

Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 1 (2014) ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ



Η χορεύτρια και η υπερμαριονέτα: Ισιδώρα Ντάνκαν και Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ

ΟΛΓΑ ΤΑΞΙΔΟΥ

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΑΞΙΔΟΥ Ο. (2023). Η χορεύτρια και η υπερμαριονέτα: Ισιδώρα Ντάνκαν και Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 140-161. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34568>

OLGA TAXIDOU

Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου

**Η χορεύτρια και η υπερμαριονέτα:
Ισιδώρα Ντάνκαν και Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ**

Το κείμενο που ακολουθεί εξετάζει τις έννοιες του θεατρικού σώματος στο έργο της Ισιδώρας Ντάνκαν και του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ και ανιχνεύει τις δομικές τους ομοιότητες ως προς το ότι ανταποκρίνονται σε παράλληλες αναζητήσεις γύρω από την παρουσία του περφόρμερ. Η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ και η χορεύτρια της Ντάνκαν συχνά αντιπαρατίθενται, αφού η πρώτη θεωρείται ως πλήρης απουσία ενσώματου και η άλλη ως απόλυτα σωματική έκφραση. Η παρούσα ανάλυση προτείνει την ανάγνωση των δύο συλλήψεων εντός του ευρύτερου πλαισίου μοντερνιστικού πειραματισμού στις παραστατικές τέχνες, υπογραμμίζοντας τη σημαντική επίδραση των Τελετουργιστών του Κέιμπριτζ και στους δύο καλλιτέχνες. Αυτοί οι πειραματισμοί ως προς την κίνηση του ενσώματου και την παρουσία αντλούν από το παρελθόν και συμβάλλουν από πολλές απόψεις στη δημιουργία ενός χαρακτηριστικά μοντερνιστικού ελληνισμού —ενώ ταυτόχρονα διαμορφώνουν μια χειρονομία [*Gestus*], που τείνει προς ένα ουτοπικό μέλλον.

Λέξεις-κλειδιά: υπερμαριονέτα, χορεύτρια, Ισιδώρα Ντάνκαν, Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ, ελληνισμός, Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ, περφόρμανς

Για ώρες στεκόμουν εντελώς ακίνητη, με τα χέρια διπλωμένα ανάμεσα στα στήθη μου να σκεπάζουν το ηλιακό πλέγμα. Πολλές φορές η μητέρα μου τρόμαζε που με έβλεπε να μένω ακίνητη για τόσο μεγάλα διαστήματα, σαν σε έκσταση· εγώ όμως αναζητούσα, και τελικά ανακάλυψα, την κεντρική πηγή κάθε κίνησης, τον κρατήρα της κινητικής δύναμης.

(Ισιδώρα Ντάνκαν, *Η Ζωή μου*, 1927)¹

¹ Isadora Duncan, *My Life* (1927), Liveright, Νέα Υόρκη, 1996, σ. 58.

Το παραπάνω απόσπασμα από την αυτοβιογραφία της Ισιδώρας Ντάνκαν [Isadora Duncan] συγκεντρώνει κάποιες από τις έννοιες που θα διερευνηθούν στο παρόν άρθρο: κίνηση και στάση, ανθρώπινο σώμα και αυτόματο [automaton], δυναμικότητα και αδυνατότητα, παρουσία και απουσία— όλες οι έννοιες που προτίθεμαι να διερευνήσω μέσω των περίπλοκων σχέσεων ανάμεσα στη χορεύτρια της Ντάνκαν και την υπερμαριονέτα [Übermarionette] του Κρέιγκ [Edward Gordon Craig].

Οι αντιλήψεις του Κρέιγκ και της Ντάνκαν για το σώμα του ηθοποιού έχουν ορισμένες φορές μελετηθεί αντιπαραθετικά: πλήρης απουσία φυσικής και ψυχολογικής εν-σωμάτωσης [embodiment] από το ένα μέρος και απόλυτη εκφραστικότητα από το άλλο. Ενώ η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ μπορεί να αναγνωστεί ως μια μηχανική κούκλα ή ένα αυτόματο, τα πειράματα της Ντάνκαν θα μπορούσε να πει κανείς ότι στερούνται τεχνικής ή ακόμη και φόρμας· κάτι που μας φέρνει στο νου τον ισχυρισμό του Arnold Rood ότι «ο Κρέιγκ περίμενε από τον ηθοποιό να είναι μια Ισιδώρα Ντάνκαν με πειθαρχία.»² Ωστόσο, στην πορεία του κειμένου μου θα επιχειρήσω να προβληματικοποιήσω τα δίπολα αυτά, καθώς και τους τρόπους με τους οποίους έχουν θεωρηθεί, αντίστοιχα, ως αμιγής αντι-θεατρικότητα από το ένα μέρος και ως απόλυτη θεατρικότητα από το άλλο. Αν διερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους συνδέονται αυτές οι θέσεις, ως προς το ότι πραγματεύονται παρόμοια ζητήματα και ότι παρουσιάζονται ταυτόχρονα ως αρχαίες και μοντέρνες – τότε ίσως να μπορέσουμε να τις αναγνωρίσουμε ως είδωλα η μία της άλλης και όχι ως αντίθετα.

Στις 16 Μαρτίου του 1900, στη New Gallery, η Ισιδώρα Ντάνκαν έκανε το ντεμπούτο της στο Λονδίνο, με διοργανωτή τον ιδιοκτήτη της γκαλερί Charles Hallé. Η λίστα των καλεσμένων συμπεριλάμβανε όλους ανεξαιρέτως τους κορυφαίους βρετανούς συγγραφείς, καλλιτέχνες και πανεπιστημιακούς της εποχής –οι οποίοι θα έπαιζαν κεντρικό ρόλο σε εκείνη τη σημαντική περίοδο μετάβασης από τον αισθητισμό στο μοντερνισμό— αλλά το κλου που είχε ετοιμάσει ο Hallé ήταν να καλέσει την κλασικίστρια Τζέην Χάρισον [Jane Harrison]³ να απαγγείλει αποσπάσματα από τον Όμηρο και τον Θεόκριτο, ως συνοδεία στο χορό της Ντάνκαν. Λίγες μέρες αργότερα, κάλεσαν την Ντάνκαν στο Θέατρο Lyceum για να παρακολουθήσει την περιβόητη παράσταση του έργου *The*

² Arnold Rood (επιμ.), *Gordon Craig on Movement and Dance*, Dance Books, Λονδίνο, 1977, σ. xvii.

³ Jane Harrison (1850-1928): Βρετανίδα κλασικίστρια, γλωσσολόγος και φεμινίστρια, από τις πρώτες γυναίκες πανεπιστημιακούς στο Κέιμπριτζ, με σημαντική συμβολή στη μελέτη της αρχαιοελληνικής τέχνης και θρησκείας. Σ.τ.Μ.

Bells από τον Χένρυ Ίρβινγκ [Henry Irving].⁴ Εκεί η Ντάνκαν παρακολούθησε επίσης μια παράσταση του *Κιμβελίνου* με τη διάσημη ηθοποιό Έλεν Τέρυ [Ellen Terry], μια παραγωγή στην οποία συμμετείχε και ο γιος της, Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ. Για τη θυελλώδη σχέση ανάμεσα στον Κρέιγκ και την Ντάνκαν διαθέτουμε πολλές μαρτυρίες. Θα ήθελα να αναλύσω τα δύο αυτά γεγονότα ως εμβληματικά τόσο των ιστορικών πλαισίων που συνέβαλαν στο να αναδυθούν αυτές οι δύο σημαντικές μορφές της μοντέρνας παράστασης [performance], όσο και των περίπλοκων, συχνά αντιφατικών και αντικρουόμενων τρόπων με τους οποίους ο ένας επηρέασε τον άλλον.

Κρίνοντας εκ των υστέρων, η συνύπαρξη της Τζέην Χάρισον και της Ισιδώρας Ντάνκαν, δύο τρομερών γυναικών, μοιάζει ιδανική και έτσι όπως ήταν εντελώς σκηνοθετημένη και θεατρική, συμπυκνώνει μια ιστορική στιγμή· τη στιγμή που φέρνει την οραματίστρια λόγια/θεωρητικό κοντά στην επίσης οραματίστρια χορεύτρια/καλλιτέχνη. Η παρουσία του Andrew Lang, του πρωτοπόρου της λεγόμενης Βρετανικής Σχολής της Ανθρωπολογίας, είναι επίσης καιρία. Ανήκε σε μια ομάδα χαρισματικών και ριζοσπαστών στοχαστών, στους οποίους, κατά τον Robert Ackerman, «οφείλουν το έργο τους ο Φρέιζερ [J. G. Frazer] και οι «Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ» [Cambridge Ritualists].⁵ Στο έργο τους, ο κλασικισμός συνδυαζόταν με την κοινωνιολογία και την ανθρωπολογία σε ένα δυνατό κοκτέιλ, που πρότεινε ένα εξελικτικό μοντέλο για τη μελέτη του ανθρώπινου πολιτισμού. Αντίθετα με την ανάγνωση του μύθου και της

⁴ Henry Irving (1838-1905): Βρετανός σκηνοθέτης και ηθοποιός, διακρίθηκε σε σαιξπηρικούς ρόλους και ξεχώρισε για την ερμηνεία του στην παράσταση *The Bells* (*Τα Καμπανάκια*, 1871-2). Ο Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ τον θεωρούσε τον κορυφαίο ηθοποιό της εποχής του. Σ.τ.Μ.

