεμα. Ποια ήταν τα ενδιαφέροντά μου, αν μ’ άρεσε η μουσική, αν μ’ ενδιέφερε η παιδαγωγική και η διδασκαλία κτλ» (Μάνου 1986: 28).

κινήσεων που, μετουσιωμένα δίνουν κάτι αλλιώτικο, κάτι το χαρακτηριστικά ελληνικό στο χορογραφικό αποτέλεσμα» (Μάνου 1986: 75).



Εικ. 42Α: Ραλλού Μάνου, *Καταραμένο Φίδι*, σκίτσο, 1951. Αθήνα.



Εικ. 42Β: Ραλλού Μάνου, *Καταραμένο Φίδι*, σκίτσο, 1951. Αθήνα.

Το 1950 ίδρυσε τη σχολή Ραλλούς Μάνου για χορευτές και δασκάλους χορού (Μαυρομούστακος 2005: 95). Γεμάτη από νέες ιδέες και περιτριγυρισμένη από εκλεκτούς παράγοντες της ελληνικής πνευματικής οικογένειας, τον Ιανουάριο του 1951, συνιδρύει μαζί με τους Μάνο Χατζιδάκι (συνθέτη), Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, Γιάννη Τσαρούχη, Γιάννη Μόραλη, (ζωγράφος), Βύρωνα Κολάση (αρχιμουσικό), Γιάννη Παπαδόπουλο (πιανίστα), Αλέξη Σολομό (θεατρικό συγγραφέα και σκηνοθέτη), Ηλία Βενέζη (λογοτέχνη) κ.ά., το *Ελληνικό Χορόδραμα* (Μάνου 1987: 45). Το Ελληνικό Χορόδραμα αποτέλεσε μια τεράστια καινοτομία για την ελληνική χορογραφία, εξασφαλίζοντας τις ιδιότητες ενός συνόλου (ensemble) παρόμοιου χαρακτήρα με αυτόν του Θεάτρου Τέχνης (Μαυρομούστακος 2005, 96-97). Στο καταστατικό ίδρυσης του

Ελληνικού Χοροδράματος αναφέρεται: «Ελληνικό Χορόδραμα: Σωματείο καλλιτεχνικό και μη κερδοσκοπικό. Σκοπός: η χρησιμοποίησις των χορογραφικών, μουσικών και ενδυματολογικών στοιχείων της ελληνικής παραδόσεως για την δημιουργία χαρακτηριστικής και πρωτοπόρου ελληνικής θεατρικής τέχνης, και προβολή της Ελλάδος μέσω της τέχνης αυτής» (Μάνου 1987: 46· Δαλιανούδη 2017: 74).



Εικ. 43: Ελληνικό Χορόδραμα, *Καταραμένο Φίδι*, στιγμιότυπο παράστασης (η Ραλλού Μάνου στο ρόλο του Καραγκιόζη), 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα.

Ήδη από το καταστατικό ιδρύσεως, άλλα και από την ονοματοδοσία, προδιαγράφονται οι ιδεολογικοί άξονες που διέπουν το σωματείο: 1. η ελληνικότητα: σύζευξη παράδοσης και του μοντερνισμού· 2. η θεατρικότητα: οι επιρροές στην έκφραση των χορευτών από το θέατρο· 3. οι πρωτοπορίες: συναντήσεις ριζοσπαστικών συνθέτων με τις ιδέες πρωτοπόρων εικαστικών· και 4.

η συλλογικότητα: η αλληλεπίδραση μεταξύ των τεχνών και από κοινού δημιουργία ενός συλλογικού έργου τέχνης (Δαλιανούδη 2017: 80).



Εικ. 44: Λογότυπο Ελληνικού Χοροδράματος, περ. 1950, Αθήνα.⁴⁵



Εικ. 45Α: Γιάννης Μόραλης, *Ερωτικό*, 1977, ακρυλικό σε καμβά, 146.5 x 123.5 εκ. Μουσείο του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα. Φωτογραφία: Μέλανη Βαρναβίδου 2019.



Εικ. 45Β: Γιάννης Μόραλης, *Ερωτικό*, 1994, λάδι σε καμβά, 130 x 130 εκ. Μουσείο του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Αθήνα. Φωτογραφία: Μέλανη Βαρναβίδου 2019

⁴⁵ Συγκρίνοντας την τεχνοτροπία στους πίνακες (εικ. 4Α και εικ. 45Β) πιθανότατα το λογότυπο του Ελληνικού Χοροδράματος να φιλοτεγήθηκε από το Γιάννη Μόραλη.

Το ζήτημα της «ελληνικότητας» και η χρήση της «παράδοσης» ως πηγής έμπνευσης νέων πολιτισμικών μορφών ήταν κάτι που απασχολούσε τη Γενιά του '30. Στο αυτοβιογραφικό της βιβλίο η Ραλλού Μάνου εξηγεί ότι, η αναζήτηση του ελληνικού ύφους, η άντληση στοιχείων από την αρχαία μέχρι και τη νεότερη Ελλάδα, καθώς και η σύζευξη μοντερνισμού και παράδοσης είναι στοιχεία που συνθέτουν νέες καλλιτεχνικές φωνές που ανακρίνονται στις ιδιαίτερες απαιτήσεις του ελληνικού χορού (βλ. επίσης Μάνου 1987: 49). Ήδη από το τέλος του εμφυλίου πολέμου διευρύνονται οι συζητήσεις ανάδειξης περιθωριακών ή λαϊκών καλλιτεχνικών εκφράσεων. Ενδεικτικά παραδείγματα, αποτελούν, η ιστορική διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι, τον Μάρτιο του 1949, για την «Ερμηνεία και θέση του λαϊκού τραγουδιού», τα μουσικά μοτίβα και τα όργανα που χρησιμοποιεί ο Μίκης Θεοδωράκης, το ενδιαφέρον του Γιάννη Τσαρούχη για τον Καραγκιόζη και οι προβληματισμοί του Κάρολου Κουν, αλλά και άλλων νέων σκηνοθετών για την ελληνική υποκριτική (Μαυρομούσκακος 2005, 96). Όπως χαρακτηριστικά έγραψε ο Μάνος Χατζιδάκις: «Δύο είναι οι εχθροί της πολιτικής και του πολιτισμού: ο λαϊκισμός και ο ελιτισμός». Οι ιδρυτές του Ελληνικού Χοροδράματος ήθελαν να αποφύγουν αυτούς τους δύο ισοπεδωτικούς παράγοντες για τον πολιτισμό. Ενσωμάτωσαν στη «λόγια», μοντέρνα τέχνη στοιχεία από την παράδοση, όπως οι παραδοσιακοί χοροί, οι προφορικές αφηγήσεις, οι λαϊκές τέχνες, τα λαϊκά και ρεμπέτικα τραγούδια και τα μοιρολόγια, για να δημιουργήσουν ένα ανθρωποκεντρικό θέαμα χωρίς ελιτίστικη αποστασιοποίηση από τον θεατή ή εκλαϊκευμένη ταύτιση. Ειδικότερα, μετά την γερμανική κατοχή και τη λογοκρισία, οι ιδρυτές του Ελληνικού Χοροδράματος, δεν ήθελαν να ανεβάζουν έργα ξένων δημιουργών, όπως για παράδειγμα ο Καρυοθραύστης, και δούλεψαν με ζέση προς την ιδέα της «ελληνικής» τέχνης, χωρίς αποικιακά ψήγματα και θεωρίες της ελίτ.

Η Ραλλού Μάνου, δεν επιδίωκε σε ένα απλό χορευτικό θέαμα που θα είχε ως στόχο τη

ψυχαγωγία των θεατών. Ήθελε ένα θέαμα συγκινήσεων,⁴⁶ γι' αυτό συνδύασε τις γνώσεις της με τους χορούς της Ελλάδας, καθώς και με το ρεπερτόριο του θεάτρου. Αξίζει να δοθεί προσοχή στο καταστατικό του Ελληνικού Χοροδράματος και στον επιθετικό προσδιορισμό της φράσης *θεατρική χορευτική τέχνη*, όχι μόνο *χορευτική τέχνη*, υποδηλώνοντας έτσι τη σχέση χορού και θεάτρου, η αλλιώς τη θεατρικότητα της χορευτικής τέχνης. Η λέξη χορόδραμα ετυμολογείται από τις λέξεις χορός + δράμα, από το ρήμα δράω-δρώ και είναι σχεδόν συνώνυμο της λέξης χοροθέατρο (Δανιαλούδη 2017: 76).⁴⁷ Οι δράσεις του Ελληνικού Χοροδράματος αποτέλεσαν σημαντική περίπτωση της ελληνικής νεωτερικότητας, και ειδικότερα, εκδοχής του μοντερνισμού στην τέχνη.

