

Χορευτικά σώματα και ιστορία: αναλύοντας τρεις στιγμές από την ιστορία του χορού στην Ελλάδα

Στεριανή Τσιντζιλώνη*

Ο χορός, κατά την ιστορική του πορεία, έχει επιδείξει διαφορετικές σωματικές τεχνικές που χαρακτηρίζονται από γεωγραφική διασπορά, αποτελούν πεδία ενσώματης πράξης και γνώσης και έχουν σε κάθε χορογραφικό έργο ένα πεπερασμένο ορίζοντα ερμηνειών ανάλογα με τις ιστορικές, κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές συνδηλώσεις του. Δηλαδή, τόσο οι ίδιες οι τεχνικές αποτελούν μια κοινωνικο-ιστορική κατασκευή όσο και η διασπορά, ενσωμάτωση, χρήση και ερμηνεία τους ορίζεται από τα κοινωνικά, ιστορικά ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Σύμφωνα με τη θεωρητικό του χορού Susan Leigh Foster η χορογραφία μπορεί να εκληφθεί ως μια «θεωρητικοποίηση των σχέσεων ανάμεσα στο σώμα και τον εαυτό, το φύλο, την επιθυμία, την ατομικότητα, τη συλλογικότητα και την εθνικότητα».¹ Επομένως, ο χορός αποκτά νόημα σε σχέση με δύο κώδικες, τη συντακτική και δομική σχέση της κίνησης με τις κινητικές γλώσσες, φόρμες, τεχνικές (δηλαδή τον κόσμο του χορού και την ιστορία του) και τη σχέση του με τον κόσμο (δηλαδή με κώδικες εξωχορευτικούς).

Η παρουσίαση αυτή έχει ως στόχο να αναδείξει εντάσεις και ζητήματα που εγείρει μια ενσώματη μελέτη της ελληνικής ιστορίας μέσα από το πρίσμα ενός διαπολιτισμικού εργαλείου όπως οι χορευτικές τεχνικές, εκκινώντας από το κεντρικό ερώτημα αυτού του συνεδρίου • δηλαδή πώς μπορούμε να μελετήσουμε την ιστορία του έντεχνου χορού στην Ελλάδα μέσα από το πρίσμα της συνέχειας, της ασυνέχειας ή της ρήξης. Εστιάζοντας σε έναν κοινό άξονα, αυτόν της χορογραφικής διαπραγμάτευσης ιδεών και όψεων σχετικών με την Ελληνική αρχαιότητα, η παρουσίαση αποσκοπεί να φωτίσει τις μετατοπίσεις και αλλαγές που παρουσιάστηκαν εντάσσοντας έτσι το χορευτικό σώμα σε μια ιστορική και πολιτισμική συζήτηση. Η έννοια του ‘αρχαίου χορευτή’ είναι ένα ιδεολόγημα με διαφορετικά περιεχόμενα και φόρμες που χρησιμοποιήθηκε διεθνώς κατά κόρον στην ιστορία του χορού γιατί «το αρχαίο παράδειγμα μπορούσε να επιλύσει διάφορα ζητήματα-πρόβλημα του χορού αλλά κυρίως γιατί λειτούργησε

* Στεριανή Τσιντζιλώνη (PhD, MA) tsintziloni.steriani@gmail.com

Panagiotara, B. & Tsintziloni, S. «A shifting landscape: Contemporary Greek dance and conditions of crisis», *Journal of Greek Media & Culture*, Volume 1, Number 1, Intellect, (2015): 29-45, διαθέσιμο στο <http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jgmc/2015/00000001/00000001/art00003>

¹ Foster. 1996: xiii.

ως νομιμοποιητική αυθεντία».² Στην ελληνική περίπτωση επιπλέον, η σχέση του χορού με την ελληνική αρχαιότητα αποτέλεσε στοιχείο των γενικότερων διαχρονικών εκφάσεων και ζημιώσεων για θέματα ταυτότητας όπως εκφράστηκαν στην ελληνική ιστορία με τις πολιτικές, ιδεολογικές και αισθητικές συνδηλώσεις τους.

Η συγκεκριμένη παρουσίαση εστιάζει σε τρία έργα του λεγόμενου σύγχρονου χορού, όπως αυτός διαμορφώθηκε στην Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα τα έργα: *Ορχηστική Επίδειξη της Σχολής Πράτσικα* (Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 18 & 23 Ιουνίου 1938, χορογραφία: Κούλα Πράτσικα), *Αρχαϊκά* (Ωδείο Ηρώδου Αττικού, Ιούνιος 1949, Χορογραφία: Κούλα Πράτσικα & Αγάπη Ευαγγελίδη) και *Δάφνις και Χλόη* (Θέατρο Αποθήκη, Φεβρουάριος 1995, χορογραφία: Κωνσταντίνος Ρήγος) με στόχο να αναδείξει μετατοπίσεις και αλλαγές στη διαχείριση της χορευτικής/σωματικής τεχνικής ως φορέα και ένδειξη γενικότερων ιδεολογικών και ιστορικών αλλαγών.

