

ΣΤΙΓΜΕΣ ΣΥΜΠΥΚΝΩΣΗΣ ΤΗΣ ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΓΙΓΝΕΣΘΑΙ

Αμαλία ΚΩΤΣΑΚΗ

Περίληψη

Έχοντας ως υπόθεση εργασίας ότι το μπαλέτο είναι η τέχνη με την πλέον ευκρινή συνέργεια πολλαπλών καλλιτεχνικών εκφράσεων επιλέχθηκε ως το πλέον δόκιμο πεδίο αναζήτησης της νεωτερικότητας. Την επιλογή αυτή ενίσχυσε το γεγονός ότι στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, στο Παρίσι των *Années folles*, την πόλη της νεωτερικότητας και της μεγάλης άνθισης των τεχνών εμφανίζονται κάποιες σπάνιες έως και μοναδικές περιπτώσεις καλλιτεχνικής συμπύκνωσης με άρμα το μπαλέτο. Και πιο συγκεκριμένα, δύο περίφημα έργα, σταθμοί στην ιστορία των τεχνών: η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* (1913) και το έργο *Parade* (1916-1917) από τα Ρωσικά Μπαλέτα (*Ballets Russes*) του Sergei Diaguilev. Σε μια προσπάθεια όμως ευρύτερης τοπικά και χρονικά αναζήτησης της νεωτερικότητας στην τέχνη και πιο συγκεκριμένα στην μεταπολεμική Ελλάδα επιλέγονται χαρακτηριστικά έργα από το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου (1950-1970) και από τα Χορικά της Ζουζούς Νικολούδη την ίδια εποχή, που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι συνιστούν την ελληνική εκδοχή μιας συμπύκνωσης της νεωτερικότητας στη νεοελληνική τέχνη. Από τη σύντομη σκιαγράφηση αυτών των περιπτώσεων - στιγμών συμπύκνωσης νεωτερικότητας στο προπολεμικό Παρίσι και τη μεταπολεμική Ελλάδα εστιασμένη στο μπαλέτο, στο κείμενο θα επιχειρηθεί κυρίως η αναζήτηση πιθανών αιτιών που οδήγησαν σε εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ τους.

Λέξεις κλειδιά: μπαλέτο, Παρίσι, Ελλάδα, παράδοση, μεσοπόλεμος, μεταπολεμικά

Είναι κοινός τόπος ότι η αναφορά σε ζητήματα περί νεωτερικότητας λόγω της δυσκολίας του ορισμού της και ασφαλώς λόγω του εύρους των προσεγγίσεών της είναι εξαιρετικά δύσκολη. Η δυσκολία εξακοντίζεται όταν η νεωτερικότητα αφορά την Τέχνη κι αυτό γιατί ακόμα και η χρονική περίοδος όπου αυτή ανθεί δεν είναι σαφώς καθορισμένη. Στην παραπάνω δυσκολία, πρέπει να προστεθεί και η πληθώρα των επιμέρους καλλιτεχνικών πεδίων που εντάσσονται σε αυτή.

Ιστοριογραφικά, η νεωτερικότητα στην Τέχνη εντοπίζεται στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα αλλά αυτό δεν είναι κοινό στις διάφορες χώρες. Και βέβαια δεν πρέπει να ξεχνάμε τη νεωτερικότητα της δεκαετίας του '60.

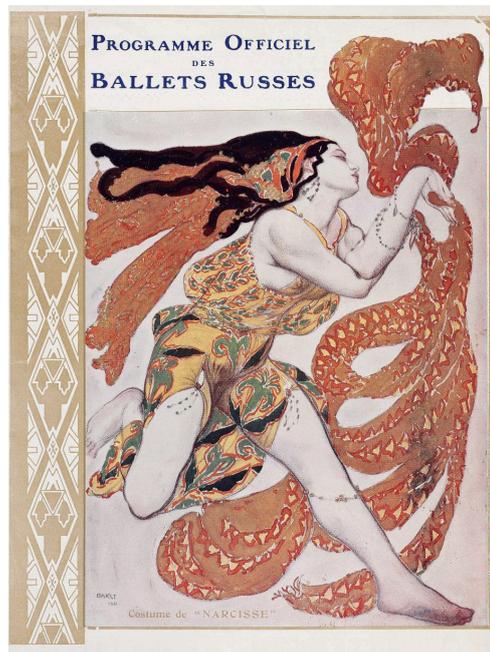
Έχοντας ως υπόθεση εργασίας ότι το μπαλέτο είναι η τέχνη με την πλέον ευκρινή συνέργεια πολλαπλών καλλιτεχνικών εκφράσεων επιλέχθηκε ως το πλέον δόκιμο πεδίο αναζήτησης της νεωτερικότητας. Την επιλογή αυτή ενίσχυσε το γεγονός ότι στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, στο Παρίσι των *Années folles*, την πόλη της νεωτερικότητας και της μεγάλης άνθισης των τεχνών¹ εμφανίζονται κάποιες σπάνιες έως και μοναδικές περιπτώσεις καλλιτεχνικής συμπύκνωσης με άρμα το μπαλέτο. Και πιο συγκεκριμένα, δύο περίφημα έργα, σταθμοί στην ιστορία των τεχνών: η *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* (1913) και το έργο *Parade* (1916- 1917) από τα Ρωσικά Μπαλέτα (*Ballets Russes*) του Sergei Diaguilev. Σε μια προσπάθεια όμως ευρύτερης τοπικά και χρονικά αναζήτησης της νεωτερικότητας στην τέχνη και πιο συγκεκριμένα στην μεταπολεμική Ελλάδα επιλέγονται χαρακτηριστικά έργα από το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου (1950-1970) και από τα Χορικά της Ζουζούς Νικολούδη την ίδια εποχή, που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι συνιστούν την

1 Έναυσμα για την επιλογή της προσέγγισης και της αναζήτησης των «στιγμών συμπύκνωσης της νεωτερικότητας» έδωσε η επίσκεψη της γράφουσας στην έκθεση *Le Paris de la Modernité* στο Petit Palais στο Παρίσι τον Νοέμβριο του 2023: <https://www.petitpalais.paris.fr/expositions/le-paris-de-la-modernite>.

ελληνική εκδοχή μιας συμπύκνωσης της νεωτερικότητας στη νεοελληνική τέχνη. Το άρθρο θα αποτολμήσει μια, τηρουμένων των αναλογιών, μεταξύ τους σύγκριση και κυρίως θα επιχειρήσει την αναζήτηση πιθανών αιτιών που οδήγησαν σε εκλεκτικές συγγένειες.