⁵ Robert Ackerman, *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 2002, σ. 29-30.

Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ: Ομάδα ακαδημαϊκών του Κέιμπριτζ και της Οξφόρδης που έδρασε κυρίως στο διάστημα 1900-1914 και, χρησιμοποιώντας μεθόδους της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και της Κοινωνιολογίας της Θρησκείας, διατύπωσε τη θεωρία ότι η δομή του αρχαιοελληνικού δράματος προέρχεται από προϊστορικές, μαγικές τελετουργίες γονιμότητας –στο πλαίσιο λατρείας θεότητας που πεθαίνει και ξαναγεννιέται– αναδεικνύοντας έτσι την προτεραιότητα του τελετουργικού έναντι του μύθου στη μελέτη του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Στην ομάδα ανήκαν ο Francis Macdonald Cornford, η Jane Ellen Harrison, ο Gilbert Murray και πιθανόν ο Arthur Bernard Cook.

James George Frazer (1854-1941): Σκωτσέζος ανθρωπολόγος, λαογράφος και κλασικιστής. Στην περίφημη μελέτη του *Ο Χρυσός Κλώνος* (1890) διατύπωσε μια γενική θεωρία εξέλιξης των πολιτισμών από τη μαγεία στη θρησκεία και τέλος στην επιστήμη. Σ.τ.Μ.

θηρσκείας αποκλειστικά μέσω της φιλολογίας και της αφήγησης, στο μοντέλο αυτό κεντρική θέση είχαν οι αρχές της τελετουργίας και του ρυθμού. Μάλιστα φαίνεται πως ακριβώς αυτές οι αρχές είχαν ενσωματωθεί στο χορό της Ισιδώρας Ντάνκαν και υπογραμμιστεί από το κείμενο της Τζέην Χάρισον. Αυτή η συγχώνευση κειμενικότητας, οπτικότητας και κίνησης μέσα από τις μορφές των δύο εμβληματικών γυναικών, συνδέει το λόγιο με το αισθητικό με έναν τρόπο που αποτιεί τιμή στο παρελθόν και, ταυτόχρονα, δείχνει το δρόμο προς το μέλλον. Εδώ, το «παρελθόν», τόσο για την πανεπιστημιακό όσο και για τη χορεύτρια, είναι φυσικά ελληνικό. Σύμφωνα με την περιγραφή ενός κριτικού εκείνης της εμβληματικής παράστασης:

Σχοινιά από τριαντάφυλλα τυλίγουν το σώμα και στα πόδια φορά χρυσά σανδάλια. Δεν κάνει ούτε ένα από τα καθιερωμένα βήματα και όλος ο χορός μοιάζει με κάτι που μπορεί να έβλεπε κανείς στην αρχαία Ελλάδα. ...

Τον περισσότερο χρόνο της τον πέρασε στο Βρετανικό Μουσείο, αναλύοντας και απομνημονεύοντας τα βήματα και τις στάσεις των κλασικών νυμφών της αρχαίας τέχνης. Γι' αυτό και το έργο της προκύπτει από την εφαρμογή της ποιητικής ευφυΐας στην τέχνη του χορού, και στόχος της είναι να μελετήσει τη φύση και τους κλασικούς και να αποκηρύξει το συμβατικό.⁶

Την τέχνη της Ντάνκαν σ' αυτό το στάδιο, βέβαια, την τροφοδοτούσε περισσότερο η «ποιητική ευφυΐα» παρά η μουσειακού τύπου αυθεντικότητα. Ωστόσο, αυτή η «ελληνική» πλευρά της αναζήτησής της εξελίσσεται σε ένα σύστημα αναφοράς σε όλη της τη ζωή, τη δουλειά και το συγγραφικό έργο. Από την αφήγηση του οικογενειακού της δράματος, («σαν την οικογένεια των Ατρείδων», όπως ισχυριζόταν)⁷ έως, αρχικά, την εκπαίδευσή της στο σύστημα Delsarte και τη μετέπειτα παραμονή και ενασχόλησή της με τη σύγχρονη και την αρχαία Ελλάδα, αυτή η Ελληνική διάσταση της τέχνης της και της ταυτότητάς της ως χορεύτριας αντλεί από την ιστορία, αλλά ταυτόχρονα είναι ριζοσπαστική. Τη βοηθά να «απελευθερωθεί» ως γυναίκα που χορεύει, αλλά και να στηριχθεί σε μια παράδοση που η ίδια αντιμετωπίζει ως αρχαία. Αναμιγνύει το ειδύλλιο, την αρχαιολογία, τις ταξιδιωτικές αφηγήσεις, τη φιλοσοφία και την πολιτική των έμφυλων σχέσεων σε μια χειρονομία, που, όπως και οι

⁶ Fredrika Blair, *Isadora: Portrait of the Artist As a Woman*, Equation, Γουέλινγκμποροου, Νορθάμπτονσιρ, 1987, σ. 35.

⁷ Στο ίδιο, σ. 1.

χορογραφίες της, παραμένει αντιφατική και διαφεύγουσα και είναι σχεδόν αδύνατο να περιγραφεί επακριβώς.

Δεν με απασχολεί τόσο να προσδιορίσω το είδος του ελληνισμού που τροφοδοτούσε το έργο της Ισιδώρας Ντάνκαν –τη φιλολογική ή αρχαιολογική του ορθότητα ή ακρίβεια– όσο με ενδιαφέρει το «δικαίωμα» που της παρείχε η άποψή της για τους «Έλληνες» να επανεπεξεργαστεί ριζικά το μέσο της ως γυναίκα-περφόμερ (κάτι που φέρνει στο νου τον αφορισμό της «Μη με αποκαλείτε χορεύτρια») και να προετοιμάσει το έδαφος για την επανάσταση του μοντέρνου χορού. Και το «δικαίωμα» αυτό θα μπορούσε να αναγνωστεί ως μέρος του κινήματος της «Νέας Γυναίκας» στις παραστατικές τέχνες της περιόδου. Εκεί όπου η γυναίκα περφόμερ αποκτά παρουσία και αναγνώριση, αλλάζοντας, στην πορεία, τις αναπαραστατικές γλώσσες –αλλά, ταυτόχρονα, αποτελεί επίσης αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρωπολογικής και φιλοσοφικής θεώρησης της έννοιας της παράστασης [performance] κατά την εποχή εκείνη. Η παρουσία της Ισιδώρας Ντάνκαν στο Λονδίνο ήταν πιθανόν πιο επιτυχημένη από ό,τι στη Νέα Υόρκη, καθώς προϋπήρχε ένα πλαίσιο για να εντάξει τη δουλειά της. Το ανέβασμα αρχαιοελληνικών έργων στην Οξφόρδη και το Κέιμπριτζ, οι παραγωγές του E. W. Godwin, επηρεασμένες κυρίως από τις αρχαιολογικές ανακαλύψεις του Σλίμαν, και το έργο των ίδιων των πανεπιστημιακών του Κέιμπριτζ, παρείχαν στα πειράματα της Ντάνκαν ένα αισθητικό πλαίσιο και έναν κριτικό λόγο που μπορούσαν να εναρμονιστούν με τη δουλειά της. Συχνά, ο λόγος αυτός κατέφευγε σε πρότυπα ελληνικής τέχνης και ευαισθησίας, τα οποία εξασφάλιζαν όχι μόνο την αυθεντικότητα της σφραγίδας του κλασικισμού, αλλά κυρίως χάραζαν μια εξελικτική τροχιά που μπορούσε να εννοιολογικοποιήσει τη δουλειά της, κάνοντάς τη ταυτόχρονα «ελληνική» και μοντέρνα.