Η μελέτη του έντεχνου χορού στην Ελλάδα κινείται αναδεικνύοντας είτε τη θετική δυναμική του χορού διαχρονικά, είτε ‘ξαναγράφοντας’ την ιστορία και ασκώντας κριτική σε πρόσωπα και γεγονότα. Στην ουσία όμως και οι δύο προσεγγίσεις ανατροφοδοτούν μια μελέτη του χορού ως φαινομένου που αναπτύσσεται με μια τάση προς τον πλουραλισμό, και τη χειραφέτηση του χορευτικού σώματος. Αυτό που αντιπροτείνεται εδώ βασίζεται εφ’ ενός στην άποψη του Walter Benjamin³ ότι το παρελθόν κάνει την εμφάνισή του σε στιγμές κινδύνου, και στη θέση του Michael Foucault⁴ ότι δυνάμεις που δεν κυριαρχούν αλλά υπολείπονται σε κάποια ιστορική στιγμή δεν εξαφανίζονται, αλλά αναδύονται σε κάποια άλλη ιστορική συγκυρία. Προτείνεται λοιπόν ότι η παραγωγή και πρόσληψη κάθε έργου είναι συνυφασμένες με ένα πλέγμα ισορροπιών δυνάμεων όπου τέμνονται καλλιτεχνικά, ιστορικά, πολιτισμικά και πολιτικά ζητήματα αναδεικνύοντας έτσι τα «ιδεολογικά συμφραζόμενα των αισθητικών πρακτικών»⁵ τα οποία μετατοπίζονται όχι πάντα με ορατούς τρόπους. Κατά συνέπεια, οι όποιες αλλαγές στο χρόνο συμβαίνουν νοούνται μέσα από δυναμικές υπολοιπούμενων, υπόγειων δυνάμεων που έμειναν ανεκλήρωτες και αναδεικνύονται στην επιφάνεια σε μεταγενέστερο χρόνο. Οι αλλαγές της χρήσης του σώματος αναδεικνύουν ότι η χορευτική προσέγγιση της αρχαιότητας όχι μόνο υπέστη αλλαγές και μετατοπίσεις αλλά ότι αυτές ακριβώς οι αλλαγές αποτελούν τα σημεία

² Macintosh, 2010: 2.

³ Benjamin, [online].

⁴ Foucault, 2001: 198-199.

⁵ Desmond, 1997: 1.

τομής ιδεών και εννοιών που ο χορός μοιράζεται και διαπραγματεύεται με το κοινωνικό-ιστορικό του πλαίσιο.

Η δεκαετία του 1930 είναι κομβικό σημείο για το χορό στην Ελλάδα, με ηγετική μορφή αυτή της Κούλας Πράτσικα (1899–1984). Η γενναιολογία του μοντέρνου χορού ως διακριτού πολιτισμικού πεδίου διαμορφώνεται τη δεκαετία αυτή αλλά οι διεργασίες, προϋποθέσεις και συντεταγμένες έχουν προηγηθεί. Η χώρα είχε γνωρίσει ήδη από τις αρχές του αιώνα το μοντέρνο χορό μέσα από τις επισκέψεις διεθνούς φήμης καλλιτεχνών όπως η Ισιδώρα Ντάνκαν, η Λόι Φούλερ ή η Ρούμπυ Τζίνερ. Κινούμενη στους ανώτερους κοινωνικούς κύκλους των Αθηνών, η Κούλα Πράτσικα και οι πρακτικές της εγκολπώθηκαν και αξιοποίησαν προϋπάρχουσες διεργασίες που εφάπτονταν του κοινωνικού και του σωματικού. Πιο συγκεκριμένα, τις πρακτικές του Λυκείου των Ελληνίδων όσον αφορά στη δημιουργία ενός ιδεώδους «γυναίκειας άσκησης, μετριοπαθούς, αρμονικής και καλαίσθητης, συμβατής με την αντίληψη της ‘θηλυκότητας’ και με τις αξίες και τα πρότυπα συμπεριφοράς των γυναικών των μεσαιών και ανώτερων στρωμάτων».⁶ Και δεύτερον, με τους πειραματισμούς της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού (1874–1952) για το χορό της αρχαίας τραγωδίας μέσω των οποίων συντελέστηκε η μετάβαση από το κείμενο στο χορεύον σώμα μετεγγράφοντας σε αυτό το αφήγημα της συνέχειας του ελληνισμού.⁷

Κατά την άποψη της κριτικού του χορού Νατάσα Χασιώτη ο μοντέρνος χορός στην Ελλάδα φαίνεται να είναι το αποτέλεσμα των δύο βασικών χορευτικών κέντρων των αρχών του 20^{ου} αιώνα, της Γερμανίας και των ΗΠΑ. Συνεχίζοντας διευκρινίζει ότι η επιρροή της Γερμανίας διαφαίνεται κυρίως στις εκπαιδευτικές μεθόδους της κίνησης και στην επιρροή του συστήματος του Emile-Jacques Dalcroze, ενώ από την Αμερική ήρθε η επιρροή μιας αρχαιοπρεπούς Ελληνικότητας του χορού της Ισιδώρας Ντάνκαν. Τέλος, υποστηρίζει η Χασιώτη ότι η πρώτη επιρροή λειτούργησε ως μέθοδος ενώ η δεύτερη ως σκοπός και μαζί διαμόρφωσαν την χορογραφική παραγωγή στην Ελλάδα για πολλές δεκαετίες⁸.

Η Κούλα Πράτσικα σπούδασε το σύστημα ρυθμικής του Ελβετού παιδαγωγού Emile-Jacques Dalcroze (1865–1950)⁹ και θεώρησε ότι βρήκε σε αυτό την πεμπτουσία της Ελληνικής

⁶ Φουρναράκη, 2010: 374.

⁷ Glytzouris, 2010: 2105.

⁸ Hassiotis, 2001a [on line].