Στιγμές συμπύκνωσης της νεωτερικότητας στο παρισινό καλλιτεχνικό γίνεσθαι των *Années folles*

Στο προπολεμικό Παρίσι της νεωτερικότητας, στις 29 Μαΐου του 1913 για τα εγκαίνια του πρωτοποριακού για την εποχή του θεάτρου των Ηλυσίων Πεδίων (Théâtre des Champs Elysées), έργο του διάσημου αρχιτέκτονα Auguste Perret θα επιλεγεί η πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης* από τα Ρωσικά Μπαλέτα² (Ballets Russes) του Sergei Diaghilev σε μουσική Igor Stravinsky, χορογραφία Vaslav Nijinsky και σκηνικά-κοστούμια Nikolai Roerich³, συγκροτώντας την σπανιότερη ίσως στην ιστορία των τεχνών συμπύκνωση νεωτερικότητας στα πεδία της αρχιτεκτονικής, της μουσικής, του χορού, της σκηνογραφίας, της ενδυματολογίας και ευρύτερα των εικαστικών και παραστατικών τεχνών.



Εικόνα 1. Επίσημο πρόγραμμα των Ρωσικών μπαλέτων του S. Diaghilev, 6-17 Ιουνίου 1911 στο Théâtre du Châtelet στο Παρίσι. Πηγή: John Bright Collection

Το θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων (Théâtre des Champs Elysées), έργο του αρχιτέκτονα Auguste Perret⁴ είναι το πρώτο κτήριο δημοσίου χαρακτήρα χτισμένο με τεχνολογία οπλισμένου σκυροδέματος που μελέτησε και πρωτοεφάρμοσε το εργαστήριο του περίφημου François Hennebique⁵, συνιστώντας μια σημαντική στιγμή νεωτερικότητας στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και της κατασκευαστικής τεχνολογίας. Με αναφορές

- 2 Τα Ρωσικά Μπαλέτα ήταν ένας θίασος όπερας και χορού που δημιουργήθηκε από τον Sergei Diaghilev το 1907, με έδρα το Παρίσι, το Μόντε Κάρλο και το Λονδίνο.
- 3 Nikolai Roerich (St. Petersburg, 1874 – Kullu, 1947): <https://www.roerich.org/roerich-biography.php>.
- 4 Ο Auguste Perret είναι δραστήριο μέλος της καλλιτεχνικής ζωής του Παρισιού και ανήκει στον λεγόμενο κύκλο του Passy μαζί ανάμεσα σε άλλους νεωτερικούς δημιουργούς, με τον ποιητή Guillaume Apollinaire και τον ζωγράφο Raymond Duchamp-Villon. Jean-Louis Cohen, *Η αρχιτεκτονική μετά το 1889. Με το βλέμμα στο μέλλον*, μτφρ. Π. Μαρτινίδης, University Studio Press, Αθήνα, 2019, σελ. 47.
- 5 François Hennebique, (1842, Neuville-Saint-Vaast – 1920, Paris). Γάλλος μηχανικός ο οποίος τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα υπήρξε εφευρέτης της τεχνολογίας του οπλισμένου σκυροδέματος και πιο συγκεκριμένα της σύνδεσης δοκών και υποστρωμάτων με τρόπο ώστε να προκύψει μονολιθικό οικοδομικό στοιχείο. Η εταιρεία του στη συνέχεια ανέπτυξε δραστηριότητα ιδιαίτερα στις γαλλικές αποικίες, αλλά και σε όλον τον κόσμο, συμβάλλοντας στην υιοθέτηση του οπλισμένου σκυροδέματος ως του πιο πρόσφορου κατασκευαστικού συστήματος, το οποίο απελευθέρωνε την αρχιτεκτονική σύνθεση ανεξαρτητοποιώντας τα φέροντα (σκελετός από οπλισμένο σκυρόδεμα) από τα φερόμενα (τοιχοί πλήρωσης). Η συμβολή του στην εξάπλωση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής υπήρξε ανυπολόγιστη σε σημείο που θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίζουμε ως προϋπόθεση για την επικράτησή της. <https://www.britannica.com/biography/Francois-Hennebique>
Jean-Louis Cohen, *ό.π.*, σελ. 46, 47, 49, 50

στο Auditorium του Σικάγο διαθέτει τρεις αίθουσες συναυλιών. Ο Perret θα ασχοληθεί ιδιαίτερα με τον φέροντα οργανισμό του κτηρίου ο οποίος αποτελείται από ένα μπετονένιο πλαίσιο το οποίο στηρίζουν τέσσερις τοξωτές δοκοί, κατασκευαστική δομή που μέχρι τότε χρησιμοποιούνταν μόνο σε γέφυρες. Η φέρουσα δομή είναι εμφανής στην όψη ανάμεσα στα λιθανάγλυφα του γλύπτη Antoine Bourdelle⁶. Δεν είναι τυχαία κατά την υποδοχή του οικοδομήματος η επιφυλακτικότητα των κριτικών της εποχής, οι οποίοι δεν δίστασαν να το αποκαλέσουν «αερόπλοιο της avenue Montaigne» επιβεβαιώνοντας έμμεσα τον νεωτερικό του χαρακτήρα⁷.



Εικόνα 2. Théâtre des Champs Elysées, Παρίσι. Αρχιτέκτων Auguste Perret.

2α. Όψη στην avenue Montaigne. Λήψη 21. 4. 2013, Αμ. Κωτσάκη

2β. Το φουαγιέ του θεάτρου όπου φαίνεται η κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα. Φωτο: Pierre Lannes, 7. 5. 2011

2γ. Αποψη της σκηνής και της πλατείας. Φωτο: Pierre Lannes, 7. 5. 2011

2δ. Λεπτομέρεια φωτεινής οροφής. Φωτο: Fred Romero, 13.12. 2015

Σε αυτό το οικοδόμημα και μάλιστα στα εγκαίνιά του, ο Igor Stravinsky θα πρωτοπαρουσιάσει την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* η οποία αποτελείται από δύο μέρη: «L'adoration de la Terre» (Η Λατρεία της Γης) και «Le Sacrifice» (Η Θυσία).

Ένα μεγάλο σκάνδαλο ξεσπά από την πρώτη κιόλας παρουσίαση του έργου που έμελλε να επηρεάσει την πορεία της μουσικής του 20ού αιώνα. Οι καινοτόμες τεχνικές, που εισήγαγε ο συνθέτης, τα καινούργια ηχοχρώματα και ο πρωτόγνωρος ρυθμικός δυναμισμός που αποτελεί κινητήρια δύναμη σε όλη τη διάρκεια της σύνθεσης διαμορφώνουν μια καινούργια πραγματικότητα για τα μουσικά δρώμενα της εποχής. Για τον Στραβίνσκι είναι ένα «μουσικο-χορογραφικό έργο, που αναπαριστά την παγανιστική Ρωσία [...] που ενοποιείται από μια και μόνη ιδέα: το μυστήριο και τη μεγάλη δύναμη της Άνοιξης». Το μουσικό ύφος του έργου χαρακτηρίζεται από τη βιαιότητα της έκφρασης, τις διάφωνες αρμονικές σχέσεις και την τολμηρή εννοχρήστρωση με τις υπερβολικές αντιθέσεις των ηχοχρωμάτων. Μουσικολογικές αναλύσεις εντοπίζουν στο έργο σημαντικό αριθμό μελωδιών προερχόμενων από τη Λιθουανία, τη Ρωσία, την Ουκρανία και τη Λευκορωσία, ενώ όλες σχετίζονται με παλιές παγανιστικές τελετουργίες.