Το δικαίωμα που θεωρούσε ότι είχε η Ντάνκαν να ιδιοποιηθεί τους αρχαίους Έλληνες είναι από πολλές απόψεις χαρακτηριστικό και πιθανώς πρωτοποριακό ως έκφραση μιας ευρύτερης μοντερνιστικής στάσης ή χειρονομίας [Gestus] απέναντι στην αρχαιολογία. Μια τέτοια στροφή στο παρελθόν, αντί να προσεγγίζει τους «Έλληνες» στο πλαίσιο μιας νοσταλγικής αναζήτησης για ενότητα και αιώνια ομορφιά, επιτρέπει το ρίσκο και πειραματισμούς με τη φόρμα. Αντλώντας υλικό από τις ανακαλύψεις του Σλίμαν, το έργο του Νίτσε και των Τελετουργιστών του Κέιμπριτζ, αυτή η εκδοχή της Ελλάδας βλέπει τον Διόνυσο ως ένα είδος σύγχρονου Πρωτόγονου Θεού [Savage God]. Κατά κάποιον τρόπο, αυτό που θα έκανε η Χάρισον με τη μνημειώδη της *Θέμιδα* (1912) και αυτό που είχε ήδη κάνει ο Νίτσε [F. Nietzsche] στην κλασική φιλολογία με τη *Γένεση της Τραγωδίας* (1872), η Ντάνκαν σκόπευε να το κάνει με την αισθητική.

Αυτός ο μοντερνιστικός ελληνισμός της επέτρεπε, παρόμοια με άλλους πολλούς μοντερνιστές, να είναι ριζοσπαστική και να κάνει πειραματισμούς. Της επέτρεπε επίσης να είναι ουτοπίστρια. Η αρχαιολογία έμπαινε στην υπηρεσία του μέλλοντος. Πολύ συχνά, αυτός ο μοντερνιστικός Ελληνισμός συνδιαλέγεται και με την αισθητική του πρωτογονισμού:

Παρότι ο πρωτογονισμός των αρχών του αιώνα εκφράζεται με τα σύμβολα πολιτισμών απομακρυσμένων στο χώρο –αφρικανικές μάσκες και ταϊτινές κόρες– εκμεταλλεύεται όμως εξίσου και τα απομεινάρια απομακρυσμένων εποχών, μέσω μιας αρχαιολογίας που προχωρά πέρα από τον Βινκελμάνειο κλασικισμό και τον ελληνισμό [...]. Τα ιβηρικά κεφάλια του Πικάσο, όμως, και ο χρωματισμένος Μοσχοφόρος του Λε Κορμπιζιέ δεν είναι σημεία αναφοράς σε μια επιστημονικά καθορισμένη ιστορική εξέλιξη, αλλά ελιγμοί γύρω από το αναπόφευκτο της αρχαιολογικής χρονολόγησης: πριν και έξω από την ιστορία, τόσο χρονικά απόμακρα ώστε να γλιτώνουν την κηλίδωση από τον ιστορισμό –και άρα, πρόσφορα προς εκμετάλλευση από το μοντερνισμό. Η αρχαιολογία αυτή δεν είναι πλέον μεταφορική, αλλά ωφελιμιστική, μια μηχανή για να παράγει αντικείμενα, η ετερότητα των οποίων υποστηρίζει την επανάσταση.⁸

Σε μια πρόσφατη μελέτη της Carrie J. Preston,⁹ όπου εξετάζεται επίσης η επιρροή του Συστήματος Delsarte στην Ισιδώρα Ντάνκαν, η στροφή στον Ελληνισμό θεωρείται ως «αντι-μοντέρνα». Θεωρώ, αντίθετα, ότι αυτή η στροφή είναι συστατική των μοντερνιστικών πειραματισμών και η στάση της Ντάνκαν απέναντι στους Έλληνες είναι εμβληματική του φαινομένου αυτού. Θα συμφωνούσα μάλλον με τον Ζακ Ρανσιέρ [Jacques Rancière], ο οποίος υποστηρίζει ότι αυτή «η αρχαιομοντέρνα στροφή [...] βρίσκεται στον πυρήνα της μοντερνιστικού προγράμματος» και «εισάγει δύο κατηγορίες: αυτή της μεταφορικής λογικής [figurative reason] ή του λανθάνοντος νοήματος [sleeping meaning] και τη χρονική κατηγορία της προσδοκίας».¹⁰ Αυτή η στάση απέναντι στους Έλληνες, λοιπόν, πιθανόν

⁸ Jeffrey Schnapp, Michael Shanks, Matthew Tiews, «Archaeology, Modernism, Modernity», *Modernism/modernity*, 11, τχ. 1, 2004, 7-8.

⁹ Carrie Preston, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre and Solo Performance*, Oxford University Press, Οξφόρδη, 2011.

¹⁰ Jacques Rancière, «The Archaeomodern Turn», στο Michael P. Steinberg (επιμ), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Cornell University Press, Κορνέλ, 1996, σ. 24-40, 28-29.

συνδέεται με το παρελθόν, αλλά μάλλον αναφέρεται περισσότερο στην αισθητική της ουτοπίας. Γνωρίζουμε, άλλωστε, πόσο συχνά εμφανίζεται ο όρος «μέλλον» στα κείμενα τόσο της Ντάνκαν όσο και του Κρέιγκ.

Μετά την επίσκεψη της Ντάνκαν στο Λονδίνο, ακολούθησε το ταξίδι στο Βερολίνο, χάρη στο οποίο όχι μόνο εξοικειώθηκε με τον μνημειώδη Ελληνισμό του μουσείου, αλλά δέχτηκε και σημαντική επιρροή από το έργο του Νίτσε. Πρόσφατα, θεωρητικοί του χορού, ακόμη και θεολόγοι,¹¹ έχουν αναλύσει την επαφή της Ντάνκαν με το έργο του Νίτσε όχι μόνο από την άποψη της επίδρασης και έμπνευσης, αλλά θεωρώντας την ως καθοριστική τόσο για το χορό όσο και για τη φιλοσοφική παράδοση της νεωτερικότητας. Και αυτό επειδή η Ντάνκαν θεωρείται ότι, από πολλές απόψεις, ενσάρκωσε την κριτική που άσκησε ο Νίτσε στους δυϊσμούς του Χριστιανισμού, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά το σώμα. Είναι ενδιαφέρον ότι η έμφαση του Νίτσε στη δύναμη της τελετουργίας, του ρυθμού και της συλλογικότητας πηγάζει από την προσωπική του ανάγνωση της αρχαίας τραγωδίας· μια ανάγνωση που δίνει προεξάρχοντα ρόλο στην τελετουργία έναντι της αφήγησης και στο χορό έναντι του πρωταγωνιστή. Στη *Γένεση της Τραγωδίας*, η Ντάνκαν δεν βρίσκει απλώς τη θεωρία της πρακτικής της, αλλά επίσης έναν τρόπο να υπερβεί το διαχωρισμό ανάμεσα στα δύο. Η δήλωσή της ότι δεν είχε χορέψει «ούτε μία φορά σόλο», φανερώνει την προσπάθειά της να χορέψει ως Χορός [chorus]¹², ένας διονυσιακός Χορός που συνενώνει το άτομο-χορεύτρια με το συλλογικό. Αποκαλούσε «βίβλο» της¹³ το πρώτο βιβλίο του Νίτσε και στα πρώιμα δοκίμιά της για το χορό έγραφε με όρους που απηχούσαν τις ιδέες του βιβλίου εκείνου:

Το να ξαναβρεί ο χορός τη θέση του ως Χορός, αυτό θα ήταν το ιδανικό. Όταν χορεύω, προσπαθώ πάντα να είμαι ο Χορός... δεν έχω χορέψει ούτε μία φορά σόλο.¹⁴

Φυσικά, χόρεψε σόλο και, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη μοντέρνα χορεύτρια, οι χοροί της ήταν φορτισμένοι με εκείνο το μαγνητικό,

¹¹ Βλ. Kimerer L. LaMothe, «A God Dances through Me: Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche's Revaluation of Values», *The Journal of Religion*, 85, τχ. 2, Απρ. 2005, 241-266.

¹² Εφεξής, ο αρχαιοελληνικός Χορός [chorus] αποδίδεται με κεφαλαίο αρχικό γράμμα σε αντιδιαστολή με τον χορό [dance]. Σ.τ.Μ.

¹³ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, Theatre Arts Books, Νέα Υόρκη, 1928, σ. 108.

¹⁴ Στο ίδιο, σ. 96.