⁹ Ο Emile-Jacques Dalcroze είναι ο δημιουργός ενός συστήματος μουσικοκινητικής αγωγής γνωστό με το όνομα ρυθμική (*eurhythmics*), που αποσκοπούσε στη βιωματική εμπειρία του ρυθμού και της μουσικής μέσα από ασκήσεις βασισμένες στον αυτοσχεδιασμό του μαθητή. Το 1910 μαζί με τον Adolf Appia ίδρυσαν το σχολείο του Hellerau

εκπαίδευσης και της Ελληνικής αρχαιότητας συνολικά, που πίστευε πως είναι ο ρυθμός, ο χορός και η μουσική.¹⁰ Κατά την Πράτσικα ο χορός είναι μια τέχνη που πηγάζει από το θρησκευτικό αίσθημα και μεταχειρίζεται το σώμα ως όργανό του για να εκφράσει όλα τα πάθη και τις αλήθειες. Έτσι προσέγγισε την αρχαιότητα μέσα από το ρυθμό ως μια φαινομενολογική μελέτη ενός υπερβατικού Ελληνικού πνεύματος που θα μπορούσε να αποτελέσει το πλαίσιο μιας ολιστικής (σώμα-νους) διαπαιδαγώγησης και αυτή η ολότητα αποτέλεσε γι' αυτήν το ιδανικό της Αρχαιότητας που επιδίωκε. Η παιδαγωγική αυτή προσέγγιση είχε εξαιρετική σημασία για το άτομο καθώς μέσω του ρυθμού μπορούσε να ενώσει σώμα και πνεύμα, ένα ιδανικό που, σύμφωνα με την Πράτσικα, φιλοσοφικά και αισθητικά βασιζόταν στις Ελληνικές αρχές της ομορφιάς και του ουμανισμού.¹¹

Μετά την ίδρυση της σχολής της στην Αθήνα το 1930 η Πράτσικα παρουσιάζει συστηματικά το έργο της σε δημόσιες επιδείξεις που περιλαμβάνουν «επιδείξεις βαδίσματος, δρόμου, πηδήματος, γυμνασμάτων κορμού και σπονδυλικής στήλης, εντάσεως, χαλαρώσεως, παλών, σύνθετων κινήσεων»¹². Επίσης, οι περιγραφές στο τύπο της εποχής επεσήμαιναν ότι «τα 15 εκείνα κορίτσια απελευθέρωσαν το κορμί των από κάθε ψεύτικη, μηχανική κίνηση ή στάσι» και ότι «απέκτησαν ελαφρότητα, χαρά που πηγάζει από την ισορροπία εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου».¹³

Άλλοι έβλεπαν στο έργο της Πράτσικα μια καθαρά ελληνική εργασία και «ένα κορμί-οργανο δια του οποίου εκφράζουν την ψυχή τους. Ένα σώμα όχι φυλακή του πνεύματος ή της ψυχής αλλά μια κατοικία μέσα στην οποία αυτή αναπνέει, κινείται, εκδηλώνεται ελεύθερα. Σας δίνουν την εντύπωση τα κορίτσια εκείνα πουλιών, τα οποία μόλις απηλέγησαν από δεσμα που τους είχαν δεμένα τα μέλη και τα φτερά τους».¹⁴ Παρατηρώντας τις φωτογραφίες που συνοδεύουν τα άρθρα των εφημερίδων της εποχής διαπιστώνει κανείς μια ποικιλία κινήσεων και μια σχεδόν άναρχη και μη-ομομοιόμορφη κίνηση των σωμάτων που αναδίδει αυθορμητισμό και ένταση • μια πρωτόλεια ενέργεια και δυναμική των σωμάτων.

έξω από τη Δρέσδη (Γερμανία), το οποίο μεταφέρθηκε έξω από τη Βιέννη μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και μετονομάστηκε σε Hellerau-Laxenburg. Εκεί φοίτησε η Πράτσικα από το 1927 μέχρι το 1930. Το σύστημα του Dalcroze, παρότι βασικά ήταν ένα μουσικό σύστημα, είχε εξαιρετική επίδραση στις εξελίξεις του χορού τόσο στην Ευρώπη όσο και στις ΗΠΑ.

¹⁰ Πράτσικα, 1991: 15.

¹¹ Πράτσικα, 1991: 15.

¹² Δ.Σ.Δ. 1932: 2.

¹³ Δ.Σ.Δ. 1932: 2.

¹⁴ Δ.Σ.Δ. 1934: 2.

Οι πρακτικές αυτές και οι ιδέες της Πράτσικα εντάσσονται σε ένα γενικότερο κλίμα συζητήσεων των αρχών του αιώνα για ένα υγιές σώμα ως αντίβαρο στις αρνητικές επιπτώσεις του πολιτισμού, για τον κοινωνικό ρόλο των γυναικών ως μητέρες του έθνους, αλλά και με προτάγματα απελευθέρωσης και χειραφέτησης, φαινόμενα που ήταν διάχυτα σε Ευρώπη και Αμερική την ίδια περίοδο. Πρόκειται για ένα ανομοιογενές και ετερόκλητο σύνολο ιδεών και κινημάτων που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα ιδεολογιών από κοινωνικές ουτοπίες και αναρχοαυτόνομες κοινότητες, μέχρι μεταφυσικές ενοράσεις και φασίζουσες ιδέες περί φυλής και έθνους. Θα μπορούσαμε λοιπόν να συνοψίσουμε τις δυναμικές στο χορό της δεκαετίας του 1930 ως σχετικών με μια κληρονομιά από την κλασική αρχαιότητα, σε συνάρτηση με συστήματα όπως η ρυθμική του Νταλκρόζ και σε μια ενσώματη διαμόρφωση της συνέχειας του ελληνισμού με το συγκερασμό στοιχείων από τη λαϊκή, τη βυζαντινή και την αρχαία παράδοση, ακολουθώντας το πρότυπο της Εύα Πάλμερ Σικελιανού και του Λυκείου Ελληνίδων. Όλα αυτά διαμορφώνουν ένα μοντέλο χορευτή, άρα καλλιτεχνικής αισθητικής και σωματικής κουλτούρας που οριοθετείται και αντιπαραβάλλεται με άλλα μοντέλα της εποχής, όπως το μπαλέτο, διεκδικώντας την κοινωνική διάκριση και κατά συνέπεια την καθιέρωση ή ακόμα την κυριαρχία. Όπως διαπιστώνει και ο Δημήτρης Τζιόβας: «Η ελληνικότητα αναδεικνύεται ως το αριστοκρατικό ιδεολόγημα των νέων φιλελεύθερων διανοούμενων και συγγραφέων αντιπροσωπεύοντας τον ιδεαλιστικό τους ελιγμό ανάμεσα στις συμπληγάδες του χοντροκομμένου λαϊκισμού του παρελθόντος και του απειλητικού κοινωνισμού του παρόντος».¹⁵ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το χορευτικό σώμα με την πραγματική και συμβολική διάσταση της χειραφέτησης και της αυτο-κυριαρχίας αποτελεί ένα σχετικά άμορφο ακόμα, αλλά δυναμικό, όχημα διαχείρισης κοινωνικών (μεσαία και ανώτερη τάξη), έμφυλων (γυναικείο) και εθνικών ζυμώσεων.