Μετά από ένα δύσκολο χειμώνα η φύση σιγά σιγά ξυπνάει, και αρχαίες φυλές συγκεντρώνονται για εορταστικές ιεροτελεστίες με αφορμή τον ερχομό της Άνοιξης.

Μια γριά μάγισσα χρησιμοποιεί κλωνάρια για να προβλέψει το μέλλον. Οι γυναίκες χορεύουν παραδοσιακούς χορούς της Άνοιξης, και όλοι γιορτάζουν την ιερή δύναμη της Μητέρας Γης.

6 Στο εξαιρετικό αυτό έργο εντοπίζεται συνύπαρξη των αδελφών τεχνών αρχιτεκτονικής, γλυπτικής και ζωγραφικής. Ο γλύπτης Antoine Bourdelle συνεργάστηκε με τους ζωγράφους Maurice Denis Édouard Vuillard Ker-Xavier Rous-sel.

7 Jean-Louis Cohen, *ό.π.*, σελ. 48.

Καθώς σκοτεινιάζει καταφθάνει ο γηραιότερος Σοφός, και οι κοπέλες εκτελούν αρχαίους σχηματισμούς. Μία από αυτές θα είναι η Εκλεκτή. Θα πρέπει να ολοκληρώσει τον τελικό χορό για να επιτευχθεί ο εξευμενισμός των θεών της Άνοιξης.

Σε ανάλογο πλαίσιο κινήθηκε και η χορογραφία του Valdan Nijinsky⁸, η οποία επίσης έτυχε δριμύτατης κριτικής και μάλιστα οι αποδοκίμασιές της παράστασης αποδόθηκαν περισσότερο στην χορογραφία παρά στην πρωτοποριακή και συνεπώς δυσνόητη μουσική, ενώ ο Τζιάκομο Πουτσίνι, δεν θα διστάσει να χαρακτηρίσει τη χορογραφία «γελοία» και τη μουσική «κακόφωνη» συμπληρώνοντας ότι «είναι έργο ενός τρελού».

Τα σκηνικά και τα κοστούμια του εμπνευσμένου και πολυσχιδούς Nikolai Roerich⁹, στον οποίο ανήκει και η γενικότερη σύλληψη του έργου καθότι απρόσμενα επίσης προκάλεσαν την κατακραυγή του κοινού. Με τον αρχικό τίτλο «Η Μεγάλη Θυσία: ένα ταμπλό της παγανιστικής Ρωσίας», το μοτίβο του μπαλέτου προέκυψε από την απορρόφηση του Roerich από την αρχαιότητα και, όπως έγραψε σε μια επιστολή του προς τον Diaghilev, «την όμορφη κοσμογονία της γης και του ουρανού». Στο μπαλέτο ο Roerich προσπάθησε να εκφράσει τις πρωτόγονες τελετές του αρχαίου ανθρώπου, καθώς καλωσόριζε την άνοιξη, τον ζωοδότη, και έκανε θυσία στον Yarilo, τον θεό Ήλιο. Ήταν μια ιστορία που δεν έμοιαζε με κανένα άλλο μπαλέτο πριν από αυτό.



Εικόνα 3. Ιεροτελεστία της Άνοιξης, 1913. Σκηνικό του N. Roerich.
Πηγή: <http://www.roerichsibur.ru/roerich-in-russia3.php>, Public Domain



Εικόνα 4. Ιεροτελεστία της Άνοιξης, 1913. Ομάδα χορευτών με κοστούμια του N. Roerich. Αγνώστου.
<http://www.roerichsibur.ru/roerich-in-russia3.php>, Public Domain



Εικόνα 5. Κοστούμι από την Ιεροτελεστία της Άνοιξης. Συλλογή της Όπερας του Παρισιού. Στον τοίχο πορτραίτο του I. Stravinsky έργο του Jacques-Émile Blanche, 1915. Έκθεση «Le Paris de la modernité. 1905-1925», στο Petit Palais, Παρίσι, Νοέμβριος 2023. Φωτο: Jean Pierre Dalbéra. <https://www.petitpalais.paris.fr/expositions/le-paris-de-la-modernite>

Η 29^η Μαΐου 1913, ημέρα των εγκαινίων του θεάτρου των Ηλυσίων Πεδίων στο Παρίσι, έργου αναμφίβολα νεωτερικού στο πεδίο της αρχιτεκτονικής και της τεχνικής, έμελλε να αποτελέσει μια κορυφαία στιγμή της νεωτερικότητας με τις συνυπάρχουσες καλλιτεχνικές εκφράσεις στην πρεμιέρα της *Ιεροτελεστίας της Άνοιξης*, όλες εξίσου απροσδόκητες να προκαλούν διαμάχες που επρόκειτο να συνεχιστούν για πολλά χρόνια.

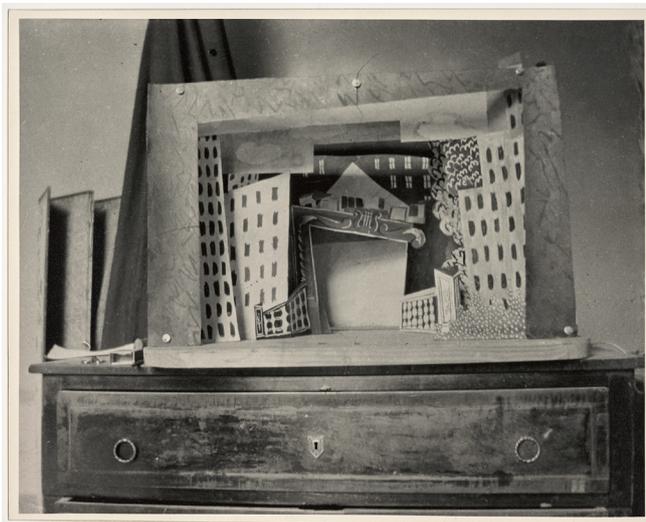
8 Valdan Nijinsky (1889, Κίεβο – 1950, Λονδίνο).

9 <https://www.roerich.org/roerich-biography.php>. κενό



Εικόνα 6. S. Diaghilev, V. Nijinsky, I. Stravinsky, c. 1911. Bronislava Nijinska Collection. Library of Congress.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1917, στο θέατρο του Châtelet, ένα θέατρο της εποχής του Hausmann και της αντίστοιχης κλασικότερης αρχιτεκτονικής, σε κεντρικότατο σημείο της γαλλικής πρωτεύουσας, θα ανέβει η παράσταση μπαλέτου *Parade* και πάλι με τα Ρωσικά Μπαλέτα του Sergei Diaghilev. Εδώ η συμπύκνωση της νεωτερικότητας εξακοντίζεται καθότι τη μουσική συνθέτει ο Erik Satie¹⁰, το λιμπρέτο ανήκει στον Jean Cocteau, η χορογραφία στον Léonie Massine και τα σκηνικά–κοστούμια στον Pablo Picasso. Η χαρακτηριστική δήλωση του Diaghilev: “Το τέλειο μπαλέτο μπορεί να δημιουργηθεί μόνο μέσα από τη συνύπαρξη– ανάμειξη του χορού, της ζωγραφικής και της μουσικής”, βρίσκει την απόλυτη ενσάρκωσή της στην εν λόγω παράσταση.