μεσμεριστικό¹⁵ στοιχείο που ο Κρέιγκ θεωρούσε προβληματικό για έναν περφόρμερ. Ωστόσο, το ότι θέλησε και προσπάθησε να χορέψει ως Χορός είναι ιδιαίτερα σημαντικό. Αυτό το σχεδόν ακατόρθωτο εγχείρημά της έδειξε το δρόμο προς έναν τρόπο εν-σωμάτωσης [embodiment] με τον οποίο πειραματίστηκαν πολλές μοντερνιστικές σχολές υποκριτικής· τον τρόπο που θέλει τον περφόρμερ εμβληματικό σύμβολο και εργαστήριο για τη δημιουργία συλλογικής ταυτότητας. Για την Ντάνκαν, αυτή η συλλογική ταυτότητα, τόσο μέσω του Νίτσε όσο και μέσω των δικών της μελετών και πειραματισμών, είχε μια εμφανώς ελληνική χροιά. Σύμφωνα με άλλη μια ψευδο-εξελικτική μεταφορά, ο χορός λειτουργεί συνδυαστικά με ένα ένδοξο παρελθόν, αλλά ταυτόχρονα υποδεικνύει ένα ουτοπικό μέλλον. Για την Ντάνκαν, το μέλλον αυτό έχει επίσης μια θηλυκή διάσταση, τόσο έντονη, ώστε να μας επιτρέπει να πούμε ότι, για εκείνη, το μέλλον δεν ανήκε στον υπεράνθρωπο, αλλά στην υπεργυναίκα.

Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να κατανοήσουμε βαθύτερα τη γοητεία που άσκησε η Ντάνκαν στη Χάρισον. Ήταν κι εκείνη επηρεασμένη από το έργο του Νίτσε και η επίδρασή του στη λεγόμενη «γερμανική» παράδοση της κλασικής φιλολογίας ήταν ισοδύναμη με την αισθητική επίδραση της Ντάνκαν στην παράδοση αυτή. Παρά τις αναφορές και το θαυμασμό της για τα αρχαιοελληνικά μνημεία και αντικείμενα τέχνης στο Λονδίνο και το Βερολίνο, οι παραστάσεις της δεν θα μπορούσαν να απέχουν περισσότερο από εκείνο το είδος του αισθητικού ελληνισμού που είχε ήδη αρχίσει να κουράζει τη Harrison από τη δεκαετία του 1890. Ο δικός της ελληνισμός ήταν ρευστός, ενσώματος, μοντέρνος και θηλυκός. Για την Ντάνκαν, ο κύριος εκφραστής του δεν ήταν ο φιλόσοφος, ο αρχαιολόγος ή ο κλασικιστής, αλλά η χορεύτρια. Διαβάζοντας μάλιστα τους «Έλληνες», η Ντάνκαν είχε ανακαλύψει μια ζωτική οργανικότητα που θα μπορούσε να δώσει μορφή σε όλες εκείνες της κατηγορίες και τους παλαιότερους τρόπους σύνδεσης με το παρελθόν. Για εκείνη, αυτή η μορφή ήταν η χορεύτρια, κυρίως όπως την ενσάρκωνε η ίδια.

Αυτή η προεξάρχουσα θέση της χορεύτριας θα μπορούσε να αναγνωστεί συζευκτικά με τον «καλλιτέχνη του μέλλοντος» του Κρέιγκ, ενώ και τα δύο μπορούν να αναγνωστούν ως πτυχές της ανερχόμενης μορφής του μοντερνιστή σκηνοθέτη. Αν, σύμφωνα με τον Αλαίν Μπαντιού [Alain Badiou], η μορφή του Σκηνοθέτη είναι επίσης μια φιλοσοφική μορφή (όντας στοχαστής της διαμεσολάβησης), τότε ο

¹⁵ Για μια καταγραφή της επίδρασης των θεωριών του Anton Mesmer (1734-1815) –του μεσμερισμού– στην υποκριτική, βλ. Jane Goodall, *Stage Presence*, Routledge, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, 2008, σ. 84-121.

χορευτής ως μια παρόμοια τροπικότητα ανοίγει νέες προοπτικές για το όλο ζήτημα της θεατρικότητας. Πραγματικά, το να αναχθεί ο χορευτής σε κεντρική φιγούρα, από την οποία εξαρτώνται όλα τα ζητήματα παραστασιμότητας και θεατρικότητας, επιτρέπει μια πολύ ριζοσπαστική ανάγνωση του θεατρικού γεγονότος, ανάγνωση που δεν ορίζεται απαραίτητα στον αντίποδα της φιλοσοφίας και της λέξης, αλλά περισσότερο προσπαθεί να εν-σωματώσει αυτές τις κατηγορίες. Σε αντίθεση με τον παντοδύναμο αλλά απόντα σκηνοθέτη του Κρέιγκ, η χορεύτρια της Ντάνκαν είναι πάντα παρούσα και ευάλωτη. Για την Ντάνκαν, ο Καλλιτέχνης του Θεάτρου του Μέλλοντος του Κρέιγκ είναι η χορεύτρια. Σχετικά με τη σημαντική συμβολή της Ντάνκαν σε αυτή την υποστασιοποίηση του χορού, ο Μπαντιού γράφει:

Χάρη στα ρωσικά μπαλέτα και την Ισιδώρα Ντάνκαν, ο χορός είναι μια εξαιρετικά σημαντική τέχνη, ακριβώς επειδή είναι μόνο πράξη. Ως το υπόδειγμα της τέχνης που χάνεται, ο χορός δεν παράγει έργα με τη συνήθη σημασία του όρου. Ποιο είναι όμως το αποτύπωμά του; Πώς ορίζει την αντίληψη της ίδιας του της ιδιαιτερότητας; Άραγε το μόνο που μένει είναι ένα ίχνος της επανάληψής του και ποτέ της πράξης του; Τότε τέχνη δε θα ήταν παρά το μη επαναλήψιμο μέσα στην επανάληψη. Θα ήταν καταδικασμένη απλώς να δίνει μορφή σε αυτό το μη επαναλήψιμο.¹⁶

Έχει ενδιαφέρον ότι ο Μπαντιού κατατάσσει τη δουλειά της Ντάνκαν μαζί με τα ρωσικά μπαλέτα, και πιο πρόσφατες μελέτες αφιερώνονται στο να προσδιορίσουν τον αντίκτυπο των περιοδειών της στη Ρωσία και το πώς επηρέασαν την αισθητική και το ήθος εκείνου που αργότερα θα εξελισσόταν στα εκπληκτικά *Ballets Russes*. Είναι εξίσου σημαντικό πως η αξίωση του χορού ότι παρέχει τη μεταγλώσσα της θεατρικής παρουσίας στο πλαίσιο των μοντερνιστικών πειραματισμών, επίσης έχει τις ρίζες της στην Ισιδώρα Ντάνκαν. Οι τρόποι με τους οποίους ο Μπαντιού προσεγγίζει θεωρητικά το χορό απηχούν συχνά τα κείμενά της. Έχει ενδιαφέρον, ωστόσο, ότι ο Μπαντιού έως ένα βαθμό παραμελεί την παρουσία του σώματος του χορευτή και τους τρόπους με τους οποίους η παρουσία αυτή συσχετίζεται με το «υπόδειγμα της τέχνης που χάνεται». Για την Ντάνκαν, το σώμα της γυναίκας-χορεύτριας γίνεται ο απόλυτος εκφραστικός [*ekphrastic*]¹⁷ τρόπος πάνω στη σκηνή, ικανός να δώσει

¹⁶ Alain Badiou, *The Century*, μτφ. Alberto Toscano, Polity Press, Κέιμπριτζ, 2007, σ.159.

¹⁷ Με τον όρο εκφραστικό, σε πλάγια γράμματα, εννοείται εδώ το αρχαιοελληνικό ρητορικό σχήμα που πραγματοποιεί τη «μετάφραση» ενός

παρουσία σε αυτή την «τέχνη που χάνεται», να γεφυρώσει την απόσταση ανάμεσα στη λέξη και τη σάρκα, στο παρελθόν και το μέλλον· αυτό το παρελθόν που, για τη χορεύτρια της Ντάνκαν, ήταν ελληνικό.