Η Μάνου, άνοιξε νέους δρόμους για τη τέχνη τόσο στην Ελλάδα όσο κι έξω από αυτή. Οι σκηνικές συζεύξεις που κατάφερε να παρουσιάσει το Ελληνικό Χορόδραμα ολοκλήρωσαν μια πληθώρα αισθητικών αναζητήσεων και έδωσαν τη σκυτάλη για την εμπειρισταωμένη αιτιολόγηση ότι ο μοντερνισμός δεν πηγάζει από ένα κέντρο – τη Δύση – και απλά «διαχέεται» στον υπόλοιπο κόσμο. Η λέξη πρωτοπορία, ετυμολογικά υποδηλώνει με ακρίβεια την ταυτότητα του Ελληνικού Χοροδράματος, καθότι, υπήρξε το πρώτο ελληνικό χοροθεατρικό σχήμα που συνδύασε τη παράδοση με τις νεωτεριστικές φόρμες. Ουσιαστικά η σύζευξη νεωτερισμού και

⁴⁶ Την ίδια εσωτερική αναγκαιότητα τη συναντάμε στον Kandinsky, στο Kokoschka, στο εξπρεσιονιστικό θέατρο και στο θεατρικό εργαστήρι του Bauhaus μέσα από έντονες δυναμικές φόρμες και συμβολικά χρώματα (βλ. Καραϊσκού 2009: 119-125, 174-175)

⁴⁷ Η Lorna Marshall στο βιβλίο της *Το σώμα μιλά: Ζητήματα ερμηνείας και έκφρασης*, αναφέρει πως η θεατρικότητα είναι η συνάρτηση ποιότητας της ερμηνείας του καλλιτέχνη, είτε αυτός είναι ηθοποιός, είτε χορευτής, είτε ακροβάτης, είτε είναι στο θεατρικό σανίδι είτε στο τηλεοπτικό γυαλί ή στο κινηματογραφικό πανί, ο οποίος καταφέρνει ή όχι να συγκινήσει και να προσελκύσει τον θεατή στη δράση (2017: 150-155). Σε κάθε περίπτωση, όπως υποστηρίζει και ο Χάρης Μανταφούνης, σύγχρονος Έλληνας χορογράφος, άλλη είναι η θεατρικότητα που αποπνέεται από το θεατρικό λόγο και την υποκριτική και άλλη είναι η θεατρικότητα της σωματικής κίνησης, ακόμα και όταν πρόκειται για χορογραφημένο χορό (Δανιαλούδη 2017:77). Ο Έλληνας χορογράφος υποστηρίζει, ότι η τέχνη του χορού είναι πιο αφαιρετική στα μηνύματα που εκπέμπει και λιγότερο αναλυτική στις «περιγραφές» που κάνει, σε αντίθεση με τον θεατρικό λόγο, ο οποίος αναλύει σε βάθος και με ακρίβεια τα συναισθήματα και τις καταστάσεις (Δανιαλούδη 2017:77). Συνδέει, μάλιστα, την αφαιρετικότητα του χορού με τη σύγχρονη εποχή, υπονοώντας, ότι και ο χορός είναι κομμάτι της κοινωνίας, την οποία αντικατοπτρίζει (Δανιαλούδη 2017:77).

παράδοσης, καθόρισε την πολιτισμική ταυτότητα της σύγχρονης Ελλάδας (Σακελλαρίδου 2012: 318· Δανιαλούδη 2017: 78).

Η Ραλλού Μάνου ήθελε να έχει συνεργασίες με Έλληνες ζωγράφους και ιδιαίτερα με τους εκπρόσωπους της Γενιάς του '30, της γενιάς της «ελληνικότητας». Οι χορευτικές παραστάσεις του Ελληνικού Χοροδράματος έδωσαν τη δυνατότητα σε μερικούς από τους σημαντικότερους εκφραστές της συγκεκριμένης γενιάς, όπως οι Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Μόραλης, Σπύρος Βασιλείου, Νίκος Εγγονόπουλος, Τσαρούχης και Νίκος Νικολάου, να φιλοτεχνήσουν τα σκηνικά και να σχεδιάσουν τα κοστούμια των παραστάσεων (Μαυρομούστακος 2005, 97-98). Η πρωταρχική της επιθυμία να ασχοληθεί με τα εικαστικά και τη γλυπτική τέχνη διαφαίνεται μέσα από τις χορογραφίες της, οι οποίες ήταν σαν ζωγραφικά σκίτσα ή αγάλματα που ζωντάνευαν επί σκηνής. Το στοιχείο όμως που σημάδεψε περισσότερο από όλα τις χορογραφίες του Ελληνικού Χοροδράματος ήταν οι μουσικές επιλογές. Το Ελληνικό Χορόδραμα πρόβαλλε για πρώτη φορά τα έργα σημαντικών νέων Ελλήνων συνθέτων. Οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν λαϊκά και παραδοσιακά όργανα, κάτι που προκαλούσε φρίκη στους κύκλους της κλασσικής μουσικής. Ο κάθε καλλιτέχνης δημιουργούσε εντάσσοντας στη τέχνη του στοιχεία κι από τους άλλους δημιουργούς. Η γραμμή πλεύσης ήταν η άρτια δημιουργία της παράστασης. Παρακολουθώντας στιγμιότυπα ή αποσπάσματα από τις παραστάσεις, παρατηρείται η σωματοποίηση της μουσικής, η μουσικότητα της κίνησης των χορευτών και της ζωγραφικής επιτέλεση των σκηνικών, τα οποία αποτύπωναν χρωματικά τις νότες. «Η ολιστική αυτή προσέγγιση του χορο-θεατρικού φαινομένου όχι μόνο δεν ακυρώνει, αλλά προϋποθέτει την προσωπική ερμηνεία του χορού από τον κάθε καλλιτέχνη μέσα από την ειδικότητα και την τέχνη του» (Δανιαλούδη 2017: 79). Σύμφωνα με τον Χατζιδάκι, «Ελληνικό Χορόδραμα σημαίνει μια ομάδα ανθρώπων της Τέχνης, που ο καθένας, αντιμετωπίζοντας από τη δική του περιοχή την υπόθεση του χορού, με τις ιδιαίτερες απαιτήσεις

που παρουσιάζει στον τόπο μας, αποφασίζουν όλοι μαζί – συμφωνώντας σε βασικές γραμμές – να συμβάλουν σε μια οργανωμένη χορευτική εκδήλωση» (Δαλιανούδη 2017: 79).



Εικ. 46: Νίκος Εγγονόπουλος, *Μορφές μιας γυναίκας*, σκίτσα για κοστούμια της παράστασης, 1951. Αθήνα.

3.3. Παράσταση: *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, 1951:



Εικ. 47Α: Μάνος Χατζιδάκις, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, σφ. 4 – Μπαλέττο Για Πιάνο Πάνω Σε Λαϊκά Τραγούδια, εξώφυλλο δίσκου, 3η έκδοση, 1959, Αθήνα.



Εικ. 47B: Μάνος Χατζιδάκις, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές – Για Μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*, εξώφυλλο δίσκου, 1994, Αθήνα.