Εικόνα 7. P. Picasso, μακέττα σκηνικού για το μπαλέτο *Parade*, 1917. ©RMN-Grand Palais (Musée nationale Picasso-Paris/ Mathieu Rabeau ©Succession Picasso 2020

Η αρχική ιδέα για το μπαλέτο *Parade* ήρθε στον Cocteau όταν άκουσε τον Satie να παίζει μια σύνθεσή του το 1916, οπότε πλησίασε τον Satie και του πρότεινε να συνεργαστούν. Ο Sergei Diaghilev είχε προηγουμένως ενθαρρύνει τον Cocteau να δημιουργήσει κάτι γι' αυτόν και τόσο ο Cocteau όσο και ο Satie ήθελαν πολύ να ανεβάσουν το *Parade* τους στα Ballets Russes του Sergei Diaghilev. Προκειμένου να κάνουν το έργο πιο δελεαστικό για τον Diaghilev, άρχισαν να προσεγγίζουν τον Picasso προκειμένου να τον πείσουν να συμμετάσχει στη σκηνογραφία και τα κοστούμια. Η αλληλογραφία¹¹ δείχνει ξεκάθαρα ότι ο Picasso, ο Cocteau και ο Diaghilev συναντήθηκαν στις 6 Οκτωβρίου 1916 στο Παρίσι. Η

10 Erik Satie (1866, Honfleur, Calvados, France—1925, Paris). Γάλλος συνθέτης του οποίου οι αντισυμβατικές συνθέσεις επηρέασαν ιδιαίτερα τη μουσική του 20ού αιώνα. <https://www.britannica.com/biography/Erik-Satie#ref137841>.

11 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/752562>.

πρώτη παράσταση του *Parade* πραγματοποιήθηκε στις 18 Μαΐου 1917 στην ίδια πόλη.

Το λιμπρέτο του Jean Cocteau αφηγείται την ιστορία ενός θιάσου καλλιτεχνών του δρόμου που παρελαύνουν μπροστά σε ένα πλήθος θεατών σε μια προσπάθεια να προσελκύσουν κοινό για την παράστασή τους. Η *Parade-Παρέλαση* βασίζεται στο θέμα του πανηγυριού, και πιο συγκεκριμένα στην ιστορία ενός περιοδεύοντος θιάσου τσίρκου στον οποίο τρεις καλλιτέχνες παρουσιάζουν μια προεπισκόπηση της παράστασής τους. Τρία νούμερα ξεχωρίζουν: ο Κινέζος ταχυδακτυλουργός, η μικρή Αμερικανίδα και οι ακροβάτες με το άλογό τους. Η *Παρέλαση* διαφέρει από τα άλλα μπαλέτα της εποχής, η ιδέα είναι ιδιαίτερη: αυτή τη φορά: ο χορός είναι εκείνος που εικονογραφεί και υπογραμμίζει τα σκηνικά και τα κοστούμια. Η κίνηση βρίσκεται στην υπηρεσία της εικαστικής τέχνης, το ένα δεν μπορεί να εξελιχθεί χωρίς το άλλο επί σκηνής¹².

Η μουσική του Erik Satie για το μπαλέτο περιλάμβανε ένα κομμάτι ragtime, τραγούδια από τα καφέ, χορευτικές μελωδίες, μαζί με ήχους από μηχανές, γραφομηχανές, και ρυθμικούς κτύπους των ποδιών σε άμεσο διάλογο με τις κυβιστικές «κιθάρες» του Picasso, θέτοντας υπό συζήτηση το ζήτημα περί υψηλής και χαμηλής τέχνης, αληθινών και επινοημένων αντικειμένων. Ο πρωτοποριακός συνθέτης θα χρησιμοποιήσει στο έργο του ήδη υπάρχοντα μουσικά «θραύσματα» για να κατασκευάσει έναν νέο «χώρο», προκαλώντας τη φαντασία του θεατή και ακροατή ταυτόχρονα. Ο ποιητής Guillaume Apollinaire ο οποίος ανήκε στο στενό περιβάλλον των καλλιτεχνών που συνεργάστηκαν στο έργο *Parade*, και ήταν εκείνος που συνέταξε το πρόγραμμα για την πρώτη παράσταση χρησιμοποίησε για πρώτη φορά τη λέξη «σουρεαλισμός» στο κείμενο του προγράμματος.

Το παράδοξο που αποτελεί χαρακτηριστικό της *Parade* ήταν ένα από τα αγαπημένα θέματα του Cocteau. Το παράδοξο αποδίδεται από τη σύγχυση που επικρατεί στο μυαλό των θεατών ανάμεσα στην πρόγευση και το γλέντι που θα ακολουθήσει, ανάμεσα στο παράλληλο και το κύριο γεγονός, ανάμεσα στο εξωτερικό και το εσωτερικό θέαμα. Ο Picasso και ο Satie απέδωσαν αυτή την παράδοξη σχέση μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού ιδιαίτερα εύγλωττα. Η κόκκινη κουρτίνα του Picasso, ζωγραφισμένη πάνω σε ένα διαχωρισμένο στα δύο πανό, αποκάλυπτε τους καλλιτέχνες που κάθονταν αμέριμνοι στα παρασκήνια. Το μουσικό ανάλογο του Satie ήταν να επινοήσει μια σύνθεση φυγής (κατ' αναλογία μιας φούγκας) που θα συνόδευε την «Κόκκινη Κουρτίνα», ένα εσωστρεφές μουσικό ύφος που θα απέδιδε μουσικά το βλέμμα στο εσωτερικό της σκηνής. Καθώς η αυλαία του Picasso ανεβαίνει, το μουσικό ύφος γίνεται εξωστρεφές και λαϊκό, περιλαμβάνοντας εμβατήρια, βαλς και ragtime.



Εικόνα 8. P. Picasso, ακουαρέλα για την αυλαία της σκηνής του μπαλέτου *Parade*, 1916-1917, ©RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage, © Succession Picasso 2020

8α. Ο P. Picasso και οι βοηθοί του καθισμένοι πάνω στην αυλαία της σκηνής για το μπαλέτο *Parade*, Παρίσι 1917.

Αναπαραγωγή της φωτογραφίας του Harry Lachman από την Dora Maar ©RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage, © Succession Picasso 2020



Εικόνα 9. P. Picasso, *Parade*, 1917. Κοστούμια για τον Γάλλο (αριστερά) και τον Αμερικανό (δεξιά)
 Έκθεση Ballets russes ©Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris
 Εικόνα 10. P. Picasso, *Parade*, 1917. Κοστούμια.
 Έκθεση Ballets russes ©Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris

Βασιζόμενος στο ζωογόνο δυναμικό της «καθημερινότητας» που γίνεται ορατό με τις οικειοποιήσεις λαϊκών χορών, ο Satie μεταμόρφωσε το συνονθύλευμα των εντυπώσεων του Cocteau στο πιο επιβλητικό κομμάτι της μουσικής του σύνθεσης.