Η πρώτη ορατή αλλαγή στη σωματική τεχνική της Πράτσικα, διαφαίνεται το 1938, όταν ιδρύει το επαγγελματικό τμήμα της σχολής της και αρχίζει έτσι η επίσημη περίοδος θεσμοθέτησης της επαγγελματικής χορευτικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Αν και η ίδια δεν χορεύει (γεγονός εξαιρετικά σπάνιο για χορογράφους του μοντέρνου χορού) και σύμφωνα με κείμενα των μαθητριών της, σχεδόν πάντα χορογραφεί με τη βοήθεια μαθητριών της, εντούτοις αποφασίζει να μπει στο χώρο της παράστασης, δηλαδή της χορογραφίας ως αυτόνομο θεατρικό είδος που

¹⁵ Τζιόβας, 1989: 39.

υπερβαίνει την απλή σχολική επίδειξη, γεγονός που καταδειχνει την ανάγκη για θεσμοθέτηση του χορού ως καλλιτεχνικού έργου τέχνης.

Στην παράσταση *Ορχηστική Επίδειξη της Σχολής Πράτσικα* (Ωδείο Ηρώδου Αττικού, 18 & 23 Ιουνίου 1938, χορογραφία: Κούλα Πράτσικα & Ραλλού Μάνου) συμπλέκονται ετερογενή στοιχεία (αρχαιοελληνικά θέματα, δημοτικοί χοροί, ρυθμικές ασκήσεις, κλασική Δυτική μουσική) δίνοντας τα πρώτα βήματα προς μια μετάλλαξη. Το χορευτικό σώμα, σώμα επαγγελματιών πια, αποκτά εκλέπτυνση και αρμονία. Από μέσο έκφρασης και εξωτερίκευσης γίνεται ένα όργανο εγγραφής της ιδεολογικής συζήτησης για την αδιάσπαστη συνέχεια του ελλητισμού και ενός αισθητικού ιδανικού που ακροβατεί ανάμεσα στην αρχαιοπρέπεια και στην ακαδημαϊκή αυστηρότητα. Σε αυτή τη μετάβαση το τι κάνει το χορευτικό σώμα μοιάζει να περνάει σε δεύτερη μοίρα, όπως φαίνεται από τις λιγοστές περιγραφές της κίνησης που υπάρχουν στα δημοσιεύματα της εποχής. Αυτό που μοιάζει να έχει σημασία είναι το τί αναπαριστά ή συμβολίζει (θεματολογία) αλλά κυρίως το πώς, δηλαδή με ποιόν τρόπο: «...ζωντανεμένη κατά τον αρμονικότερον τρόπον από τα κορίτσια εκείνα, τα οποία πειθαρχημένα, εμψυχωμένα από το υγιές πνεύμα του χορού, απατέλουν ένα αδιάσπαστο σύνολον».¹⁶

Τα χαρακτηριστικά αυτά επανέρχονται τροποποιημένα προς μια πιο αυστηρή κατεύθυνση στο έργο *Αρχαϊκά* (Ωδείο Ηρώδου Αττικού, Ιούνιος 1949, Χορογραφία: Κούλα Πράτσικα & Αγάπη Ευαγγελίδη), το οποίο σύμφωνα με την Πράτσικα ήταν η καλύτερη δουλειά της.¹⁷ Γράφει μάλιστα η ίδια: «Ο καλλιτεχνικός σκοπός είναι «το πλησίασμα της ορχηστικής των αρχαίων Ελλήνων και η αναβίωσις της μέσα στα πλαίσια της συγχρόνου ζωής μας». Επισημαίνει επίσης ότι η παράσταση έχει ως επαγγελματικό στόχο: «Το ανέβασμα της ορχηστικής τέχνης εις το πνευματικόν επίπεδο (όπως της ταιριάζει) και η απόμακρυνση της από την αισθησιακή βαθμίδα που την έχει κατεβάσει η εποχή μας». Τέλος, η παράσταση επιτελεί και κοινωνικό σκοπό: «Να τονιστεί με έναν τρόπον χειροπιαστόν πόσο ζωντανά υπάρχει η παλαιά παράδοσις και η συνέχειά της σήμερα. Επιπλέον ο μόνος τρόπος δια να αποφύγομεν την πνευματικήν αναρχίαν και να βοηθήσωμεν όλοι δια την ανασυγκρότησιν της πατρίδας μας και δια την κάθαρσιν της

¹⁶ Δ.Σ.Δ. 1938: 2.