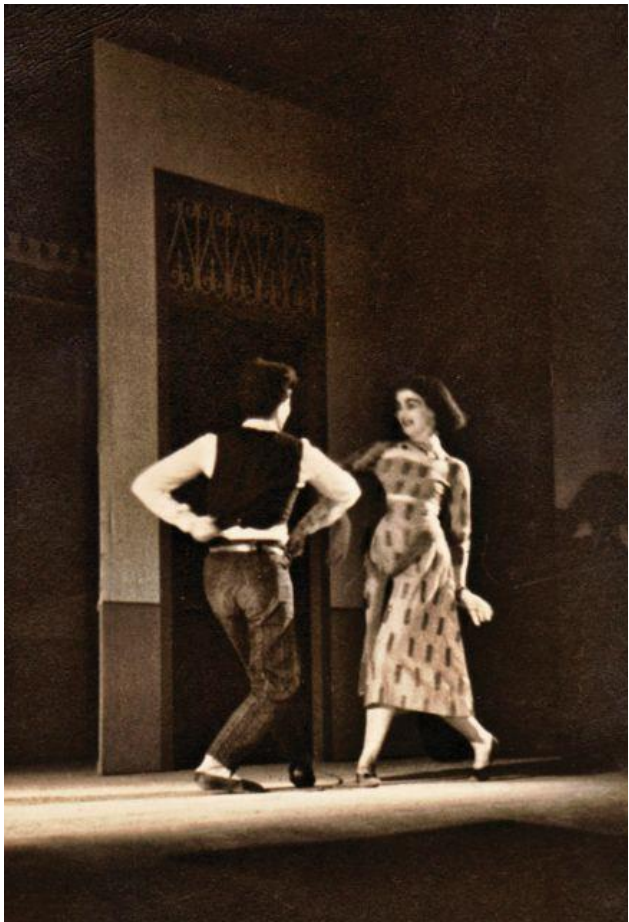
Εικ. 47Γ: Μάνος Χατζιδάκις, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές – Για Μια Μικρή Λευκή Αχιβάδα*, οπισθόφυλλο δίσκου, 1994, Αθήνα.

Η αγάπη του Μόραλη για τις παλιές αθηναϊκές γειτονιές, το ελαφρύ και λαϊκό θέατρο, βρήκε την πλήρη εικαστική έκφραση στη σκηνογραφία *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*. Την ίδια περίοδο, ο Χατζιδάκις ερευνά το ρεμπέτικο τραγούδι, το οποίο και θέλει να αναδειξει. Με βάση την έρευνά του, και σε συνεργασία με τις ανησυχίες της Ραλλούς Μάνου, ανέλαβε να ενορχηστρώσει έξι από τα γνωστότερα ρεμπέτικα τραγούδια, σε διασκευή για πιάνο: *Συννεφιασμένη Κυριακή* του Βασίλη Τσιτσάνη (ζεϊμπέκικος), *Αρχόντισσα, κουράστηκα για να σε αποκτήσω* του Τσιτσάνη (χασάπικος), *Ψιλή βροχούλα έπιασε* του Γιώργου Μητσάκη (ζεϊμπέκικος),⁴⁸ *Η άμαξα μες στη βροχή* του Απόστολου Χατζηγρήστου (χασάπικος), *Μπαζέ-τσιφλίκι* του Τσιτσάνη (χασαποσέρβικος) και *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* του Απόστολου Καλδάρου. (ζεϊμπέκικος) (Μάνου 1986: 53-53· Δαλιανούδη 2017: 81).

⁴⁸ Αξιοσημείωτο, ότι το τραγούδι, ενώ είναι γραμμένο στο ρυθμό του ζεϊμπέκικου (9/4), στη διασκευή του Χατζιδάκι για πιάνο, διακρίνεται ο ρυθμός του τσιφτετελιού (4/4).



Εικ. 48: Ελληνικό Χορόδραμα, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, στιγμιότυπο πρόβας, 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα Φωτογραφία: Ραλλού Μάνου.



Εικ. 49Α: Ελληνικό Χορόδραμα, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, χορογραφία, στιγμιότυπο παράστασης (Άγγελος Γριμάνης και Μάρμω Γεωργαλά), 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα.



Εικ. 49B: Ελληνικό Χορόδραμα, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, στιγμιότυπο παράστασης (Άγγελος Γριμάνης και Μάρμω Γεωργαλά), 1951, Θέατρο ΡΕΞ, Αθήνα.

Οι *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, ως αντιπροσωπευτικό είδος έντεχνης λαϊκής μουσικής, συνδυάζουν τη διαχρονικότητα της ελληνικής παράδοσης με τη λογιότητα της δυτικής μουσικής. Οι λαϊκοί ρυθμοί του ζεϊμπέκικου (μονήρης χορός για άνδρες αποκλειστικά, σε 9/4), του χασάπικου (δυναδικός και τριαδικός χορός, μέτριος σε ταχύτητα, σε μέτρο 4/4), του χασαποσέρβικου (γρήγορος ομαδικός χορός σε 2/4) και του τσιφτετελιού (ανατολίτικης προέλευσης γονιμικός χορός για γυναίκες κυρίως, σε 4/4), αναδύονται μέσα από την επεξεργασμένη μορφή τους από σολιστική εκτέλεση, ως μια «άλλη» χρήση και ανάγνωση της παράδοσης (Μάνου 1987: 53-54· Δαλιανούδη 2017: 81-82). Η διασκευή αυτών των τραγουδιών στο πιάνο, τους προσδίδει λογιότητα, δεδομένου ότι το πιάνο συνδέεται με λόγια μουσική και τα λαϊκά ή τα ρεμπέτικα τραγούδια, τουλάχιστον στ' αυτιά της «ευρωπαϊκών προτύπων και μιμήσεων» αστικής τάξης ανήκουν στα καφενεία και στα καταγώγια (Κοταρίδης 2007: 17· Δαλιανούδη 2017: 88). Παρότι πρόκειται για λαϊκούς χορούς, συνδεδεμένους ενίοτε με καταγώγια και φτωχογειτονιές, που αποτελούν τρόπο διασκέδασης λαϊκών ανθρώπων, διαθέτουν μια «πλαστικότητα», που τους επιτρέπει να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για νέες λαϊκότητες και

συνάμα νεωτεριστικές χορογραφίες, όπως και να ερμηνευτούν από λόγιους χορευτές. Οι χορογραφίες της Μάνου πατάνε πάνω σ' αυτούς τους λαϊκούς ρυθμούς, σχηματοποιώντας τα βασικά χορευτικά μοτίβα των λαϊκών χορών, τα οποία ανασχηματίζονται μέσα από τον μοντέρνο χορό. Η Μάνου «μεταφράζει» όλα εκείνα τα παραδοσιακά και νεωτερικά στοιχεία της μουσικής σε αντίστοιχη χορευτική και θεατρική κίνηση, διατηρώντας την αμεσότητα των λαϊκών χορών (Δαλιανούδη 2017: 82-83). Το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα αυτό των προσμίξεων ανατρέπεται την περιθωριοποίηση των ρεμπέτικων τραγουδιών και των λαϊκών χορών, αναδεικνύοντας μία νέα και διαφορετική πτυχή του μοντερνισμού, απενεχοποιημένη από ευρωκεντρικά πρότυπα.



Εικ. 50: Γιάννης Μόραλης, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφίες*, σχέδιο για τα σκηνικά της παράστασης, 1951, Αθήνα.



Εικ. 51Α: Γιάννης Μόραλης, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, σχέδια κοστούμιών, 1951, Αθήνα.



Εικ. 51Β: Γιάννης Μόραλης, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, μακέτα, 1951, Αθήνα.

Ο Μόραλης, όταν άκουσε ζωντανά τον Χατζιδάκι να παίζει τις *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές* στο πιάνο και είδε τη Μάνου να τις χορογραφεί, οραματίστηκε τα αντίστοιχα σκηνικά και κοστούμια. Παρόλο που η ρεμπέτικη μουσική δεν έχει εικαστική διάσταση και απεικόνιση, ωστόσο ερμηνεύτηκε εικαστικά, από έναν λόγιο, όχι λαϊκό, ζωγράφο, ο οποίος αποκωδικοποίησε και τυποποίησε τα λαϊκά στοιχεία, χωρίς ν' αφαιρεθεί ίχνος από τη λαϊκότητά τους (Δαλιανούδη 2017: 88). Όπως η ρεμπέτικη μουσική ανήκει στην αστικο-λαϊκή παράδοση, είναι δηλαδή γέννημα του άστεως και όχι της υπαίθρου, έτσι κι ο Μόραλης εμπνέεται από τη νεοκλασική αρχιτεκτονική των σπιτιών της πόλης, τα ρούχα και τη συμπεριφορά των ανθρώπων λαϊκής καταγωγής (Δαλιανούδη 2017: 83). Όπως χαρακτηριστικά είπε ο Μόραλης, «η εικαστική μουσική του Χατζιδάκι, πρέπει να αποδοθεί οπτικά σε έξι διαφορετικά σκηνικά» (Κοντογιώργη 2000: 236). Η χρωματική κλίμακα του σκηνικού είναι το γκρίζο για να ακολουθεί τη μελαγχολική διάθεση της μουσικής του Χατζιδάκι. Ωστόσο, ο φωτισμός, είχε προγραμματιστεί να γίνει όπως γινόταν στον παρελθόν

με φώτα της ράμπας που φώτιζαν το σκηνικό από πίσω και μακριά. Ο Χατζιδάκις, ομολογεί, πως μόνο το 1954 είδε να φωτίζεται σωστά η παράσταση στο Παρίσι (Κοντογιώργη 2000: 237). Αντ' αυτού, στην πρεμιέρα χρησιμοποιήθηκαν οι τοπικοί θεατρικοί φωτισμοί (προβολείς), που φώτιζαν ποικιλόχρωμα το σκηνικό στερώντας την αισθητική που ήθελε να μεταδώσει ο σκηνογράφος (Κοντογιώργη 2000: 237).