Εκτός από μια γραφομηχανή, έναν πυροβολισμό με πιστόλι και σειρήνες, η Μικρή Αμερικανίδα χορεύει επίσης ένα θλιβερό ragtime. Αυτός ο χορός αντικατοπτρίζει τη μανία για την αμερικανική λαϊκή μουσική που σύντομα θα έφτανε σε πυρετώδη κορύφωση στην Ευρώπη γύρω στο 1920. Επιπλέον, η αντίληψη του Cocteau για την αμερικανική γυναικεία φύση, περιλάμβανε υψηλό βαθμό αθλητισμού και ασυνείδητο αισθησιασμό. Κολυμπάει, πυγμαχεί, χορεύει, πηδάει πάνω σε κινούμενα τρένα, γράφει ο Cocteau, «και όλα αυτά χωρίς να γνωρίζει ότι είναι όμορφη».

Η πρώτη παράσταση της *Parade-Παρέλασης* πνίγηκε στην αναταραχή του κοινού και η δημοσιογραφική αντιπαράθεση που ακολούθησε οδήγησε σε δικαστική διαμάχη και σε ποινή φυλάκισης για τον Satie, την οποία, τυπικά, δεν κατάφερε ποτέ να εκτίσει. Το γεγονός ότι η *Parade-Παρέλαση* προκάλεσε μοναδική συνάντηση των μεγαλύτερων δημιουργών που προσέφερε το Παρίσι εκείνη την εποχή, ως μια συμπύκνωση νεωτερικότητας, παραβλέφθηκε. Ίσως γιατί αυτή η αντιμετώπιση κρίθηκε πιο βολική.¹³



Εικόνα 11. Ο Jean Cocteau (αριστερά) και ο Serge Diaghilev (δεξιά), 20. 6. 1924.
 Πηγή: Serge Diaghilev/Serge Lifar Collection, Library of Congress.
 11α. Ο P. Picasso και ο Leonide Massine στην Πομπηία Φωτογραφία του Jean Cocteau. Μάρτιος 1917.

13 <https://interlude.hk/on-this-day-18-may-satie-parade-was-premiered/>.

Στιγμές συμπύκνωσης της νεωτερικότητας στο ελληνικό καλλιτεχνικό γίνεσθαι

Όλα τα παραπάνω συμβαίνουν στο λαμπερό προπολεμικό Παρίσι των Années folles. Ωστόσο, και το ελληνικό παράδειγμα, τηρουμένων των αναλογιών, δεν στερείται ενδιαφέροντος. Η μεταφορά δεν είναι μόνο χωρική αλλά και χρονική. Θα μας απασχολήσουν στιγμές συμπύκνωσης της νεωτερικότητας στη μεταπολεμική Ελλάδα: το Ελληνικό Χορόδραμα¹⁴ της Ραλλούς Μάνου και τα Χορικά της Ζουζούς Νικολούδη.

Το Ελληνικό Χορόδραμα ως καλλιτεχνικό, μη κερδοσκοπικό σωματείο ιδρύθηκε το 1951 από τη Ραλλού Μάνου μαζί με τον ανθό των πνευματικών ανθρώπων εκείνης της εποχής με κύριο σκοπό του τη δημιουργία ελληνικής θεατρικής χορευτικής τέχνης. Η Ραλλού Μάνου μαζί με τους ζωγράφους Γιάννη Τσαρούχη, Γιάννη Μόραλη, Νικόλαο Χατζηκυριάκο-Γκίκα και Σπύρο Βασιλείου καθώς και τον Μάνο Χατζηδάκι θα ιδρύσουν το Ελληνικό Χορόδραμα, υποσχόμενοι τη «δημιουργία χαρακτηριστικής και πρωτοπόρου ελληνικής θεατρικής τέχνης, και προβολή της Ελλάδος μέσω της τέχνης αυτής». Προϋπόθεση για μια τέτοια προβολή είναι η «χρησιμοποίηση των χορογραφικών, μουσικών και ενδυματολογικών στοιχείων της ελληνικής παραδόσεως», όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στη διακήρυξη¹⁵ της ίδρυσης του Ελληνικού Χοροδράματος.



Εικόνα 12. Ελληνικό χορόδραμα. Εξώφυλλο προγράμματος χειμερινής περιόδου 1959. Σχέδιο Γιάννη Μόραλη. Συλλογή Αμ. Κωτσάκη

Στη συνέχεια σημαντικοί νεοέλληνες καλλιτέχνες θα συμβάλλουν με τις συνεργασίες τους (Νίκος Γκάτσος, Οδυσσέας Ελύτης, Παύλος Μυλωνάς, Πέλος και Αλέκα Κατσέλη, Νίκος Εγγονόπουλος, Γιάννης Τσαρούχης, κ.α.) για να διαμορφωθεί ένα από τα καλύτερα παραδείγματα για τη σχέση του χορού με τις άλλες τέχνες. Οι παραστάσεις που σχεδίασε και παρουσίασε η Ραλλού Μάνου, σε συνεργασία με σημαντικούς καλλιτέχνες της εποχής που προαναφέρθηκαν, θα παραμείνουν ιστορικές.



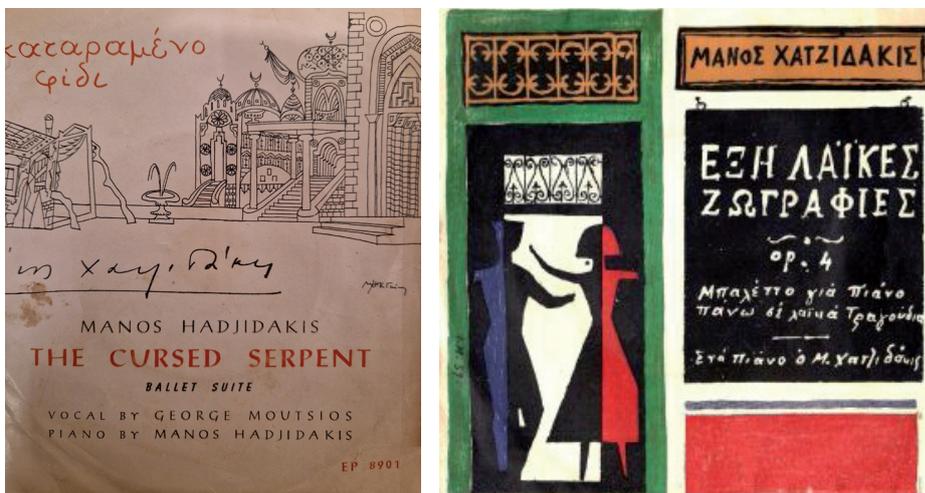
Εικόνα 13. Ραλλού Μάνου, Κάρλος Κουν, Βασίλης Ρώτας, Μάνος Χατζηδάκις, Από τα ιδρυτικά μέλη του Ελληνικού Χοροδράματος. Συλλογή Αμ. Κωτσάκη

Ανάμεσα στις παραστάσεις που άφησαν έντονα ίχνη θα αναφέρουμε τα μπαλέτα με μουσική Μάνου Χατζηδάκι ως χαρακτηριστικές στιγμές συμπύκνωσης της «ελληνικής μεταπολεμικής νεωτερικότητας»: «Μαρσύας» (1949), «Καταραμένο φίδι» (1949), «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» (1949-50) κι «Ερημιά» (1958) αποτελέσματα ουσιαστικά μιας προσπάθειας επιβολής ακαδημαϊκών κανόνων σε μια μουσική φολκλορική σύνθεση που βασίζεται στον

14 Ελληνικό Χορόδραμα (1950-1960) συλλογικό έργο με κείμενα των Π. Μάνου, Μ. Χατζηδάκη, Ο. Ελύτη, Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Αθήνα 1961.