¹⁷ Παλαιολόγου, 2000: 37.

ψυχής μας είναι να σκύψουμε με σεβασμό πάνω στις πανάρχαιες ρίζες μας να τις πιστέψουμε εμείς οι ίδιοι ότι υπήρχαν πάντοτε και να αντλήσουμε από αυτές δυνάμεις για το μέλλον».¹⁸

Η χορογραφία δεν ήταν αναβίωση του αρχαίου χορού αλλά μια εργασία που σύμφωνα με τον Μίνω Δούνια: «σκοπός της ήταν να πλησιάσει την ουσία του αρχαίου πνεύματος, να δώσει σάρκα και οστά στις θείες σκιές και να τις κινήσει σύμφωνα με τον παλμό των αρχαίων ρυθμών».¹⁹ Η διαφορά όμως με τις μέχρι τότε παρουσιάσεις της Σχολής και τη φιλοσοφία της ρυθμικής ως εκπαιδευτικό μέσο είναι ότι: «Οι χορεύτριες (σολίστ και σύνολα) ερμήνευσαν και χόρεψαν με λαμπρή ομοιογένεια και άρτια τεχνική τους διάφορους χορούς. Υπήρχε μια αρχιτεκτονική και στο μέρος και στο όλο. Αρχιτεκτονική σύνθεσης και χώρου». Η σύνθεση θα μπορούσε να μουσικούς όρους να χαρακτηριστεί ως πολυφωνική»²⁰ Αυτό δηλαδή που τόσο οι κριτικές, όσο και το οπτικό υλικό αποκαλύπτουν είναι πως το συγκεκριμένο έργο έχει μια απόλυτα οργανωμένη, δομημένη και εγκεφαλική σύνθεση η οποία υπάγεται σε ένα ελληνικό και για την ακρίβεια, αρχαιοελληνικό πρόταγμα, το οποίο φυσικά δεν είναι καινούριο, αλλά για πρώτη φορά η Πράτσικα προτάσσει και γραπτά το όραμά της ως αντίβαρο της κοινωνικής αναρχίας μέσα από ένα χορευτικό σώμα απόλυτα ευθυτενές, ομοιόμορφο και συντεταγμένο στο συλλογικό σώμα. Είναι εξαιρετικά αντιφατικό το γεγονός ότι αυτά τα εκλεπτυσμένα, αρμονικά και απόλυτα πειθαρχημένα σώματα των χορευτικών παραστάσεων είναι σε πλήρη αντίθεση με την παιδαγωγική φιλοσοφία και πρακτική της Πράτσικα που βασιζόταν στον αυτοσχεδιασμό και τη δημιουργικότητα των μαθητών. Τοποθετώντας το έργο στο χρονικό του πλαίσιο, τον Ιούλιο του 1949 δηλαδή λίγο πριν το τέλος του εμφυλίου πολέμου, τι περιεχόμενο μπορούμε άραγε να δώσουμε στην αναρχία που αναφέρεται στις σημειώσεις της χορογράφου;

Η χορευτική τεχνική, η χρήση του σώματος, διϋλίστηκε και αποστειρώθηκε από την Ελληνοκεντρική ιδεολογία της εποχής με τις εξής συνέπειες:

1. Ενώ αρχικά οι ξένες επιρροές ή τα αντιδάνεια εξελληνίζονται ώστε να μπορούν να αποτελούν μέρος της εργασίας των ελλήνων χορογράφων, στη συνέχεια, οι σχέσεις αυτές σχεδόν αποκρίπτονται και ανάγονται κατ' ευθείαν σε ένα αρχαιοελληνικό παρελθόν αποκόβοντας τις εδώ χορογραφικές δημιουργίες από το διεθνές γίγνεσθαι. Στο μεσοπόλεμο δηλαδή οι πρακτικές της Πράτσικα ήταν πλήρως συγχρονισμένες τόσο με τη

¹⁸ Παλαιολόγου, 2000: 37-38.

¹⁹ Δούνιας στην Πράτσικα (1991): 160.

²⁰ Χαμουδόπουλος στην Πράτσικα (1991): 167.

γηγενή κατάσταση όσο και με τις διεθνείς αναζητήσεις, ενώ μετά το 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο η αρχαιοελληνικής πρόταση έμοιαζε εντελώς εκτός εποχής ενταγμένη στο διεθνές πλαίσιο.

2. Υπήρξε μια μετατόπιση στην κινητική φόρμα και τη χρήση του σώματος από ένα παιχνίδι δυναμικών, ποιοτήτων και αισθήσεων έγινε σταδιακά μια γραμμική, στοιβαρή, απόλυτα αρμονική, σχεδόν στατική χρήση του σώματος. Η ποιοτική αυτή διαφορά της κίνησης αφέθηκε ανεξερεύνητη μέχρι τώρα και η υπόθεση εργασίας που τίθεται εδώ είναι πως αυτή η μεταστροφή δεν ήταν άσχετη με την πολιτικές και ιδεολογικές διεργασίες της Μεταξικής, και της εμφυλιακής περιόδου. Τα πειθαρχημένα δηλαδή σώματα των αρχαιοελληνικών παραστάσεων αποτελούν το πρόπλασμα και το προσχέδιο ενός ολόκληρου έθνους που έπρεπε να ελεγχθεί, να 'καθαρθεί' και να δοξαστεί μέσα από τις στάχτες του.