Τα κοστούμια αντιπροσώπευαν πρόσωπα-τύπους, μέσα από δύο αρχέγονα πρότυπα: δύο τρίγωνα, το πρώτο σε ευθεία διάταξη και το δεύτερο ανεστραμμένο. Τα υλικά από το κοστούμια ήταν πολύ φτηνά, όμως, με την μαεστρία του σκηνογράφου φαίνονταν ακριβά και ιδιαίτερα (Κοντογιώργη 2000: 237): Ο Μόραλης, ήθελε να δουλεύει με υλικά εύπλαστα και φτηνά, τα οποία μπορούσε να μετατρέψει εύκολα. Με άξονα το εξπρεσιονιστικό θέατρο χρησιμοποίησε κάποια συμβολικά χρώματα (Μποζιζίο 2010: 206), το χρώμα του προσώπου των ερμηνευτών ήταν άσπρο, με έντονα κόκκινα χείλη και μαύρα φρύδια για να τονιστεί η λαϊκή τους προέλευση και ο θεατρικός τους χαρακτήρας (εικ. 51Α). Σκοπός του σκηνογράφου δεν ήταν η ρεαλιστική αποτύπωση των προσώπων, αλλά, η συμβολική διάσταση του αρσενικού και του θηλυκού, όπως και των χαρακτήρων της ιστορίας (Μποζιζίο 2010:206).⁴⁹ Μέσα από στυλιζαρισμένες μορφές και αφαιρετικά σχήματα, ο Μόραλης ήθελε να δημιουργήσει τυπικές μορφές χαρακτήρων και, ως συνακόλουθος της μουσικής γραμμής του Χατζιδάκι, ήθελε να τους αποδώσει μια οικουμενική διάσταση.⁵⁰ Η εικαστική κωδικοποίηση και τυποποίηση του λαϊκού άνδρα και της λαϊκής γυναίκας μέσα από το αφαιρετικό σχήμα του τριγώνου, με τη βάση προς τα πάνω για τον άνδρα, και με τη βάση προς τα κάτω για τη γυναίκα, όπως και τα χρώματα του γκρι για τον συννεφιασμένο ουρανό, του κεραμιδιού για τα ανδρικά πρόσωπα, του κόκκινου για το γυναικείο φόρεμα και τα

⁴⁹ «Τα σκηνικά πρόσωπα του εξπρεσιονισμού αλλοίωναν κάθε ατομικό στοιχείο» (Μποζιζίο 2010: 206).

⁵⁰ «Ας επιχειρήσουμε, λοιπόν, να σκεφτούμε όχι αν το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ελληνικό ή κάτι άλλο, αλλά ότι για τα προϊόντα του πολιτισμού ισχύει το «όπου γης και πατρίς» (Κοταρίδης 2007: 15)

γυναικεία χείλη, του χλωμού κίτρινου για το γυναικείο φόρεμα, έτσι όπως φαίνεται στο φως του φεγγαριού είναι μια πρωτοποριακή γεωμετρική και χρωματική ανάλυση τόσο της ρεμπέτικης μουσικής ως προέλευση και αισθητική, όσο και του χορού ως κίνηση και ανθρώπινη παρουσία.⁵¹

Οι χορογραφίες της Μάνου κινούνται με άξονα τους λαϊκούς ρυθμούς της μουσικής του Χατζιδάκι, δημιουργώντας νοερά το σχήμα του τριγώνου, δεδομένου ότι το βασικό χορευτικό μοτίβο του χασάπικου και του ζειμπέκικου είναι η κίνηση με αρκετά μεγάλα ανοίγματα και επαναφορές των ποδιών στην ίδια οριζόντια ευθεία για τον πρώτο χορό, και μικρότερα και κοφτά ανοίγματα εναλλάξ των ποδιών σ' έναν νοητό κάθετο άξονα, για τον δεύτερο χορό. Η χορογραφία είναι αφαιρετική με έντονη θεατρικότητα, η οποία δημιουργεί την αίσθηση της ζωντανής αναπαράστασης του σκηνικού. Η αποσιώπηση του λόγου τονίζει τη θεατρικότητα (Σακελλαρίδου 2012: 31). Η κινησιολογία και τα ακουστικά στοιχεία της παράστασης, δημιουργούν έναν εσωτερικό διάλογο στο θεατή. Ο Antonin Artaud και έπειτα ο Samuel Becket, μίλησαν και έγραψαν για τη δόκιμη καταγραφή της κινησιολογίας και του σωματικού θέατρου, ως σημαίνον κείμενο, κάτι το οποίο έστρεψε την προσοχή στην αυτόνομη μελέτη της θεατρικής σωματικότητας και στην αποκόλληση της από το κείμενο (Σακελλαρίδου 2012, 31).⁵² Οι άνδρες, στην παρούσα παράσταση, χορεύουν σχεδόν ακίνητοι και οι γυναίκες καταφέρνουν να κρατήσουν μια ψυχρή αντι-ερωτική κίνηση και στάση. Η Μάνου χορογραφεί με περίτεχνο τρόπο τη σημασιολογία των κοινωνικών σχέσεων μέσα από την σημασιολογία των κινησιακών σχέσεων (βλ. επίσης Elam

⁵¹ Σε αυτό το σημείο στηρίζεται και η φιλοσοφία του συγχρόνου χορού: στην ανθρωποκεντρική και αφαιρετική κίνηση.

⁵² Σύμφωνα με την Έλση Σακελλαρίδου, οι θέσεις του Antonin Artaud και έπειτα του Samuel Becket, αποτέλεσαν το πρώτο δόκιμο λόγο για τη δυναμική της θεατρικότητας του σώματος, μέρος της οποίας ήταν φυσικά και η γυναικεία σεξουαλικότητα, έναντι της ανδροκρατικής θεατρικής κοινωνίας (Σακελλαρίδου 2012: 31). Ο Artaud, προς αναζήτηση μιας πλαστικής σκηνικής γλώσσας, στράφηκε στις ανατολικές παραδόσεις, όπου σαφείς κινησιακές συμβάσεις συνιστούν έναν ισχυρό και αυτόνομο χειρονομιακό λόγο με αξιοσημείωτο συντακτικό και σημασιολογικό πλούτο (Elam 2001: 92).

2001, 92).⁵³ Θα έλεγε κανείς, ότι οι χορευτικές αυτές εικόνες θυμίζουν διαφορετικά ενσταντανέ από «tableaux vivants» στη σκηνή (Δαλιανούδη 2017: 87). «Όλα αυτά μαζί συνθέτουν πίνακες με βαθιές ιδέες και χορευτική αλήθεια», γράφει ο Χατζιδάκις (Δαλιανούδη 2017: 87). Ο εικαστικός Μόραλης αποτυπώνει, κατ' αρχάς, ζωγραφικά τη χορογραφία της Μάνου και τη θεματολογία των τραγουδιών, δίνοντας μια «σωματική» και «κινητική» διάσταση στη ζωγραφική και τα κοστούμια, ενώ η χορογράφος Μάνου και οι χορευτές του Ελληνικού Χοροδράματος, βλέποντας τις μακέτες του ζωγράφου και φορώντας τα κοστούμια του Μόραλη, εμπνέονται και γίνονται οι ίδιοι ζωντανοί πίνακες. Τέλος, η τιτλοδότηση του έργου, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές*, έγινε από τον Χατζιδάκι, ο οποίος επέλεξε τον όρο «ζωγραφιές» και όχι «μελωδίες» ή «χορού» υποδηλώνοντας ότι ο συνθέτης είχε ήδη σκεφτεί την εικαστική αναπαράσταση του έργου ή ότι η μουσική αυτή εμπεριείχε εικαστική διάσταση. Από τον τίτλο του έργου, στην κυριολεκτική του σημασία, υπονοείται ότι οι έξι λαϊκές ζωγραφιές αναπαριστούν την ιστορία των έξι λαϊκών τραγουδιών (Δαλιανούδη 2017: 87). Συνεπώς, σύμφωνα με τον Χατζιδάκι, αυτές οι ζωγραφιές οφείλουν την ύπαρξή τους στη μουσική και το περιεχόμενο των τραγουδιών, αλλά ως τελικό εικαστικό έργο αντανακλούν και συμπυκνώνουν όλες τις εμπλεκόμενες τέχνες: μουσική, χορό, σκηνογραφία και ενδυματολογία.