15 Ό.π., 179.

αυτοσχεδιασμό. Οι ρυθμοί και οι χοροί της δημοτικής παράδοσης (καλαματιανά και τσάμικα) εναλλάσσονται με χασάπικα και ζειμπέκικα της λαϊκής/ρεμπέτικης μουσικής¹⁶ ως έκφραση της λαϊκής κουλτούρας του άστεως. Ο караγκιόζης επίσης συνδυάζεται και αποτελεί καμβά των δυτικότροπων χορογραφιών της Ραλλούς Μάνου ενώ το έργο ολοκληρώνουν εμπνευσμένα σκηνικά καταξιωμένων εικαστικών καλλιτεχνών (Τσαρούχη, Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Μόραλη) σε μια προσπάθεια απόδοσης της περιλάλητης «ελληνικότητας» που ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου αποτελούσε σημαντικό άξονα των πνευματικών και καλλιτεχνικών αναζητήσεων στη χώρα μας.



Εικόνα 14. Εξώφυλλο της πρώτης δισκογραφικής έκδοσης του μπαλέτου του Μ. Χατζηδάκι «Το καταραμένο φίδι», 1958, με σχέδιο από το σκηνικό του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα για την παράσταση του έργου από το Ελληνικό Χορόδραμα το 1951. Συλλογή Αμ. Κωτσάκη

Εικόνα 15. Εξώφυλλο της δισκογραφικής έκδοσης του μπαλέτου του Μ. Χατζηδάκι «Έξι λαϊκές ζωγραφίες», 1959, φιλοτεχνημένο από τον Γιάννη Μόραλη. Συλλογή Αμ. Κωτσάκη

Ενδεικτικά στις Έξι λαϊκές ζωγραφίες (1949-50), ο Μάνος Χατζηδάκις¹⁷ επεξεργάζεται έξι ρεμπέτικα τραγούδια και τα παρουσιάζει σε διασκευή για πιάνο, σαν να πρόκειται για συνθέσεις λόγιας μουσικής με το λαϊκό τους χρώμα όμως να είναι διακριτό. Με αυτό τον τρόπο, και ακόμη περισσότερο ως μπαλέτο, επιτυγχάνεται η ένταξη της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής στα ακούσματα ενός αστικού κοινού, προσφέροντάς του μια μουσική λαϊκής προέλευσης με έναν τρόπο που προσιδιάζει περισσότερο στις δικές του δυτικότροπες προτιμήσεις. Παρότι μια τέτοιου τύπου σύγκριση πιθανώς συνιστά παρακινδυνευμένο ερμηνευτικό άλμα θα μπορούσε κανείς να αναζητήσει αναλογίες με τις αναφορές του Stravinsky στις λαϊκές μελωδίες της Ρωσίας στην *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*.

Τα κοστούμια του Μόραλη θα αναλύσουν τις φόρμες των παραδοσιακών ενδυμασιών, π.χ. των νησιωτών, σε καθαρά σχήματα ή και των πορτρέτων του φαγιούμ, αναζητώντας τον κανόνα στην αυθόρμητη έκφραση κατ' αναλογία με τη μουσική του Χατζηδάκι, ενώ στα σκηνικά του Χατζηκυριάκου-Γκίκα θα αναζητηθεί η έκφραση της διαχρονίας του ελληνισμού μέσα από την συνύπαρξη μορφολογικών αρχιτεκτονικών στοιχείων από όλες τις περιόδους της ελληνικής ιστορίας με παρόν το σαράι του караγκιόζης, σε μια σύνθεση μεταकुβιστική και, κατά τούτο, απόλυτα νεωτερική. Ας μη ξεχνάμε ότι την εποχή αυτή η αναζήτηση της ελληνικότητας και η προσπάθεια εξελληνισμού της λόγιας δυτικότροπης καλλιτεχνικής έκφρασης συνιστούσε νεωτερικότητα και στην περίπτωση του Ελληνικού Χοροδράματος συμπίκνωσή της.

Ενδιαφέρον εντοπίζεται και στην περίπτωση των Χορικών της Ζουζούς Νικολούδη¹⁸, εξέχουσας Ελληνίδας χορογράφου. Η ομάδα συστάθηκε το 1966 από την Ζουζού Νικολούδη και τον Νικηφόρο Ρώτα. «Τα Χορικά είναι είτε κομμάτια από χορικά αρχαίων τραγωδιών,

16 Το Όνειρο, μουσική, στίχοι: Μίκης Θεοδωράκης, ερμηνεύει ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, χορεύει η Ραλλού Μάνου, από *Το Τραγούδι Του Νεκρού Αδερφού*. <https://www.youtube.com/watch?v=fDMsfkW2s6g>.

17 Ρενάτα Δαλιανούδη, «Ο Μάνος Χατζηδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση. Μετάβαση από το παραδοσιακό στο έντεχνο λαϊκό», Αρχείο Ελληνικού χορού, βλ. ιστοσελίδα <https://www.dancearchive.gr/article.php?id=54>

18 Η χορογράφος Ζουζού Νικολούδη (Αθήνα 1917 – 2004) ήταν κόρη του αρχιτέκτονα Αλέξανδρου Νικολούδη και της Μαρίας Φιξ. Σπούδασε χορό με την Κούλα Πράτσικα και πιάνο με τη Τζίνα Μπαχάουερ. Μεταπολεμικά παρακολούθησε σεμινάρια χορού στη Ζυρίχη και ξεκίνησε την καριέρα της αρχικά ως χορεύτρια και στη συνέχεια ως χορογράφος. Το 1966 ίδρυσε σε συνεργασία με τον Νικηφόρο Ρώτα τα «Χορικά» τα οποία διαλύθηκαν λόγω οικονομικών προβλημάτων το 1974. Συνεργάστηκε επίσης με το Εθνικό θέατρο, τη Λυρική Σκηνή, το θέατρο της Έλσας Βεργή κ.λπ.