Αυτή η ελληνική διάσταση ασφαλώς παίρνει πολλές μορφές: μπορεί να είναι αισθητική, βιταλιστική, αρχαιολογική, γεωπολιτική, αλλά είναι επίσης νεοελληνική στους τρόπους με τους οποίους αναθεωρεί την αρχαία διαμάχη. Το να τοποθετείς τη γυναίκα-χορεύτρια στο κέντρο της παράστασης ισοδυναμεί με το να εμπλακείς με αρκετά προκλητικό τρόπο στην αρχαία διαμάχη ανάμεσα στην τραγωδία (θεατρικότητα) και τη φιλοσοφία. Η ενσώματη, σωματοποιημένη και θηλυκοποιημένη εκδοχή θεατρικής παρουσίας που προτείνει η Ντάνκαν συνιστά ό,τι απεχθανόταν ο Πλάτωνας σχετικά με τη δύναμη του θεατρικού, ιδιαίτερα τη δύναμη του Χορού. Το ότι η ίδια η Ντάνκαν ισχυριζόταν πως πάντα χόρευε ως Χορός απλώς ενισχύει το όραμά της. Η χορεύτριά της από πολλές απόψεις ενσαρκώνει το φόβο του Πλάτωνα για εκείνους τους ποιητές που «ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παιῶνας διθυράμβοις».¹⁸ Για τον Πλάτωνα, η ανάμειξη όλων των μορφών συνιστά την ἐσχάτη κατάρρα.¹⁹ Και μπορούμε να πούμε ότι ακριβώς την ανάμειξη αυτή επιχειρεί η Ντάνκαν, χρησιμοποιώντας εκφραστικά το σώμα της ενώ χορεύει. Το σώμα γίνεται ένας μηχανισμός διερεύνησης αυτής της ανάμειξης, όσον αφορά τη μοντερνιστική αισθητική της, αλλά επίσης την πολιτική και μεταφυσική διάσταση της αισθητικής αυτής. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, η ανάμειξη των μορφών διαχέεται στο κοινό και, μέσω των ιδιαίτερων τρόπων δημόσιας θέασής της, έχει φοβερές πολιτικές συνέπειες:

[...] τοιαῦτα δὴ ποιοῦντες ποιήματα, λόγους τε ἐπιλέγοντες τοιούτους, τοῖς πολλοῖς ἐνέθεσαν παρανομίαν εἰς τὴν μουσικὴν καὶ τόλμαν ὡς ἱκανοῖς οὖσιν κρίνειν· ὅθεν δὴ τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων

κοινού περιεχομένου ανάμεσα σε διαφορετικά καλλιτεχνικά μέσα, ιδιαίτερα από το λεκτικό στο οπτικό και αντίστροφα, και αναφέρεται διεθνώς με τον δόκιμο κριτικό όρο «ekphrasis». Σ.τ.Ε.

¹⁸ «... αμαθείς ως προς το τι είναι δίκαιο και νόμιμο για τις Μούσες και γεμάτοι βακχική μανία, παραδομένοι πέραν του μέτρου στις ηδονές, ανέμιξαν τους θρήνους με τους ὕμνους και τους παιάνες με τους διθυράμβους.» Πλάτων, *Νόμοι*, 700α-β. Οι αποδόσεις των αρχαίων ελληνικών είναι της μεταφράστριάς.

¹⁹ Ο Πλάτων αναφέρει την ανάμειξη αυτή ως «πάντα εἰς πάντα συνάγοντες». Στο ίδιο. Σ.τ.Μ.

φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαῖοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μῆ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν.²⁰

Προτείνοντας την έννοια της χορεύτριας ως Χορού, μπορούμε να πούμε ότι η Ντάνκαν ενστερνιζόταν αυτή την άποψη περί «θεατροκρατίας», κατά την οποία τόσο ο διαμεσολαβητής όσο και το μέσο παραγωγής είναι το σώμα. Είναι αποκαλυπτικό το ότι η ίδια έβλεπε τη δουλειά της ως μέρος του απελευθερωτικού προτάγματος της νεωτερικότητας. Για την Ντάνκαν το πρόταγμα αυτό έχει πολιτική χροιά, αλλά όμως και εξίσου σημαντικό, διαθέτει επίσης μια μεταφυσική διάσταση, και η ανάγνωση αυτών των δύο δεν πρέπει να γίνεται απαραίτητα με όρους αντίθεσης. Όπως γράφει η Kimerer L. LaMothe:

Όταν η Ντάνκαν περιγράφει το χορό της σαν «προσευχή» ή «αποκάλυψη», ή όταν περιγράφει τον χορευτή σαν «ιερέα», υπογραμμίζει την εξής λειτουργία του χορού: τη δυνατότητά του να εξασκεί μια δημιουργική ικανότητα –όχι την ικανότητα του μυαλού μας ή ακόμη και της φαντασίας μας αυτής καθ'εαυτήν, αλλά μια ικανότητα σωματικού γίνεσθαι που εκφράζεται μέσω της σκέψης και της φαντασίας [...]. Ο χορός λειτουργεί κατά αυτόν τον τρόπο με το να εκφράζει την έμφυτη δημιουργικότητα της σωματικής μας ύπαρξης. Ως σώματα, γεννάμε ήδη αδιάκοπα (κινητικές εικόνες από) τον εαυτό μας, τον κόσμο, τους θεούς και, συνεπώς, από τις σχέσεις μας με ό,τι αυτές οι εικόνες αναπαριστούν. Το να αναγνωρίσουμε και να ασκούμε αυτή τη δημιουργική ικανότητα, τόσο για τον Νίτσε όσο και για την Ντάνκαν, αποτελεί ηθική ευθύνη.²¹

Εδώ, ο χορευτής δεν είναι διακριτά καλλιτέχνης ή φιλόσοφος, αλλά μια εκδοχή ή συγχώνευση των κατηγοριών αυτών· θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χορευτής προβάλλεται ως ένα είδος δημιουργού. Μας έρχεται στο νου η φράση του Νίτσε από το *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα*, «θα πίστευα μόνο σε έναν Θεό που ξέρει να χορεύει».²² Και, πραγματικά, τονίζει το βαθμό

²⁰ «[...] συνθέτοντας, λοιπόν, τέτοιου είδους έργα και επιλέγοντας τέτοιου είδους γλώσσα, ενέπνευσαν στο πλήθος ασέβεια προς τους νόμους της τέχνης και την έπαρση να θεωρεί ότι έχει την ικανότητα να κρίνει· έτσι, οι θεατές, ενώ ήταν μέχρι τότε άφωνοι, απέκτησαν φωνή, ως επαῖοντες περί του τι είναι ωραίο στις τέχνες των μουσών και τι όχι, και μέσα στο καθεστώς της αριστοκρατίας γεννήθηκε ένα άθλιο καθεστώς θεατροκρατίας». Στο ίδιο.

²¹ Βλ. LaMothe, ό.π., υποσημ. 9, 262.

²² Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, στο Walter Kaufmann (επιμ. και μτφ.), *The Portable Nietzsche*, Penguin, Νέα Υόρκη, 1959, σ. 153.

στον οποίο η Ισιδώρα Ντάνκαν δεν ήταν απλώς επηρεασμένη από τον Νίτσε, αλλά από πολλές απόψεις πρότεινε μια χωρική και σωματοποιημένη εκδοχή της φιλοσοφίας του. Τα εγχειρήματα των δύο είναι ομόλογα. Θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε ότι οι τρόποι με τους οποίους ο Νίτσε και στη συνέχεια οι Τελετουργιστές του Κέιμπριτζ – ιδιαίτερα η Χάρισον – αναθεώρησαν και επανεπεξεργάστηκαν ριζικά τη γερμανική παράδοση του κλασικισμού βρίσκουν ένα αισθητικό ισοδύναμο στους χορούς της Ντάνκαν.

Για την Ντάνκαν, αυτό το αισθητικό περικλείει μια ολότητα, που εμπεριέχει επίσης μια φιλοσοφική και, κυρίως, μια παιδαγωγική διάσταση. «Χορεύω σημαίνει ζω. Αυτό που θέλω είναι ένα Σχολείο της Ζωής».²³ Ακολουθώντας τη μοντερνιστική παράδοση δημιουργίας σχολών για την εκπαίδευση των περφόρμερς, η δουλειά της Ντάνκαν είχε μια έντονα παιδαγωγική διάσταση, παρόλο που οι πιο παραδοσιακοί θεωρητικοί του χορού την έχουν κατηγορήσει για έλλειψη τεχνικής. Ωστόσο, η εξίσωση του χορού με τη ζωή απαιτεί πολλά από μια παιδαγωγική που δεν βλέπει τον εαυτό της απλώς σαν μετάδοση τεχνικής και συγκεκριμένης γνώσης, αλλά ως μεταλαμπάδευση ενός ύφους που εξελίσσεται σε στάση απέναντι στην ίδια τη ζωή. Γιατί την Ντάνκαν δεν την ενδιέφερε απλώς να εκπαιδεύει νέους χορευτές. Το πρόγραμμά της ήταν πιο φιλόδοξο. Η Deborah Jowitt γράφει:

Ερμηνεύοντας με το δικό της τρόπο τον Νίτσε και τον Δαρβίνο, η Ντάνκαν οδηγήθηκε σε ένα όραμα του «χορού του μέλλοντος» ως εμβλήματος ενός βελτιωμένου ανθρώπινου είδους. Ο Αιμίλιος του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ τη γέμισε με ιδέες για την εκπαίδευση μέσω της φύσης. Δεν είναι περίεργο ότι θεώρησε σαν αποστολή της το να ιδρύσει σχολές. Το σίγουρο είναι ότι δεν έβγαλε χρήματα από αυτές.²⁴

Ακολουθώντας το κοινό νήμα που επανεγγράφει αλλά και ενώνει τον *Übermensch* (υπεράνθρωπο) του Νίτσε και την *Übermarionette* (υπερμαριονέτα) του Κρέιγκ με τους πειραματισμούς της, η Ντάνκαν θεωρεί ότι το «βελτιωμένο ανθρώπινο είδος» είναι η χορεύτρια, το σώμα της οποίας μπορεί να λειτουργήσει σαν αλεξικέραυνο, ενωμένο με τη γη και τον ουρανό, με το παρελθόν και το μέλλον. Η Jowitt υποστηρίζει ότι η Ντάνκαν «έβλεπε τον εαυτό της σαν δυναμό»²⁵ και εντοπίζει αναλογίες

²³ Duncan, *Art of the Dance*, ό.π., σ. 141.