Οι *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές* ερμηνεύθηκαν από τους Μάρω Γεωργαλά, Ραλλού Μάνου, Ναταλία Μαντζουράνη, Τζέννυ Συρίγου, Άγγελο Γριμάνη, Γιάννη Μέτση, Γιώργο Εμιρζά και Ανδρέα Πέρη. Η παράσταση ταξίδεψε και στη Ρώμη το 1954 αποσπώντας εξαιρετικές κριτικές. Η εφημερίδα *Il Secolo XIX*, σύμφωνα με το αυτογραφικό λεύκωμα της Μάνου, έγραψε: «Μας προσεφέρθη ένα ενδιαφέρον θέαμα εις το οποίον ακτινοβολούν μεταξύ του κλασικισμού και του μοντερνισμού η ομορφιά και η αρμονία του ελληνικού χορού. Εθαυμάσαμεν τον βαθμόν

⁵³ Η σωματική κίνηση ως επικοινωνιακό διάμεσο αποτελεί το αντικείμενο μίας, κατά κύριο λόγο αμερικανικής επιστήμης, λίγο-πολύ σύγχρονης με τη σημειολογία των προσεγγιστικών σχέσεων, της σημειολογίας των κινησιακών σχέσεων (kinesics), με πλέον διακεκριμένο εκπρόσωπό της τον ανθρωπολόγο Ray L. Birdwhistell (Elam 2001: 92).

προπαρασκευής τους συγκροτήματος» (1986: 85). Γενικότερα, το Ελληνικό Χορόδραμα συσπείρωσε μία ομάδα καλλιτεχνών – νέους χορευτές, ηθοποιούς, συνθέτες και σκηνογράφους – και στο σύνθετο και ποικίλο ρεπερτόριο που παρουσίασε, οι θεατές είχαν την ευκαιρία να δουν σύγχρονες χορογραφίες βασισμένες σε συνθέσεις νέων και παλαιότερων δημιουργών, όπως οι Μάνος Χατζιδάκις, Αργύρης Κουνάδης, Μίκης Θεοδωράκης και Νίκος Σκαλκώτας (βλ. επίσης Μαυρομούστακος 2005: 97). Παρατηρείται, από την ροή και την κίνηση στις χορογραφίες της Ραλλούς Μάνου, ότι η επαφή της με τη Γερμανία σίγουρα θα την οδήγησε στα μονοπάτια Kurt Jooss και του Folkwang Tanz-Studio, όπου και αποφοίτησε και η Pina Bausch. Επιπλέον, οι επαφές της με πρωτοπόρους καλλιτέχνες, της έδωσαν τα εργαλεία για την θεατρική κωδικοποίηση ελληνικών παραδοσιακών χορών. Μελετώντας τη σημειογραφική συστηματοποίηση του Laban, συμπεραίνεται ότι Μάνου έφτιαξε ένα δικό της σύστημα σημειωτικής χορευτικής κωδικοποίησης, στο οποίο το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα δεν είναι ούτε μόνο λόγιο, ούτε μόνο λαϊκό, είναι ένα πρωτογενές κράμα με λόγια προέλευση και λαϊκή ουσία (βλ. επίσης Δαλιανούδη 2017: 89).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα και η Χεγκελιανή σκέψη επηρέασαν την παγκόσμια αντίληψη τόσο στο κομμάτι του πολιτισμού όσο και των ηθικών αξιών. Σε αυτό βοήθησε και η παγκοσμιοποίηση, η οποία με την έλευσή της ουσιαστικά εκπλήρωσε ένα ευρω-δυτικο-κεντρικό όνειρο που στηρίζει την βάση του στις μεθόδους καθυπόταξη και ομογενοποίησης κάθε διαφορετικότητας, οι οποίες ασκούσαν από τον καιρό της αποικιοκρατίας. Σε μια πολυεπίπεδη διαδικασία αυτο-ορισμού και ελέγχου, η «Δύση» αυτοπροσδιορίστηκε ως κεντρικό σημείο στο χάρτη και τιτλοδότησε οτιδήποτε εκτός αυτής της σφαίρας ως περιφερειακό. Συνεπώς, η δυτική σκέψη με βάση το σχήμα κέντρου-περιφέρειας, ορίζει την περιφέρεια ως εξαρτώμενο μέλος του κέντρου, αρά και ανίκανη να δημιουργήσει κάποιο είδος νεωτερισμού.

Μετά από την αποδόμηση των αποστειρωμένων εννοιών της ευρωκεντρικής σκέψης, γεννάται ένας νέος λόγος μακριά από ιμπεριαλιστικά ψήγματα, ο οποίος ανατρέπει το δυτικό δίπολο κέντρου-περιφέρειας. Με άξονα τις θεωρίες των εναλλακτικών μοντερνισμών, επανεξετάζεται ένα κομμάτι της ελληνικής νεωτεριστικής παραστασιολογίας ως καλλιτεχνικά ισότιμο, ενδεχόμενος και πιο εφευρετικό από τα δυτικά πρότυπα. Η ερευνα αυτή έγινε για να αποδείξει την ύπαρξη ενός διαφορετικού, αυτοτελή και ανεξάρτητου μοντερνισμού στην περιοχή της Ελλάδας, ο οποίος εκκολάφθηκε από τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα της χώρας.

Αναμφίβολα, η ελληνική πολιτισμική κατάσταση, λόγω ιδιότυπων πολιτικών συνθηκών, δεν θα μπορούσε να ακολουθήσει τα ευρωπαϊκά ιδεώδη και πρότυπα του μοντερνισμού. Κάτι τέτοιο, μάλλον, θα ήταν άκαιρο και άτοπο. Αντ' αυτού, ο ελληνικός μοντερνισμός, μέσα από τα έργα του Καρόλου Κουν και της Ραλλούς Μάνου, οι οποίοι ασπάζονταν τα αιτήματα της Γενιάς του '30, συνέδεσε με όλα τα ετερόκλητα στοιχεία που διαμόρφωσαν την ελληνική ταυτότητα. Οι δύο καλλιτέχνες, ως δεύτερη γενιά εκπροσώπησης των αιτημάτων της Γενιάς του '30, βρέθηκαν

σε μία συνδιαλλαγή με την παράδοση, τα λαϊκά τραγούδια, τους μύθους και τους θρύλους, αλλά και την μεγάλη παρακαταθήκη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Κατάργησαν τα αυστηρά όρια μεταξύ υψηλής και λαϊκής τέχνης και σύστησαν ένα νέο είδος, το οποίο ήταν μακριά από την οποιαδήποτε φονταμενταλιστή σκέψη. Ύφαναν περίτεχνα και με διαφορετικά χρώματα το υφαντό της ελληνικής παραστασιολογίας, αφήνοντας πίσω τους ένα μεγάλο καλλιτεχνικό κόρπους.