είτε δραματική μορφοποίηση με μουσική και κίνηση πανάρχαιων μύθων» αναφέρει στο οπισθόφυλλο του λευκώματος *Χορικά* του συνθέτη, συγγραφέα και μουσικοπαιδαγωγού Νικηφόρου Ρώτα (1929-2004). Η ίδια η Ζουζού Νικολούδη σε συνέντευξή¹⁹ της σχολιάζει: «Η προσέγγιση του χορού στο αρχαίο δράμα είχε πολλά προβλήματα το 1963, οι ηθοποιοί ήξεραν μόνο να μιλάνε, οι τραγουδιστές να βγάζουν «κορώνες», οι χορευτές να κάνουν δεκαπέντε πιρουέτες. Κι όμως ο χορός του δράματος είναι λόγος με τη γλώσσα του σώματος, η οποία έχει μεγαλύτερη αμεσότητα και οι θεατές μπορούν να δουν πολύ περισσότερα πράγματα. Άλλωστε ο χορός είναι συνδυασμός λόγου, μουσικής και κίνησης, αναδεικνύοντας ουσιαστικά μια συμπύκνωση νεωτερικότητας πάνω σε αυτή την περίπτωση στον καμβά όχι της λαϊκής παράδοσης, όπως πιο πάνω η Ραλλού Μάνου, αλλά του αρχαίου δράματος.

Οι παραπάνω δύο προσεγγίσεις δεν είναι τίποτα άλλο παρά εκφράσεις της νεωτερικότητας στο πεδίο του χορού, του μπαλέτου, μέσα στο πλαίσιο αναζήτησης της ελληνικότητας. Αναμφίβολα μια από τις μεγαλύτερες στιγμές των Χορικών της Ζουζούς Νικολούδη ήταν η συμμετοχή της ομάδας στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη στην ιστορική παράσταση του Θεάτρου Τέχνης του Καρόλου Κουν το 1959 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, για την οποία είχε ξεσπάσει σκάνδαλο²⁰ λόγω του νεωτερικού, ως και προκλητικού, για την εποχή χαρακτήρα της. Και στην περίπτωση αυτή έχουμε σύμπραξη «ιερών τεράτων» του σύγχρονου πολιτισμού μας: σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, χορογραφία Ζουζούς Νικολούδη, σκηνικά–κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη²¹ και μουσική Μάνου Χατζηδάκι. Παρά την αρχική κατακραυγή, η παράσταση έλαβε διθυραμβικές κριτικές²² στην Ευρώπη. Αξίζει η παράθεση αποσπάσματος από το σημείωμα του σκηνογράφου²³, όπου ο ίδιος περιγράφει ολόκληρη τη συλλογιστική του πορεία μέχρι το τελικό αποτέλεσμα: «Για την πρώτη προσπάθεια ν' ανέβουν οι *Όρνιθες* με το *Θέατρο Τέχνης*, σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν, ζήτησα από έναν Έλληνα καθηγητή στο Λονδίνο, να μου μεταφράσει από ένα αγγέζικο βιβλίο ορνιθολογίας τα ονόματα των πτηνών στα νέα ελληνικά. Όλα τα κοστούμια των πουλιών ήταν βασισμένα στα φυσικά ντοκουμέντα και θύμιζαν τα νατουραλιστικά κοστούμια του Σαν Ντεκλέρ. Όταν άρχισα να προχωράω, είδα πως είχα άδικο και ότι ο νατουραλισμός δεν είναι πάντα η λύση για το θέατρο και δη το αρχαίο ελληνικό... Θυμόμαστε όλοι την άσχημη τύχη αυτής της πρώτης παράστασης. Επακολούθησε μια δεύτερη βερσιόν, όπου τα νατουραλιστικά γίναν κάπως φανταστικά, αλλά η τελευταία φάση είναι η τρίτη, όταν το σκηνικό πήρε τη σωστή του μορφή και τα κοστούμια βρήκαν, κατ' εμένα, το σωστό τους ύφος, αφού μελέτησα τα αφρικανικά κοστούμια ιεροτελεστιών. Η έννοια του πουλιού απεδόθη με μια φούντα φτερά που κολλήθηκε στην ουρά του ανθρώπου και έδωσε στη χορογραφία ελαφρότητα και κάτι από πέταγμα. Τα φτερά που όλος ο κόσμος νόμιζε αληθινά ήταν από σύρμα και ύφασμα. Στο Παρίσι ένας κριτικός, που ίσως δεν ήξερε ότι το έργο δεν είναι βραζιλιάνικο αλλά ελληνικό, έκρινε ότι τα χρώματα δεν ήταν αρκετά ζωηρά. Τα γαιώδη χρώματα των φτερών συμπληρώνονταν με λίγο άσπρο και γαλάζιο ανοιχτό. Φαίνεται ότι τα κοστούμια των πουλιών, ελεύθερα και φανταστικά, προϋπήρχαν της κωμωδίας του Αριστοφάνη, όπως και η *commedia dell'arte* προϋπήρχε του Γκολντόνι. Πάντως ο μεγάλος μου δάσκαλος ήταν ο φτωχός μασκαράς που ντύνεται όπως-όπως, και οι εύθυμοι αυτοσχεδιασμοί των φοιτητών. Η ιδέα για τις φτερούγες στα χέρια προέρχονταν από τα άγνωστα κοστούμια των ερυθρόδερμων. Είχε δίκιο ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, λέγοντας πως για να βρεις τι ήταν η αρχαία Ελλάδα πρέπει

19 Συνέντευξη της Ζουζούς Νικολούδη στην Κλημεντίνη Βουνελάκη, 1998. Μεταξύ άλλων, θίγονται ενδιαφέροντα θέματα για τη «γενιά τις ελληνικότητας» και τον μοντερνισμό, τους καλλιτέχνες που τα γεφύρωσαν, κτλ. <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=104520>.

20 «Ανακοινούται από το υπουργείον Προεδρίας της Κυβερνήσεως ότι κατ' εντολήν του κ. Κωνσταντίνου Τσάτσου μεταιούται η δεύτερα παράστασις των «Όρνιθων» του Αριστοφάνους, η οποία επρόκειτο να δοθεί σήμερον Κυριακή και ώραν 20.30. Το χθες εμφανισθέν έργον ατελέστατα προπαρασκευασμένον απετέλεσε παραμόρφωσιν του πνεύματος του κλασικού κειμένου, ωρισμένοι δε σκηναί αυτού παρουσιάσθησαν κατά τρόπον προσβάλλοντα το θρησκευτικόν αίσθημα». Η ανακοίνωση αυτή εκδόθηκε το πρωί της 30ης Αυγούστου 1959. Μία ημέρα πριν ο Υπουργός προεδρίας της Κυβερνήσεως της τότε ΕΡΕ και Διοικητής του ΕΟΤ, Κωνσταντίνος Τσάτσος, είχε αποχωρήσει οργισμένος από τους *Όρνιθες* του Κουν στο Ηρώδειο, με συνέπεια να απαγορεύσει τις επόμενες παραστάσεις του έργου. Όλα ξεκίνησαν όταν κατά τη διάρκεια θυσίας ενός τράγου στους θεούς ο ιερέας άρχισε να ψέλνει με τρόπο βυζαντινό. «Ντροπή» και «βεβήλωσις» ακούστηκαν από το κοινό και αυτή στάθηκε η πυροδότηση του σκανδάλου.