²⁴ Deborah Jowitt, «Images of Isadora: The Search for Motion», *Dance Research Journal*, 17/18, Φθινόπωρο 1985 – Άνοιξη 1986, 21-29, 28.

²⁵ Στο ίδιο, 27.

με πολλές από τις ιδέες περί ηλεκτρισμού την εποχή εκείνη. Πραγματικά, πρόκειται για μια εκπληκτική εικόνα που συνδέει το πνευματικό/μεταφυσικό στοιχείο του χορού της με το καθαρά μηχανικό, ακόμη και τεχνολογικό. Γιατί η Ντάνκαν ενδιαφερόταν τόσο για το σώμα της χορεύτριας ως τόπο αρχέγονων (θηλυκών) ενεργειών όσο και για το σώμα σαν «φυσική μηχανή» που λειτουργεί σύμφωνα με τους ρυθμούς και την κίνηση της ίδιας της φύσης. Ήταν τόσο συνεπαρμένη από τον Νίτσε όσο από τον Δαρβίνο. Αυτή η ανάμειξη της εξελικτικής θεωρίας με τους ρυθμούς της αρχέγονης τελετουργίας έχει σαφείς παραλληλισμούς με το έργο της Harrison και της Σχολής του Κέιμπριτζ. Και έχει επίσης σαφείς παραλληλισμούς με τη μηχανική αλλά φασματική [phantasmic] υπερμαριονέτα του Κρέιγκ. Η ιδέα ότι το ίδιο το σώμα μεταμορφώνεται σε ένα είδος σωματοποιημένης έκφρασης [physicalised ekphrasis], ικανής να μεταπηδά ανάμεσα στις καλλιτεχνικές φόρμες και στις σφαίρες του γήινου και του θεϊκού, θα μπορούσαμε να πούμε ότι συναντά δύο συμπληρωματικά παραδείγματα στο έργο της Ντάνκαν και του Κρέιγκ.

Η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ δεν υλοποιήθηκε ποτέ –παρέμεινε ένα φάντασμα μες στη μηχανή– ενώ αντίθετα η Ντάνκαν κατάφερε να μετατρέψει το σώμα της σε αυτό για το οποίο προσπαθούσε. Ωστόσο, το πρόβλημα της σημειογραφίας και της αναπαραγωγής παραμένει. Κατά κάποιον τρόπο, ο Κρέιγκ το έλυσε με το να μην πραγματοποιήσει ουσιαστικά ποτέ το όραμά του και με το να συγκεντρώσει όλη τη δύναμη αυτού του οράματος, δημιουργική, φασματική ή άλλη, στον παράγοντα που ελέγχει την υπερμαριονέτα του: τον σκηνοθέτη. Η Ντάνκαν, από την άλλη μεριά, στην ουσία μετέτρεψε το σώμα της σε ένα εργαστήριο για την παρουσία της χορεύτριας. Η LaMothe αποκαλεί αυτή τη διαδικασία «κινητική απεικόνιση»²⁶ και μέσω αυτής η χορεύτρια δημιουργεί την ίδια της την παρουσία:

Όπως διαβεβαιώνει η Ντάνκαν, ο στόχος της στο χορό δεν ήταν ποτέ να γίνει επαγγελματίας χορεύτρια. Ούτε ήταν ο χορός μια δραστηριότητα σαν όλες τις άλλες με την οποία μπορούσε να ασχολείται περιστασιακά. Ο χορός για την Ντάνκαν ήταν η δραστηριότητα που μπορούσε να εξασκεί και να εκπαιδεύει το μέσον με το οποίο ζουν γυναίκες και άντρες, με τρόπους που τους βοηθούν να αναπτύξουν τη σωματική συνείδηση που χρειάζεται για να παραχθούν αξίες που θρέφουν και επιβεβαιώνουν τη ζωή [...]. Ο χορός της εξασκεί την πίστη στο σώμα και στην εκπληκτική λογική του.²⁷

²⁶ Βλ. LaMothe, ό.π., υποσημ. 9, 250.

²⁷ Στο ίδιο, 260.

Όπως και η Τζέην Χάρισον, η κλασικίστρια ομόλογός της, η Ντάνκαν δεν αντιμετωπίζεται εδώ απλώς σαν κάποια που ενέπνευσε έναν συγκεκριμένο ερευνητικό κλάδο ή μια μορφή τέχνης, αλλά ως εκείνη που συμμετείχε και συνέβαλε στη δημιουργία μιας συγκεκριμένα φεμινιστικής ευαισθησίας (αν και όχι πάντα ευθυγραμμισμένης με τα κοινωνικο-ιστορικά κινήματα του ίδιου του φεμινισμού), που διαμορφώνει τη δική της αισθητική και φιλοσοφία. Οι διάφορες σχολές ζωής που ίδρυσε η Ντάνκαν δεν αποσκοπούσαν στο να αναπαράγουν ή ακόμη και στο να διδάξουν συγκεκριμένες τεχνικές. Οι μέθοδοι και, μάλιστα, οι ίδιες οι χορογραφίες της αντιστέκονταν στη σημειογραφία, καθότι επικεντρώνονταν περισσότερο στο να δημιουργούν αυτήν τη συγκεκριμένη στάση [Gestus] απέναντι στη σωματικότητα και την τέχνη του χορού γενικότερα.

Η σημειογραφία του χορού, όπως και η τυποποίηση της παιδαγωγικής της υποκριτικής, αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο των πειραματισμών του μοντερνισμού. Από ορισμένες απόψεις, οι πειραματισμοί της Ισιδώρας Ντάνκαν ακυρώνουν τους προγενέστερους, πιο παραδοσιακούς τρόπους διδασκαλίας και σημειογραφίας, αλλά ταυτόχρονα και οι ίδιοι προβάλλουν νέες απαιτήσεις. Ως δημιουργικό έργο που δεν επρόκειτο να αναπαραχθεί, που υποκαθιστούσε το παράδειγμα με το υπόδειγμα, η δουλειά της μπορεί να έχει εμπνεύσει πολλούς καλλιτέχνες, εικαστικούς ή άλλους, αλλά ήταν σχεδόν αδύνατο να καταγραφεί. Οι πρώτες της περιοδείες στη Ρωσία (μεταξύ 1904 και 1909) ενέπνευσαν εξέχοντες εικαστικούς καλλιτέχνες, όπως ο Léon Bakst, και μάλιστα η πιο πρόσφατη βιβλιογραφία βλέπει το έργο της ως προοίμιο του έργου των *Ballet Russes*, γεγονός που θα χαροποιούσε τον Κρέιγκ, καθώς ισχυριζόταν ότι ο ρωσικός θίασος είχε απλώς λογοκλέψει την «Αμερικάνα», όπως την αποκαλεί στη Μάσκα.

Ίσως δεν αποτελεί σύμπτωση ότι, ενώ οι χοροί της Ντάνκαν αποδείχτηκαν πολύ δύσκολοι στην καταγραφή, ωστόσο λειτούργησαν σαν πηγή έμπνευσης για τον λογοτεχνικό και εικαστικό μοντερνισμό. Ο ίδιος ο Κρέιγκ ανήκε σε αυτούς που ήθελαν να τη ζωγραφίζουν. Και ίσως τα πιο διάσημα σκίτσα της είναι του συμπατριώτη της Αμερικανού Abraham Walkowitz, ο οποίος ζωγράφισε πάνω από 5.000 εκδοχές της Ντάνκαν, σε μια προσπάθεια να συλλάβει οπτικά το χορό της.