Στο τελευταίο μέρος εξετάζεται το έργο *Δάφνις και Χλόη*, σε χορογραφία Κωνσταντίνου Ρήγου που παρουσιάστηκε στο θέατρο Αποθήκη το Φεβρουάριο του 1995. Στη δεκαετία του 1990 για τους περισσότερους ανθρώπους του χορού αλλά και κριτικούς και κοινό, ο χορός ήταν ένα εκφραστικό μέσο ικανό να επικοινωνήσει στα πλαίσια της μη-λεκτικής επικοινωνίας. Με αυτό τον τρόπο θεωρείται ότι ο χορός υπερβαίνει γλωσσικά όρια, εθνικά σύνορα και εθνοτικές διακρίσεις αλλά αντιθέτως ενώνει τους ανθρώπους μέσα από μια άμεση και αληθή επικοινωνία.

Η ελληνική κοινωνία, ήταν ακόμα γενικά συντηρητική απέναντι στο σώμα, μια στάση που πηγάζει από το δυισμό του Ντεκάρτ ενισχυμένη από την Χριστιανική ορθόδοξη στάση απέναντι στο σώμα και από τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες της χώρας. Παράλληλα όμως αυτή η δεκαετία είναι μια εποχή που η ελληνική τηλεόραση (με τα ιδιωτικά πλέον κανάλια να μεσουραρούν) αρχίζει να παρουσιάζει σόου με μουσικοχορευτικά νούμερα, εκπομπές που μπαίνουν σε χιλιάδες αν όχι εκατοντάδες ελληνικά σπίτια. Σε συνδιασμό με την άνθηση της κουλτούρας των γυμναστηρίων διαφαίνεται μια αλλαγή στάσης απέναντι στο σώμα προς μια εμπορευματοποιημένη και ψυχαγωγική διάσταση, η οποία όμως κρύβει μια εξοικίωση και απενοχοποίηση του σώματος και τη δημιουργία αυτού που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως τη δημιουργία ενός κοινού πιο ευαίσθητοποιημένου απέναντι στην κίνηση και άρα «κινητικά μορφωμένου» (movement literate). Ο χορός επίσης έγινε ένα μαζικό φαινόμενο της νεανικής κουλτούρας σε κλαμπ και πάρτυ κυρίως μέσα από το φαινόμενο rave της δεκαετίας του 1990.

Αυτή η έκθεση σε χορευτικές εμπειρίες-και η ενσώματη εμπλοκή μεγάλης μερίδας ανθρώπων σχετίζεται στενά με μια νέα αίσθηση ταυτότητας, ένα ζήτημα που μοιράζεται ο έντεχνος χορός της εποχής αυτής με την ποπ κουλτούρα.

Ο Chris Shilling υποστηρίζει ότι το σώμα αποκτά ολοένα και περισσότερη σημασία για τον σύγχρονο άνθρωπο και την αίσθηση της ταυτότητάς του.²¹ Υπογραμμίζει επίσης μια στροφή του σύγχρονου ανθρώπου από τη δουλειά με έμφαση στην παραγωγή, η οποία αποτέλεσε τη βάση του καπιταλισμού, στην κατανάλωση και τη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου. Επιπλέον, στην καταναλωτική κοινωνία σύμφωνα με τον Mike Featherstone το σώμα παρουσιάζει τον εαυτό του ως αντικείμενο προς έκθεση.²² Υπάρχει κατά συνέπεια μια ένταση ανάμεσα στο σώμα ως τόπο αίσθησης της ταυτότητας του σύγχρονου ανθρώπου και το σώμα σε έκθεση όπως είναι επάνω στη σκηνή. Ο χορός γίνεται έτσι ένας μηχανισμός με διπλό ρόλο: να εκθέτει ιδανικά σώματα ή να διερευνά και να προτείνει νέες μορφές ενεργοποίησης του υποκειμένου. Η μέχρι τώρα πορεία του χορού διεθνώς αλλά και στην Ελλάδα έχει δείξει ότι μπορεί να κινηθεί με άνεση και στα δύο αυτά πλαίσια.

Αν εντάξουμε το *Δάφνις και Χλόη* του Κωνσταντίνου Ρήγου στη γενικότερη χορογραφική διαπραγμάτευση της σχέσης με την αρχαιότητα, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή αυτή θα πρέπει να συνδιαστεί με τις αγωνίες του εκσυγχρονισμού της εποχής, άρα με τη θέση της χώρας στον ευρωπαϊκό χάρτη στα τέλη του 20^{ου} αιώνα. Ως χορογραφικό έργο το *Δάφνις και Χλόη* πρωτοχορογραφήθηκε από το ρώσο Michel Fokine (1880-1942) σε μουσική του Γάλλου συνθέτη Maurice Ravel (1875-1937) για το περίφημο συγκρότημα των Ρωσικών Μπαλέτων του Ντιαγκίλεφ το 1913. Τόσο το έργο του Fokine όσο και του Ρήγου βασίζονται στο βουκολικό ομότιτλο μυθιστόρημα του Λόγκου (δεύτερο μισό του 2^{ου} αιώνα μ.Χ), που αφηγείται την ιστορία ενός νεαρού κοριτσιού και ενός αγοριού που μεγάλωσαν ως βοσκοί και ανακαλύπτουν τον έρωτά τους.