Συμπερασματικά, παρατηρείται η κοινή εικαστική αφετηρία και αντίληψη των δύο καλλιτεχνών και οι επιρροές τους από τον Εξπρεσιονισμό. Οι δύο καλλιτέχνες οραματίστηκαν και προώθησαν ένα θέαμα συνόλου, το οποίο συνδεόταν με την πραγματικότητα των θεατών. Ενώ μαθήτευσαν στο εξωτερικό δεν μαϊμούδισαν ούτε αναμάσησαν ξένες ιδεολογίες, αλλά, αφουγκραστήκαν τις ανάγκες του τόπου και του χρόνου που θέλησαν να δημιουργήσουν. Πίσω από τις αναζητήσεις τους στις διεθνείς σκηνές και στους καινοτόμους τρόπους έκφρασης δεν κρυβόταν ελιτισμός, αλλά, η διάθεση για παραστάσεις από ανθρώπους για τους ανθρώπους. Εκπαίδευσαν μία ολόκληρη γενιά ερμηνευτών και άνοιξαν νέους ορίζοντες στο θεατρικό κοινό. Τόσο το κομμάτι της θεατρικής και κινησιολογικής εκπαίδευσης, όσο και το κομμάτι της αντιληπτικής θεατρικής/παραστασιολογικής έννοιας άλλαξαν μετά τον Κουν και τη Μάνου. Το πιο σημαντικό, όμως, είναι πως οι δύο δημιουργοί μέσα από τα έργα τους αγκάλιασαν τις διάφορες πτυχές του ελληνικού πολιτισμού και βοήθησαν στην κατανόηση του ετερόκλιτου ελληνικού ταπεραμέντου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- Angenot, Marc, Bessi re, Jean, Fokkema, Douwe, Kushner, Eva. *Θεωρία Της Λογοτεχνίας: Προβλήματα Και Προοπτικές*. Αθήνα: Gutenberg, 2010. Έντυπο.
- Arenas, Ivan. «Over Sight/Site Modernity and Its Reminders». *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*. New York: Legas, 2006. 131-150. Έντυπο.
- Anton, John P. επιμ. *Επιστολές της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού για το Αρχαίο Δράμα*. Μτφ. Λουκία Τσοκοπούλου. Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών – Λιβάνη, 1997. Έντυπο.
- Beaton, Roderick. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία: ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*. Αθήνα: Νεφέλη, 1996. Έντυπο.
- Braudel, Fernand. *Η Μεσόγειος: άνθρωποι και πολιτισμική κληρονομιά*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1990. Έντυπο.
- _____ *Οι μνήμες της Μεσογείου: Προϊστορία και Αρχαιότητα*. Αθήνα: Λιβάνη, 2000. Έντυπο.
- Brockett, Oscar. *History of the theatre*. Βοστώνη και Λονδίνο: Pearson, 1982. Έντυπο.
- Cassano, Franco. «Southern Thought». *Thesis Eleven* 67.1 (2001). 1-10. Έντυπο.
- _____ *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. Επιμ-μτφρ. Norma Bouchard και Valerio Ferme. Νέα Υόρκη: Fordham University Press, 2012. Έντυπο.
- Calinescu, Matei. *Πέντε όψεις της Νεωτερικότητας*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011. Έντυπο.
- Chambers, Iain, *Mediterranean Crossings: The politics of an interrupted modernity*, Duerham – London: Duke University Press, 2008. Έντυπο.
- Cooke, Miriam, and Erdag G knar. *Mediterranean Passages: Readings from Dido to Derrida*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008. Έντυπο.
- Danos, Antonis. «Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An ‘Other’ Modernism on the Periphery». *Journal of Modern Greek Studies* 32.2 (2014). 217-252. Έντυπο.
- _____ «Mediterranean Modernism: The art of Cypriot Artist Christoforos Savva». *Critically Mediterranean: Temporalities, Aesthetics and Deployments of a Sea in Crisis*. Επιμ. Yasser Elhariry και Edwige Talbayer. Palgrave Macmillan, 2018. 77-110. Έντυπο.
- Fiss, Karen. *Grand Illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*. Chicago και London: University of Chicago Press, 2009. Έντυπο.

- Fischer-Lichte Erika. *History of European Drama and Theatre*. London και New York: Routledge, 2002. Έντυπο.
- Friedman, Susan Stanford. «Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies». *Modernism/modernity* 13.3 (2006). 425-443. Έντυπο.
- Foucault, Michel. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. London: Tavistock, 1970. Έντυπο.
- _____ *Μεταφυσική της εξουσίας*. Μτφ. Λίλα Τσουλίνου. Αθήνα: Ύψιλον, 1991. Έντυπο.
- _____ *Ετεροτοπίες: και άλλα κείμενα*. Μτφ. Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον, 2012. Έντυπο.
- Fügedi, János. *Basics of Laban Kinetography for Traditional Dancers*. Βουδαπέστη: Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities Hungarian Academy of Sciences), 2016. 1-112. Έντυπο.
- Funkenstein Laikin, Susan. «Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and “Dance Curves”». *Modernism/modernity* 14.3 (2007): 389-406. Έντυπο.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar. «On Alternative Modernities». *Public Culture* 11.1 (1999): 1-18. Έντυπο.
- Garaudy, Roger. *Ο χορός στη ζωή*. Αθήνα: Ηριδανός, 1972. Έντυπο.
- Giaccaria, Paolo και Claudio Minca. «The Mediterranean alternative». *Progress in Human Geography* 35.3 (2011): 345-365. Έντυπο.
- Hartnoll, Phyllis και Peter Found επιμ. «Πιραντέλλο, Λουίτζι». *Λεξικό του Θέατρου*. Μτφρ. Νίκος Χαρζόπουλος. Αθήνα: Νεφέλη, 2000. 501. Έντυπο.
- Herzfeld, Michael. «Taking Stereotypes Seriously». *The Mediterranean reconsidered: representations, emergences, recompositions*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005. 25-37. Έντυπο.
- Hobsbawm, Eric. *Η εποχή των Άκρων: Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1995. Έντυπο.
- Leontis, Artemis. *Eva Palmer Sikelianos: A Life in Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2019. Έντυπο.
- _____ «Mediterranean topographies before Balkanization». *The Mediterranean reconsidered: representations, emergences, recompositions*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005. 235-247. Έντυπο.

- Lorca, Federico García. *Ματωμένος Γάμος*. Αθήνα: Ηριδανός, 2008. Έντυπο.
- Loriggio, Francesco. «Modernism, Memory and Mediterranean: Italian Variations». *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*. New York: Legas, 2006. 13-42. Έντυπο.
- Marshall, Lora. *Το σώμα μιλά: ζητήματα ερμηνείας και έκφρασης*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2003. Έντυπο.
- Patris, Pavis. «Σωματική έκφραση». *Λεξικό του Θεάτρου*. Επιμ. Κώστας Γεωργουσόπουλος. Αθήνα: Gutenberg, 2006. 477. Έντυπο.
- _____ «Σωματική τέχνη». *Λεξικό του Θεάτρου*. Επιμ. Κώστας Γεωργουσόπουλος. Αθήνα: Gutenberg, 2006. 477. Έντυπο.
- Peressini, Mauro και Ratiba Hadj-Moussa, επιμ. *The Mediterranean reconsidered: representations, emergences, recompositions*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005. Έντυπο.
- Pignarre, Robert. *Ιστορία του Θεάτρου*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος, 1967. Έντυπο.
- Pirandello, Luigi. *Ερρίκος ο Δ΄*. Αθήνα: Ηριδανός, 2006. Έντυπο.
- _____ *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*. Αθήνα: Δωδώνη, 2013. Έντυπο.
- _____ *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*. Αθήνα: Ηριδανός, 2014. Έντυπο.
- Pollis, Adamantia. «Colonialism and neo-colonialism: Determinants of Ethnic Conflict in Cyprus». *Small States in the Modern World*. Επιμ. Peter Worsley και Paschalis Kitromilides. Λευκωσία: New Cyprus Association, 1979. 45-79. Έντυπο.
- Prudhommeau, Germaine. *Ο χορός μέσα στην ιστορία*. Αθήνα: Τρόπος Ζωής, 1996. Έντυπο.
- Psilopoulos, Dionysios. «Robert Graves and Aggelos Sikelianos: Apostles of a New Religion». *Bridges Across Cultures: An International Conference on Arts and Humanities*. Φλωρεντία: Voices Del Caribe, 2015. 186-205. Έντυπο.
- Said, Edward W. «Visions of National Identity in Palestine and Lebanon». *Small States in the Modern World*. Επιμ. Peter Worsley και Paschalis Kitromilides. Λευκωσία: New Cyprus Association, 1979. 125-142. Έντυπο.
- _____ *Οριενταλισμός*. Μπφρ: Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη, 1994. Έντυπο.
- Settis, Salvatore. *Το μέλλον του «κλασσικού»*. Αθήνα: Νεφέλη, 2006. Έντυπο.
- Talbayev, Edwige Tamalet. «Between nostalgia and desire: l'Ecole d'Alger's transnational identifications and the case for a Mediterranean relation». *International Journal of Francophone Studies* 10.3 (2007): 359-376. Έντυπο.