Η γοητεία που άσκησε η Ντάνκαν στους άλλους μοντερνιστές, ειδικά των πλαστικών και εικαστικών τεχνών, ήταν τεράστια. Από πολλές απόψεις, η γοητεία αυτή θα μπορούσε επίσης να ειπωθεί ως μια προσπάθεια σύλληψης και καταγραφής των πειραματισμών της. Καθώς αντλούσε υλικό από διάφορες πηγές και το φιλτράριζε μέσα από το

γυναικείο σώμα, ο χορός της Ισιδώρας Ντάνκαν προέβαλλε πολλές απαιτήσεις στα συστήματα σημειογραφίας· απαιτήσεις που ίσως θα μπορούσαν να ικανοποιηθούν μόνο με την προσφυγή σε άλλα καλλιτεχνικά μέσα. Και η αποφασιστική επίδραση που είχε σε αυτές τις άλλες μοντερνιστικές τέχνες, κειμενικές και εικαστικές, δεν πρέπει να αναγνωστεί απαραίτητα ως μειονέκτημα ή αποτυχία της μορφής της τέχνης της –αδυναμία να έχει τη δική της μεταγλώσσα– αλλά μπορεί να θεωρηθεί έκφραση της ριζοσπαστικής της δυναμικότητας. Η δυνατότητά της να μεταλλάσσεται, να παίρνει άλλες μορφές, υπογραμμίζει και πάλι την εκφραστική της διάσταση, που είναι μεν προσδιορισμένη, αλλά ταυτόχρονα διαπερατή και ουτοπική. Ο κριτικός χορού Walter Terry γράφει σχετικά με αυτό το στοιχείο του χορού της:

Παρόλο που ο χορός της αναμφισβήτητα ανέβλυσε από τις εσωτερικές πηγές και τα αποθέματα της κινητικής δύναμης και της συναισθηματικής επιθυμίας της, τα εξωτερικά στοιχεία του ήταν σαφώς χρωματισμένα από την αρχαιοελληνική τέχνη και την αντίληψη του γλύπτη για το σώμα σε μια μετέωρη χειρονομία που υπόσχεται δράση. Αυτές οι επιρροές φαίνονται καθαρά σε φωτογραφίες της και στα έργα τέχνης που ενέπνευσε.²⁸

Έχει ενδιαφέρον ότι η φράση του Terry «μετέωρη χειρονομία που υπόσχεται δράση» και η ανάμειξη της «κινητικής δύναμης και της συναισθηματικής επιθυμίας» υπογραμμίζει αυτό το ουτοπικό στοιχείο του χορού της Ντάνκαν. Ωστόσο, μπορεί επίσης, κάπως αντιφατικά, να αναγνωστεί ως κάτι ανάλογο προς τα φασματικά χαρακτηριστικά της υπερμαριονέτας του Κρέιγκ. Για άλλη μια φορά, το μηχανικό και το βιταλιστικό μοιάζουν να αλληλομεταμορφώνονται. Και η έμπνευση από τους χορούς της, η καταγραφή και οι προσπάθειες αποτύπωσής τους σχεδόν πάντα προκαλούν τη μείξη των μορφών που απεχθανόταν ο Πλάτωνας ως δυνατότητα του θεάτρου. Η εικόνα και η εικονιστική τροπικότητα που διατρέχει το εγχείρημα αυτό βρίσκει ίσως την πιο χαρακτηριστική έκφρασή του στα πολυάριθμα σκίτσα της Ντάνκαν από τον Walkowitz, που επικαλούνται το σχήμα του ιερογλυφικού. Το ιερογλυφικό χρησιμοποιήθηκε σε όλη τη διάρκεια των μοντερνιστικών πειραματισμών ως ο τρόπος που επιχειρεί να αποτυπώσει γραφικά ένα συγκεκριμένο είδος κινητικής και ποιητικής ευαισθησίας (από τον Έζρα Πάουντ [Ezra Pound], τη Χίλντα Ντουλίτλ [H.D.], τον Βσέβολοντ Μέγερχολντ [Vsevolod Meyerhold]), και έτσι το ιερογλυφικό έγινε ένα είδος

²⁸ Walter Terry, *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy*, Dodd and Meade Company, Νέα Υόρκη, 1963, σ. 115.

Gestus, χειρονομίας της γραφής, που συνδέει την κίνηση με τη στάση, τη γραφή με την εικόνα, το παρόν με το μέλλον· και, φυσικά, το ιερογλυφικό, όπως απαντά στο έργο της Χίλντα Ντουλίτλ, μεταβάλλει επίσης το μοντέλο του ελληνισμού, που παύει να είναι αμιγές και κλασικό και γίνεται υβριδικό και αλεξανδρινό. Ίσως οι πειραματισμοί της Ισιδώρας Ντάνκαν στο χορό θα μπορούσαν να χρησιμεύσουν στην προσέγγιση των μεταφράσεων κλασικών ελληνικών θεατρικών έργων από τον Πάουντ για να ανεβούν σε παράσταση.

Από κάποιες απόψεις, η εικόνα της χορεύτριας ως ιερογλυφικού δεν θα μπορούσε να απέχει περισσότερο από την εικόνα του ηθοποιού ως υπερμαριονέτας. Παρόλο που η επίδραση της Ισιδώρας Ντάνκαν στο μοντέρνο και στο σύγχρονο χορό είναι αναμφίβολη, η επίδραση του Κρέιγκ μπορεί αρχικά να φανεί ασύνδετη. Ωστόσο, αν προσεγγίσουμε τα έργα τους ως συνδεδεμένα με περίπλοκους τρόπους, τόσο ως προς τις προσπάθειές τους να χειριστούν το ζήτημα της παρουσίας του περφόμερ όσο και τις πολλαπλές απόπειρές τους να διαμορφώσουν μια παιδαγωγική και μια ορολογία για την παρουσία αυτή, τότε ίσως να αρχίζαμε να προσεγγίζουμε το ζήτημα της επίδρασής τους όχι μόνο στους συγχρόνους τους, αλλά κυρίως στους περφόμερ του μέλλοντος. Αυτή η έννοια του μέλλοντος μπορεί να αναγνωστεί στο πλαίσιο μιας συνεχούς ιστορικής πορείας (η γονιμοποιός επίδραση της Ντάνκαν και του Κρέιγκ στη σύγχρονη περφόρμανς), αλλά κυρίως εμπεριέχει την ουτοπιστική διάσταση του έργου τους, που τη συνδέει με όλα τα οιονεί μέλλοντα. Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο εμφανίζεται και η συγκεκριμένη ελληνική διάσταση του έργου τους, ως μια τροπικότητα που δημιουργεί την αύρα της συνέχειας και της αυθεντικότητας και ταυτόχρονα κατατείνει προς ένα πάντοτε μη πραγματοποιήσιμο, φασματικό μέλλον.

Το ζήτημα του μηχανικού είναι κεντρικό στην κατανόηση των δύο προταγμάτων. Μπορεί να είναι προφανές στην περίπτωση της υπερμαριονέτας του Κρέιγκ. Αποδεικνύεται, ωστόσο, εξίσου σημαντικό στις μελέτες για την Ντάνκαν. Ενώ το μηχανικό μπορεί να συνδέεται με την πεμπτουσία του μοντέρνου και, αντίθετα, το αιθέριο να συσχετίζεται με το ελληνικό και το αρχαίο, αμφότεροι οι εν λόγω καλλιτέχνες αναμιγνύουν και πειραματίζονται με τις κατηγορίες αυτές με μη συμβατικούς τρόπους. Η έννοια του ίδιου του σώματος ως *αυτόματου* είναι βασική στο έργο και των δύο. Η ιδέα του *αυτόματου*, κυρίαρχη στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα,²⁹ αναδύεται ως *τόπος*, όπου η ίδια η μίμηση υποβάλλεται σε πειραματισμούς και αμφισβήτηση. Τα δίπολα εσωτερικό/εξωτερικό, ελεύθερη βούληση/έλεγχος, υλικό/ μεταφυσικό,

²⁹ Βλ. Kara Reilly, *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*, Palgrave/Macmillan, Μπέιζινγκστοουκ, 2011.

ανθρωπομορφισμός/αφαίρεση γίνονται όλα αντικείμενο πειραματισμών κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Η υπερμαριονέτα του Κρέιγκ θα μπορούσε επίσης να εξεταστεί στο πλαίσιο του κλίματος ενθουσιασμού στο γύρισμα του αιώνα για τα *αυτόματα* και τις προκλήσεις που θέτουν στις έννοιες της πρωτοτυπίας, της εσωτερικότητας, της καλλιτεχνικής μεσολάβησης και έκφρασης. Έχει ενδιαφέρον ότι πολλά πρώιμα μοντερνιστικά *αυτόματα* παρουσιάζονταν ως αντίγραφα αρχαίων, κυρίως ελληνικών, αγαλμάτων. Εξίσου συναρπαστικό είναι το ότι οι πόζες της Ντάνκαν, επηρεασμένες από την εκπαίδευσή της στο Σύστημα Delsarte, επίσης μπορούν να αναγνωστούν σαν απόπειρες αντιγραφής των αρχαιοελληνικών αγαλμάτων.