21 Οι απόψεις του Γιάννη Τσαρούχη περί σκηνογράφησης του αρχαίου θεάτρου παρατέθηκαν στην εισήγηση του ίδιου στη Διεθνή Διάσκεψη Θεάτρου στην Αθήνα το 1976, απόσπασμα της οποίας παρατίθεται στο: Ψηφιοποιημένο αρχείο ΕΡΤ, «Τσαρούχης, ένας στοχαστής της ελληνικότητας», [<http://archive.ert.gr/6900/> (6/1/2018)].

22 Η απογείωση ξεκίνησε με το βραβείο καλύτερης παράστασης που πήραν οι *Όρνιθες* και το «Θέατρο Τέχνης», το 1962 στο «Θέατρο των Εθνών» στο Παρίσι. Οι πανευρωπαϊκές περιοδείες 1964, 1965, 1966, κατέγραψαν τους *Όρνιθες* ως την καλύτερη παράσταση Αριστοφάνη που είδε ποτέ η Ευρώπη και τον Κουν σαν το σπουδαιότερο ερμηνευτή του.

23 Πάννης Τσαρούχης, «Σημείωμα του Σκηνογράφου», στο: Πρόγραμμα Παράστασης, Αριστοφάνης, *Όρνιθες*, Θέατρο Δάσους, Αθήνα 1997.

να το ζητήσεις στους νέγρους, στους Ινδούς και σε πολλές άλλες φυλές». Τα παραπάνω καταδεικνύουν τη νεωτερικότητα του εγχειρήματος αλλά και εκλεκτική συγγένεια με τις προαναφερθείσες παρισινές αναζητήσεις τέσσερις δεκαετίες πιο πριν.



Εικόνα 16. Εξώφυλλο της δισκογραφικής έκδοσης της μουσικής του Μ. Χατζιδάκι για τους αριστοφανικούς «Ορνιθες» το 1960, φιλοτεχνημένο από τον Γιάννη Τσαρούχη. Συλλογή Αμ. Κωτσάκη

Εικόνα 17. Στιγμιότυπα από την ιστορική παράσταση των «Ορνίθων» το 1959 στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Δωρεά Ζ. Νικολούδη στην Αμ. Κωτσάκη

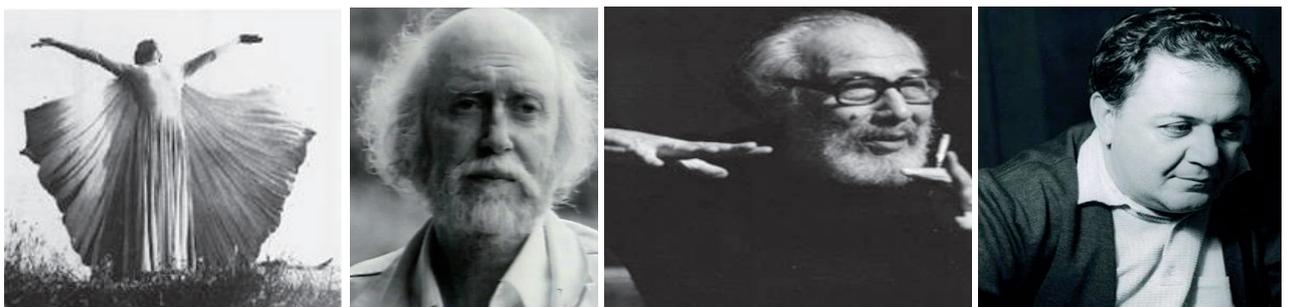
Από την σύντομη σκιαγράφηση αυτών των δύο περιπτώσεων-στιγμών συμπύκνωσης νεωτερικότητας στην μεταπολεμική Ελλάδα δύσκολα θα αποφύγει κανείς μια απόπειρα όχι ακριβώς για μεταξύ τους σύγκριση όσο για αναζήτηση των αιτίων που οδήγησαν σε ανάλογες καλλιτεχνικές συμπυκνώσεις.

Η «ατμόσφαιρα» και το «περιβάλλον» - Το “milieu”

Η αναφορά στις λαϊκές παραδόσεις, οι χρήσεις απρόσμενων για ένα αστικό κοινό εθισμένο στη λόγια δυτική μουσική ηχοχρωμάτων, η εγκατάλειψη της καθιερωμένης ενδυματολογίας του κλασικού χορού και η αναζήτηση κοστουμιών με έντονο εικαστικό χαρακτήρα με αναφορές σε λαϊκές ενδυμασίες, τα μοντέρνα σκηνικά συχνά στο πνεύμα του κυβισμού ή του μετακυβισμού στην περίπτωση της Ελλάδας, οι αναλογίες που εντοπίζονται στις αναφορές στην παράδοση αλλά και στην αρχαιότητα παρότι ενδέχεται ως συγκρίσεις να συνιστούν ερμηνευτικά άλματα, παρά ταύτα, δύσκολα κανείς μπορεί να τις απορρίψει.

Οι προπολεμικές παρισινές αναζητήσεις φθάνουν στην Ελλάδα με καθυστέρηση τεσσάρων περίπου δεκαετιών, φαινόμενο πολύ σύνηθες άλλωστε. Φθάνοντας όμως εξελληνίζονται καθότι ο κεντρικός άξονας των καλλιτεχνικών πειραματισμών είναι η αναζήτηση της «ελληνικότητας» με καταφυγή ισόποσα στην αρχαιότητα και στην παράδοση.

Αυτό όμως που αναμφίβολα γεφυρώνει τις δύο «συμπυκνώσεις της νεωτερικότητας» σε Παρίσι και Ελλάδα, προ και μεταπολεμικά είναι η κοινή συνθήκη μέσα στην οποία αναπτύχθηκαν, που δεν είναι άλλη από την ύπαρξη ενός «καλλιτεχνικού περιβάλλοντος», μιας εξόχως δημιουργικής «ατμόσφαιρας» με ανταλλαγή ιδεών και προβληματισμών ανάμεσα σε μια ομάδα, ένα δίκτυο καλλιτεχνών μεγάλου διαμετρήματος. Ίσως αυτό να είναι το συνδυετικό νήμα αυτών των «στιγμών συμπύκνωσης της νεωτερικότητας» που παραμένει εξαιρετικά ενδιαφέρον και επίκαιρο ειδικά στις μέρες που το δίκτυο τείνει να αντικατασταθεί από το διαδίκτυο προκαλώντας νέους προβληματισμούς και αναζητήσεις.



Εικόνα 18. Οι συντελεστές της ιστορικής παράστασης των αριστοφανικών «Ορνίθων» 1959.

Α. Ζουζού Νικολούδη, χορογραφία

Β. Γιάννης Τσαρούχης, σκηνικά-κοστούμια

Γ. Κάρολος Κουν, σκηνοθεσία Δ. Μάνος Χατζηδάκης, μουσική.