Η θεωρητικός του χορού Vida Midgelow εξετάζοντας την έννοια της ‘επαναπροσέγγισης’ ενός μπαλέτου/έργου τονίζει ότι πάντα ενυπάρχει ένας διάλογος με την παράδοση παρά μια επιβεβαίωση. Οι χορογράφοι έχουν επιδείξει μια έντονη διεργασία κατά την προσέγγιση τέτοιων έργων όπου «εμφανίζεται ένα παλίμψηστο το οποίο προκαλεί συγκεκριμένες διπλές αναγνώσεις, καθώς το έργο βρίσκεται ανάμεσα σε ένα διπλό πλαίσιο το οποίο επικαλείται και ταυτόχρονα

²¹ Shilling, 1993: 1.

²² Featherstone, 1982: 22.

αμφισβητεί την ίδια του την πηγή».²³ Το έργο του Ρήγου εμπεριέχει στην κινησιολογία του αναφορές σε άλλα έργα μπαλέτου (όπως το *Après Midi d' une Faune*), κάνει αναχρονισμούς και μετατοπίσεις που μπορούν να εκλειφθούν ως μία πολύ διαφορετική προσέγγιση από τις μέχρι τότε συνηθισμένες χορογραφικές πρακτικές στην Ελλάδα.

Ο Ρήγος χρησιμοποίησε ως αφορμή το θέμα για να διαπραγματευτεί ζητήματα ενός (υποτιθέμενου) χαμένου παραδείσου, της ανθρώπινης βίας, του ερωτισμού και του πολιτισμού.

Στο πρωτότυπο μπαλέτο ο Φοκίν και ο Ραβέλ τοποθετούν το ελληνικό στοιχείο σε «ένα χρονικά και εδαφικά απομακρυσμένο τόπο, σε μια εξωτική χώρα του ήλιου, του έρωτα σε άκρη της Ευρώπης σε μια περασμένη εποχή».²⁴ Ο Ρήγος αντιστρέφει την οπτική το τοποθετεί σε ένα Δυτικό πλαίσιο, και μάλιστα με αναφορές στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και το *fin-de-siècle* και με αυτό τον τρόπο δεν αντιπαραβάλλει μια κινητική γλώσσα του χορού που είναι Δυτική με ένα θέμα που αναφέρεται στην Ελλάδα αλλά φέρνει, εξ ολοκλήρου, κινησιολογία, αισθητική και χορογραφία μέσα στη Δυτική παράδοση.

Αντί να αναπαραστήσει ένα αρχαϊκό παρελθόν όπως ο Λόγκος, ή μια μπαλετική προσέγγιση της Αρκαδίας, όπως ο Φοκίν, ο Ρήγος επανατοποθέτησε το έργο στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα (σκηνικά, κοστούμια) και εστίασε σε μια χρήση του σώματος που κάνει αναφορές στις συμβάσεις και τους τρόπους συμπεριφοράς μιας ανώτερης τάξης και της ίδιας της ιστορίας του μπαλέτου. Ταυτόχρονα υπαινίσσεται και την ανατροπή τους από τη σεξουαλικότητα και τον ερωτισμό των υλικών σωμάτων, αφήνοντας οποιαδήποτε αναφορά σε αρχαιοελληνικά στοιχεία να πλανάται σαν φάντασμα στο μυαλό των θεατών. Ο τρόπος με τον οποίον η χορογραφία του Ρήγου διαπραγματεύεται το παρελθόν είναι μέσα από διαρκείς διαθλάσεις και μετατοπίσεις. Στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή η χορογραφία προσομοιάζει ή προαναγγέλλει τον τρόπο με τον οποίο η εικόνα της Ελλάδας αποκτά πολιτική, συμβολική και πολιτιστική προτεραιότητα. Ο τρόπος με τον οποίο το έργο κοιτάει στο παρελθόν και στο μέλλον ταυτόχρονα, μέσα από την επαναπροσέγγιση ενός παλιού έργου σε σύγχρονες συνθήκες ανάγνωσής του, και ο τρόπος που προσεγγίζει το τοπικό (ελληνικό θέμα) και το διεθνές (ιστορία του μπαλέτου συνολικά) αφήνει να διαφανεί ένα μοντέλο διαχείρισης των αντιθέσεων αυτών που αντιστοιχεί σε ευρύτερες πολιτικο-ιδεολογικές διεργασίες.

²³ Midgelow, 2007: 10.

²⁴ Mawer, 2006: 93.

Το χορευτικό σώμα του Κωνσταντίνου Ρήγου αναδύει όλη την ιδιοσυγκασιακή, προσωπική διάσταση που πήρε η αναζήτηση της ταυτότητας της δεκαετία αυτή, ωθώντας κάποιες φορές στα άκρα τη χρήση του (όπως με τη χρήση γυμνού) ενώ παράλληλα διατηρεί στερεοτυπικά έμφυλα χαρακτηριστικά στη χρήση του. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι έθεσε την ελευθερία και την ένταση της κίνησης, στο σημείο τομής ανάμεσα σε μια εμπορεύσιμη και καταναλωτική εκδοχή του σώματος και σε μια κριτική θέση διαχείρισης ελληνικών θεμάτων από το χορό στην Ελλάδα.