- Vernant, Jean-Pierre. *Ανάμεσα στο μύθο και την πολιτική*. Μτφρ. Μαίρη Γιόση. Αθήνα: Σμίλη, 2003. Έντυπο.
- William, Harris. *Rethinking the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Έντυπο.
- Yalom, Irvin. *Στον κήπο του Επίκουρου: αφήνοντας πίσω τον τρόμο του θανάτου*. Μτφρ. Ευαγγελία Ανδριτσάνου και Γιάννης Ζέρβας. Αθήνα: Άγρα, 2008. Έντυπο.
- Zimmermann, Bernhard. *Η αρχαία Ελληνική Κωμωδία*. Μτφρ. Ηλίας Τσιριγκάκης. Αθήνα: Παπαδήμα, 2009. Έντυπο.
- Άγγελος Σικελιανός – Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: *Δελφικές Εορτές*. Συλλογικός Τόμος. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998. Έντυπο.
- Αναστασιάδης, Πέτρος. *Η ετερότητα και η επίκληση του ξένου*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 2011. Έντυπο.
- Ανδριάκαινα, Ελένη. «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου – Πάθους». *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, 2007. 225-258. Έντυπο.
- Απέργης, Φώτης. «Η μελοποίηση του θεατρικού οράματος». *Κάρολος Κούν: 1908-1987*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2010. 146-167. Έντυπο.
- Βακαλό, Γιώργος. *Σύντομη ιστορία σκηνογραφίας*. Αθήνα: Κέρδος, 2005.
- Βαροπούλου, Ελένη. «Το βίωμα και το σώμα». *Κάρολος Κούν: 1908-1987*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2010. 124-143. Έντυπο.
- Βαροπούλου, Ελένη. *Το ζωντανό θέατρο: Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*. Αθήνα: Άγρα, 2002. Έντυπο.
- _____. *Το θέατρο στην Ελλάδα: Η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*. Αθήνα: Άγρα, 2009. Έντυπο.
- Βασιλείου, Αρετή. *Εκσυγχρονισμός ή Παράδοση: Το Θέατρο Πρόζας Στην Αθήνα Του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004. Έντυπο.
- _____. «'Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας': το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρουλου Κουν». *Σκηνή 9* (2017). 56-90. file:///C:/Users/User/AppData/Local/Temp/6414-18962-1-PB.pdf. Διαδίκτυο. 16 Ιουλίου 2020.
- Βελούδης, Γιώργος. *Γραμματολογία – Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πατάκη, 2009. Έντυπο.
- Βλαγκόπουλος, Πάνος. «Ο Χατζιδάκις και η αισθητικοποίηση του λαϊκού». *Μάνος Χατζιδάκις: 1925-1994*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2009. 1-6. Έντυπο.

- Γεωργουσόπουλος, Κώστας. «Ντοκιμαντέρ για τη Ραλλού Μάνου». Αρχισυνταξία: Νατάσα Μποζίνη. *Ταξίδι στον Πολιτισμό* για το Υπουργείο Πολιτισμού. Βιογραφίες Δημιουργών. (2015). https://www.youtube.com/watch?v=iBMhV1_y4Dg . Διαδίκτυο. 05 Μαΐου 2020.
- Γλυτζουρής, Αντώνης, *Η Σκηνοθετική Τέχνη στην Ελλάδα: η Ανάδυση και η Εδραίωση της Τέχνης του Σκηνοθέτη στο Νεοελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2011. Έντυπο.
- Δανιαλούδη, Ρενάτα. «Από το Δημοτικό Τραγούδι και το Ρεμπέτικο στα ‘Παιδιά του Πειραιά’ και το Συρτάκι του ‘Ζορμπά’». *Ελληνική Επιστημονική Εταιρεία Χορού* 9 (2016). 158-179. Έντυπο.
- _____. «Μουσική – Χορός – Ενδυμασία και άλλες (εικαστικές & εφαρμοσμένες) τέχνες: Το παράδειγμα των παραστάσεων του Ελληνικού Χοροδράματος». *Λαογραφία: Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας* ΜΓ'. Αθήνα: Λαογραφική Εταιρεία, 2017. 71-94. Έντυπο.
- _____. «Η Ιστορική Διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ‘Σύγχρονο λαϊκό τραγούδι’ και ο μετέπειτα εκδημοκρατισμός του ρεμπέτικου». *Συλλογικός Τόμος. Δώρα Σεμνά: Προς τιμή της Μάρθας Καρποζήλου*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2020. Υπό Έκδοση. Έντυπο.
- Δανός, Αντώνης. «Η Μεσόγειος ως φαντασίωση και η φαντασίωση της Μεσογείου». Διάλεξη μαθήματος, *Θεωρία και Κριτική της Τέχνης II*. 30 Μαρτίου 2017. Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Χ.σ. Έντυπο.
- _____. «Αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα: Μεσόγειος και Μοντερνισμός». Διάλεξη μαθήματος, *Θεωρία και Κριτική της Τέχνης II*. 18 Φεβρουαρίου 2019. Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Χ.σ. Έντυπο.
- Υγκερς, Γκέοργκ. *Η Ιστοριογραφία στον 20^ο αιώνα: Από την επιστημονική αντικειμενικότητα στην πρόσκληση του μεταμοντερνισμού*. Αθήνα: Νεφέλη, 2006. Έντυπο.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης. «Ο δαίμων της πρωτοπορίας». *Κάρολος Κούν: 1908-1987*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2010. 86-105. Έντυπο.
- Καγγελάρη, Δήμητρα. «Ελληνική Σκηνή και το Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944: Οι θεσμοί και οι μορφές». Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003. Έντυπο.
- Καγγελάρη, Δηώ. *Κάρολος Κουν*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2010. Έντυπο.
- _____. «Επίμετρο». Λούλα Αναγνωστάκη, *Η Νίκη, Ο ουρανός κατακόκκινος, Σε σας που μας ακούτε*. Αθήνα: Κέδρος, 2007. 149-153. Έντυπο.

- _____ «Η θεατρική σκηνή 1941-1953». *Ιστορία της Ελλάδος του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2007. 335-361. Έντυπο.
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος. «Οι χειρότερες μέρες της ζωής μου». *Μάνος Χατζιδάκις: ψηφίδες μνήμης*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Ορχήστρα των Χρωμάτων. 22-23. Έντυπο.
- Καμπουρή, Μάρω, επιμ. *Θέατρο Τέχνης 1942-1072*. Αθήνα: Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων, 1972. Έντυπο.
- Καραϊσκού, Βίκυ. *Εικαστικές και Σκηνικές Πρωτοπορίες: στο πρώτο μισό του 20^{ου} αι*. Αθήνα: Παπασωτηρίου, 2009. Έντυπο.
- Καρακατσάνη, Αγάπη. «Η κοσμική ζωγραφική του Κόντογλου». *Οι Έλληνες Ζωγράφοι 20^{ος} αιώνας*, τμ. Β. Αθήνα: Μέλισσα, 1988. 216-220. Έντυπο.
- Καρακατσάνη, Αγάπη και Στέλιος Λυδάκης, σύμβουλοι εκδ. *Οι Έλληνες Ζωγράφοι: 20^{ος} αιώνας*, τμ. Β. Αθήνα: Μέλισσα, 1988. Έντυπο.
- Κάρολος Κουν: *Οι Παραστάσεις*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2008. Έντυπο.
- Κουκουρίκου, Γλυκερία. «Ελληνικό θέατρο και Ιστορία: Από την κατοχή στον εμφύλιο (1940-1950)». Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001. Έντυπο.
- Κοντογιώργη, Αναστασία. *Η Σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2000. Έντυπο.
- Κοταρίδης, Νίκος. «Εισαγωγή». *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, 2007. 9-31. Έντυπο.
- Κούρης, Γιάννης. «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών». *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, 2007. 197-224. Έντυπο.
- Κουν, Κάρολος. «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης». *Για το Θέατρο*. Αθήνα: Ιθάκη, 1981. 13-30. Έντυπο.
- Κοψίδης, Ράλλης. «Ένας αντρειωμένος της τέχνης». *Οι Έλληνες Ζωγράφοι: 20^{ος} αιώνας*, τμ. Β. Αθήνα: Μέλισσα, 1988. 221-232. Έντυπο.
- Λεκόκ, Ζακ. *Το ποιητικό σώμα: Μία διδασκαλία της θεατρικής πράξης*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2005. Έντυπο.
- Μάνου, Ραλλού, *Χορός: '...ου των ραδίων ...ούσαν την τέχνην ...'*. Αθήνα: Γνώση, 1987. Έντυπο.