Ξαναβλέποντας την ιστορία του χορού με μια οπτική που δεν επιδιώκει να αποδείξει την πρόοδο αλλά να εστιάσει στις διαστρωματώσεις, τις μεταθέσεις και τις πολυπλοκότητες που υπάρχουν, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι για την Κούλα Πράτσικα, η χορευτική πρακτική και τεχνική του σώματος είναι συνδεδεμένη με την εθνική ή ακόμα και εθνικιστική ιδεολογία, με ζητήματα ενσώματης πρακτικής των γυναικών στη δημόσια σφαίρα αλλά αποτελεί και μέσο ολιστικής (σωματικής και πνευματικής) καλλιέργειας, κυρίως των θηλυκών γόνων της ανώτερης αθηναϊκής κοινωνίας.²⁵ Σταδικά, και κυρίως μεταπολεμικά στρέφεται στον χορό ως θεατρική πρακτική μέσα σε ένα πρότυπο πειθαρχικού και πειθήνιου σώματος συμβατού με τον πολιτικό και κοινωνικό συντηρητισμό της εποχής του εμφυλίου. Η μεταδικτατορική εποχή έφερε μια έκρηξη των σωμάτων ύστερα από μια εποχή (πραγματικής, συμβολικής και ιδεολογικής) καταπίεσης, στρέφοντας έτσι το ενδιαφέρον στη χρήση του σώματος και τις σημασίες του. Μπορεί δηλαδή να δει κανείς την εποχή της Πράτσικα του Μεσοπολέμου ως μια εποχή κυριαρχίας διαφόρων (εθνικιστικών, μοντερνιστικών) Λόγων που υποσκέλιζαν τις άλλες παραμέτρους. Αυτό μετατοπίζεται σταδιακά, καθώς στη μεταπολεμική Ελλάδα περνάμε σε μια ανάδειξη της θεσμικής διάστασης που την προηγούμενη περίοδο ήταν υπαρκτή αλλά υπολανθάνουσα. Τέλος, η ενσώματη διάσταση αποκτά ορμή καθώς οι άλλοι δύο παράγοντες υποχωρούν από τη δεκαετία του 1980 και μετά, ενώ παράλληλα η καταναλωτική οπτική της εποχής βρίσκει στο χορευτικό σώμα ένα γόνιμο πεδίο αξιοποίησης.

Βιβλιογραφία

- Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. Μπφρ. D. Redmon [Online]. Διατίθεται στο: <http://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm> [ανακτήθηκε 2 Δεκεμβρίου 2010], (1940)
- Desmond, J. «Introduction» στο Desmond, Jane, ed. *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham and London: Duke University Press, (1997): 1-25

²⁵ Tsintziloni, (2012): 64–73

- Featherstone, M. 'The Body in Consumer Culture', in *Theory Culture Society* [online], London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, διατίθεται στο: <http://tcs.sagepub.com> [ανακτήθηκε στις 12/2/2010], (1982): 18-33
- Foster, S. L. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, (1986)
- Foucault, M. *Madness and Civilisation: A History of Insanity in the Age of Reason*, London and New York: Routledge Classics (2001)
- Glytzouris, A. «Resurrecting Ancient Bodies: The Tragic Chorus in *Prometheus Bound* and *Suppliant Women* at the Delphic Festivals in 1927 and 1930, *The International Journal of the History of Sport*, 27:12, (2010): 2090-2120
- Hassiotis, N. «A Century of Contemporary Dance in Greece», *Sarma* [Online]. Διατίθεται στο: <http://www.sarma.be> [ανακτήθηκε 26 Ιουνίου 2005], (2001)
- Macintosh, F. «Introduction» στο Macintosh, Fiona ed. *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford & New York: Oxford University Press, (2010): 1-15
- Mawer, D. 'Greekness and myth in *Daphnis et Chloé*' in Mawer, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot & Burlington: Ashgate Publishing, (2006): 79-123
- Midgelow, V. *Reworking the Ballet: Counter Narratives and Alternative Bodies*, London & New York: Routledge, (2007)
- Shilling, C. *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications, (1993)
- Tsintziloni, S. *Modernising Contemporary Dance and Greece in the Mid-1990s: Three Case Studies from SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή. London: University of Roehampton, (2012)
- Δ.Σ.Δ. «Η χθεσινή επίδειξις των μαθητριών της Κ. Πράτσικα», *Ελεύθερον Βήμα*, 26 Μαΐου, (1932): 2
- Δ.Σ.Δ. «Η αυριανή επίδειξις της σχολής Κούλας Πράτσικα», *Η Βραδυνή*, 1 Ιουνίου, (1934): 2
- Δ.Σ.Δ. «Η ορχηστική επίδειξις της Σχολής Πράτσικα», *Η Βραδυνή*, 21 Ιουνίου, (1938): 2
- Δούνιας Μ. «Η αρχαϊκή ορχηστική παράστασις της σχολής Κούλας Πράτσικα», στην Πράτσικα, Κ. *Κούλα Πράτσικα. Έργα και Ημέρες*, Αθήνα: Ursa Minor & Ευθύνη, (1991): 159-164
- Παλαιολόγου, Χρ. *Κούλα Πράτσικα: Η συνεισφορά της στην εξέλιξη του χορού στην Ελλάδα. Μελέτη του έργου της βάσει του αρχαιικού υλικού*, Μεταπτυχιακή εργασία, Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, (2000)
- Πράτσικα, Κ. *Κούλα Πράτσικα. Έργα και Ημέρες*, Αθήνα: Ursa Minor & Ευθύνη, (1991)
- Τζιόβας, Δ. *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας, (1989)
- Φουρναράκη, Ε. «Γυναικεία Σωματική Κουλτούρα και Επινόηση Εθνικών Παραδόσεων: συμβολές της ενώσεως των Ελληνίδων και του Λυκείου των Ελληνίδων (1897-1940)» στο Αβδελά, Ε. *Λύκειο των Ελληνίδων. 100 χρόνια*, Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, (2010): 365-385
- Χαμουδόπουλος, Δ. Α. «Η Ορχηστική Παράστασις της Σχολής Κ. Πράτσικα» στην Πράτσικα, Κ. *Κούλα Πράτσικα. Έργα και Ημέρες*, Αθήνα: Ursa Minor & Ευθύνη, (1991): 165-168