Ματθιόπουλος, Ευγένιος. *Η τέχνη περοφυεί εν οδύνη: η πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα: Ποταμός, 2005. Έντυπο.

Μαυρομούστακος, Πλάτων. *Το Θέατρο Στην Ελλάδα 1940-2000: Μια Επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2005. Έντυπο.

_____ *Ο Καρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2008. Έντυπο.

Μερακλής, Μιχάλης. *Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα: Οδυσσέας, 1992. Έντυπο.

_____ *Λαϊκός Πολιτισμός και Νεοελληνικός Πολιτισμός*. Αθήνα: Παπαζήση, 2007. Έντυπο.

Μηλιάδη, Γιάννη. «Εδώ και σαράντα χρόνια». *Άγγελος Σικελιανός – Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: Δελφικές Εορτές*. Συλλογικός Τόμος. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998: 95-100. Έντυπο.

Μπακονικόλα, Χαρά. *Κάτοπτρα του Χρόνου: Δοκίμια για το θέατρο του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Αιγόκερος, 2010. Έντυπο.

Μποζιζιο, Πάολο. *Ιστορία του Θεάτρου*, τμ. 2. Μτφρ.-επιμ., Ελίνα Νταρακλίτσα. Αθήνα: Αιγοκέρω, 2010. Έντυπο.

Ξανθούλης, Γιάννης. «Κατά κάποιο τρόπο γείτονας». *Μάνος Χατζιδάκις: ψηφίδες μνήμης*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Ορχήστρα των Χρωμάτων. 76-79. Έντυπο.

Εύδης, Θεόδωρος. «Οι πρόγονοι του Σικελιανού». *Άγγελος Σικελιανός – Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: Δελφικές Εορτές*. Συλλογικός Τόμος. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998: 60-61. Έντυπο.

Όιντα, Γιόσι και Λόρα Μάρσαλ. *Ο Αόρατος Ηθοποιός*. Αθήνα: ΚΟΑΝ, 2007. Έντυπο.

Ούρανη, Κώστα. «Οι δελφικές γιορτές». *Άγγελος Σικελιανός – Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: Δελφικές Εορτές*. Συλλογικός Τόμος. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998: 241-249. Έντυπο.

Πάλμερ-Σικελιανού, Εύα. *Ιερός Πανικός* (Αυτοβιογραφία). Μτφ. John P. Anton. Αθήνα: Μίλητος, 1992. Έντυπο.

_____ «Αρχαίο Δράμα και Μουσική». *Άγγελος Σικελιανός – Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: Δελφικές Εορτές*. Συλλογικός Τόμος. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998: 282. Έντυπο.

Παπανδρέου, Νικηφόρος. *Περί Θεάτρου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2007. Έντυπο.

_____ «Οι οφειλές μας στο Θέατρο Τέχνης». *Κάρολος Κούν: 1908-1987*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2010. 76-83. Έντυπο.

Πατσαλίδης, Σάββας. *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος: Από την 'Αμερική' στις Ηνωμένες Πολιτείες, 1620-1960*. Πρώτος Τόμος. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2010. Έντυπο.

- Πετρής, Γιώργος. «Το έργο του Τσαρούχη». *Οι Έλληνες Ζωγράφοι 20^{ος} αιώνας*, τμ. Β. Αθήνα: Μέλισσα, 1988. 292-296. Έντυπο.
- Πολίτης, Λίνος. *Ιστορία Της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2007. Έντυπο.
- Πούχγερ, Βάλτερ. *Σημειολογία του Θεάτρου*. Αθήνα: Παϊρίδης, 1985. Έντυπο.
- _____ *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Κίχλη, 2014. Έντυπο.
- Πράτσικα, Κούλα. «Αναμνήσεις από τις πρώτες Δελφικές Εορτές του 1927». *Εύα Πάλμερ-Σικελιανού*. Αθήνα: Παπαδήμα, 1998. Έντυπο
- Ρηγοπούλου, Πέπη. *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*. Αθήνα: Πλέθρον, 2008. Έντυπο.
- Ρήγου, Μύρτω. *Εκδοχές του Νόμου: Kant, Sade, Kafka*. Αθήνα: Πλέθρον, 2011. Έντυπο.
- Σακελλαρίδου, Έλση. *Σύγχρονο γυναικείο θέατρο: Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/μεινιστική αναπαράσταση*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2012. Έντυπο.
- Σερεμετάκη, Νάντια. *Παλινόστηση αισθήσεων: αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, Αθήνα: Νέα Σύνορα, 1997. Έντυπο.
- Σικελιανός, Άγγελος. «Τα προσώπεια στην Αρχαία Τραγωδία ‘Προμηθεύς’». *Άγγελος Σικελιανός – Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: Δελφικές Εορτές*. Συλλογικός Τόμος. Αθήνα: Παπαδήμας, 1998: 80-94. Έντυπο.
- Σπαθάρης, Δημήτρης. «Αντοχή στο χρόνο». *Κάρολος Κούν: 1908-1987*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2010. 64-75. Έντυπο.
- Στεφανοπούλου, Μαρία. *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής – Γέρζυ Γκροτόφσκι – Εουτζένιο Μπάρμα: στον δρόμο της ουτοπίας*. Αθήνα: Εστία, 2011. Έντυπο.
- Σιάφκος, Χρήστος. «Φωτίζοντας έναν μύθο». *Κάρολος Κούν: 1908-1987*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2010. 10-42. Έντυπο.
- Σικελιανός, Άγγελος. *Γράμματα στην Εύα Πάλμερ-Σικελιανού*. Επιμ. Κώστας Μπουρναζάκης. Αθήνα: Ίκαρος, 2008. Έντυπο.
- Τζάννες-Ξηρουχάκη, Άννα. «Το έργο του Μόραλη». *Οι Έλληνες Ζωγράφοι 20^{ος} αιώνας*, τμ. Β. Αθήνα: Μέλισσα, 1988. 378-384. Έντυπο.
- Τσατσούλης, Δημήτρης, *Σημεία Γραφής, Κώδικες Σκηνής Στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Νεφέλη, 2007. Έντυπο.

Φωτόπουλος, Διονύσης. *Ενδυματολογία για το Ελληνικό Θέατρο*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1986. Έντυπο.

_____ *Παραμύθια πέραν της Όψεως*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1990. Έντυπο.

Χαραλαμπίδης, Άκης. *Η τέχνη του 20^{ου} αιώνα: 1880-1920*, τμ. Α. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1990. Έντυπο.

Χάρτνολ, Φύλλης. *Ιστορία τού Θεάτρου*. Αθήνα: Υποδομή, 1980. Έντυπο.

Χατζιδάκης, Μάνος. «Ερμηνεία και θέση του λαϊκού τραγουδιού». *Ελληνική Δημιουργία* 27 (1949). 459-462. Έντυπο.

_____ *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*. Αναλογικός δίσκος (00742R PHILIPS, 1955).

_____ *Ματωμένος Γάμος & Παραμύθι χωρίς όνομα*. Ψηφιακός δίσκος (Columbia 70242, 1965 & EMI, 70242, 2008).

_____ *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*. Αναλογικός δίσκος (Columbia 14C 062-70243, 1975)

_____ *30 σπάνιες ερμηνείες 1955-1965*. Αναλογικός δίσκος (Columbia, 134-71288/289, EMI, 134-71288/289, 1983)

Χριστόπουλος, Δημήτρης. *Η ετερότητα ως σχέση εξουσίας: όψεις της ελληνικής, βαλκανικής και ευρωπαϊκής εμπειρίας*. Αθήνα: Κριτική, 2002. Έντυπο.