Όπως προαναφέρθηκε, ο ιστορικός του χορού Arnold Rood υποστηρίζει ότι «ο Κρέιγκ περίμενε από τον ηθοποιό να είναι μια Ισιδώρα Ντάνκαν με πειθαρχία», επαναλαμβάνοντας έτσι μια άποψη που κυριαρχεί στην υποδοχή της Ντάνκαν από τους πιο παραδοσιακούς θεωρητικούς του χορού. Ωστόσο, αν δούμε τους τρόπους με τους οποίους η ίδια η Ντάνκαν μιλούσε για την τεχνική της, είναι σαφές ότι η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι διαποτισμένη με εικόνες κινητήρων και μηχανών. «Το συναίσθημα λειτουργεί σαν κινητήρας. Πρέπει να ζεσταθεί για να λειτουργήσει καλά», γράφει στην *Τέχνη του Χορού*.³⁰ Επιχειρηματολογώντας πειστικά σχετικά με τη χρήση της εικόνας του κινητήρα από την Ισιδώρα Ντάνκαν προκειμένου να περιγράψει τη σχέση ανάμεσα στην ανεξάρτητη καλλιτεχνική βούληση και την έκφρασή της, η Carrie Preston γράφει:

Η δυνατότητα του κινητήρα να μετακινεί διάφορα αντικείμενα ταυτόχρονα παρέχει μια εικόνα «πολλαπλασιασμένου σώματος», κάτι που ενδιέφερε και τον Φ. Τ. Μαρινέτι (που ήταν επίσης ενθουσιασμένος με τους κινητήρες) και επηρέασε το φουντουριστικό χορό. Η δύναμη της μηχανοκίνητης προώθησης να διοχετεύει δυνάμεις και να μετακινεί ένα ξένο αντικείμενο παρείχε το ιδανικό των χορευτικών κινήσεων, που μοιάζουν να εκτελούνται χωρίς κόπο, σε μια αυτό-εγκατάλειψη που η Ντάνκαν συνέδεε με τις κλασικές τελετουργίες. Τέλος, η αέναη επανάληψη στη λειτουργία του κινητήρα ενέπνευσε στην Ντάνκαν την επιθυμία να παραστήσει τον αυθορμητισμό στους χορούς της.³¹

Η Preston χρησιμοποιεί για την Ντάνκαν τον εύστοχο όρο «εσκεμμένη χορογραφία του αυθορμητισμού», την οποία τοποθετεί στο πλαίσιο μιας

³⁰ Duncan, *Art of the Dance*, ό.π., σ. 99-100.

³¹ Preston, ό.π., σ. 146.

«έντασης που απαντά στις αντι-μοντέρνες παραστάσεις», όπου «ο σολίστ επιχειρεί να επικυρώσει το διαμεσολαβητικό ρόλο και την ελευθερία του, όμως μέσω ενός προκατασκευασμένου μυθικού σχήματος που αναπόφευκτα περιορίζει».³² Ωστόσο, ίσως θα ήταν εξίσου ενδιαφέρον να μη θεωρηθεί αυτή η ένταση ως περιορισμός στην ατομική καλλιτεχνική έκφραση, αλλά μάλλον, όπως υπαινίσσεται και η ίδια η ανάλυση της Preston, ως αναπαράσταση μιας διαλεκτικής ανάμεσα στον ουμανισμό και την αφαίρεση, ανάμεσα στην, πραγματικά, «καθαρή» έκφραση και τη φόρμα. Και πάλι, η κίνηση προς την αφαίρεση ερμηνεύεται ως παρόρμηση προς τον κλασικισμό. Κάθε άλλο παρά αντι-μοντέρνα, η παρόρμηση αυτή και οι εντάσεις και αντιφάσεις που εμπεριέχει μπορεί να ευρισκονται στην καρδιά του μοντέρνου. Μπορεί επίσης να αποτελεί έναν από τους τρόπους με τους οποίους το μοντέρνο και το σύγχρονο δείχνουν, ή «ποζάρουν», για να χρησιμοποιήσω τον προσφυή όρο της Preston, με μια κίνηση προς το μέλλον.

Η ένταση ανάμεσα στο έμψυχο και το άψυχο, ανάμεσα στην «ψυχή» και τον «κινητήρα» στοιχειώνει και τα κείμενα του Κρέιγκ, ειδικά τα μανιφέστα του περί υποκριτικής. Παρόλο που τον έχουμε συνδέσει με τον εξοβελισμό των ηθοποιών από τη σκηνή, το 1921, στο δοκίμιο *The Theatre—Advancing* [Το Θέατρο—Προχωρά] γράφει: «Ζητώ την απελευθέρωση του ηθοποιού, ώστε να αναπτύξει τις δικές του δυνάμεις και να πάψει να είναι η μαριονέτα του συγγραφέα».³³ Υπό την έννοια αυτή, η υπερμαριονέτα, αντί να υποκαθιστά τον ηθοποιό, γίνεται ένας υπερ-ηθοποιός· ένας ηθοποιός ελεύθερος από το συναίσθημα, από την προσωπικότητα, από την ψυχολογία, και κυρίως ελεύθερος από την κυριαρχική εξουσία του συγγραφέα. Τούτη η κριτική της κυριαρχικής εξουσίας του συγγραφέα έχει παραδοσιακά αναγνωστεί ως προάγγελος της εποχής του παντοδύναμου σκηνοθέτη· κατά μία έννοια, ο ηθοποιός αντικαθιστά μια μορφή διαμεσολάβησης με μια άλλη. Ωστόσο, για να μην αδικήσουμε τον ίδιο τον Κρέιγκ και για να ενισχύσουμε τους αντιφατικούς δεσμούς του με το πρόγραμμα της Ντάνκαν, θα ήταν ίσως χρήσιμο να περιπλέξουμε ακόμη περισσότερο αυτό το δίπολο εντάσσοντας το συγγραφικό έργο του Κρέιγκ στο πλαίσιο του πυρετού των μανιφέστων της πρωτοπορίας (στη μοντερνιστική της εκδοχή) και αντιμετωπίζοντάς το, παράλληλα, ως έκφραση της κλασικής στροφής του μοντερνισμού.

Το περίφημο αφοριστικό κάλεσμα του Κρέιγκ για τον εξοβελισμό του ηθοποιού από τη σκηνή μπορεί να αναγνωστεί ως έκφραση της αναζωπύρωσης από το μοντερνιστικό θέατρο της διαμάχης περί αντι-θεατρικότητας: μιας διαμάχης που χρησιμοποιεί τον ίδιο το θεατρικό λόγο

³² Στο ίδιο.

³³ Edward Gordon Craig, *The Theatre—Advancing*, Heinemann, Λονδίνο, 1921, σ. 260.

για να επιτεθεί στο θέατρο και ταυτόχρονα να προαναγγείλει το θέατρο του μέλλοντος. Το δοκίμιο του Κρέιγκ, που άσκησε τεράστια επιρροή από τότε που δημοσιεύτηκε, μπορούμε να πούμε ότι εντάσσεται στη συγγραφή μανιφέστων της περιόδου, ενώ, όντας αποκαλυπτικό και εσχατολογικό, βασίζεται σε μια αισθητική της καταστροφής, που σύγχρονοι κριτικοί έχουν ονομάσει *via negativa*.³⁴ Μέσα από τις στάχτες του παλαιού θεάτρου, το νέο θέατρο θα ξαναγεννιόταν σαν τον φοίνικα. Δεν είναι, λοιπόν, ανάρμοστο εκ μέρους του που συνοδεύει το δοκίμιό του με μια πολύ εντυπωσιακή εικόνα που περιγράφει η μεγάλη ιταλίδα ηθοποιός Ελεονόρα Ντούζε:

*Για να σώσουμε το Θέατρο, το Θέατρο πρέπει να καταστραφεί, όλοι και όλες οι ηθοποιοί πρέπει να πεθάνουν από πανούκλα... Εξαιτίας τους δεν παράγεται τέχνη.*³⁵

Αυτή η χειρονομία της καταστροφής, λίγο παρακάτω στο ίδιο απόσπασμα, συνοδεύεται από το εξίσου απαιτητικό κάλεσμα της Ντούζε για μια «επιστροφή στους Έλληνες», που πάλι ακολουθεί τη διπλή στροφή προς το παρελθόν και προς το μέλλον. Την επιστροφή αυτή απηχεί επίσης ολόκληρο το δοκίμιο του Κρέιγκ από πολλές απόψεις: από την άποψη ότι, όπως ο Πλάτωνας, και εκείνος επιστρατεύει τους όρους της δραματικής γλώσσας για να επιτεθεί στο δράμα. Παρόμοια με τον Πλάτωνα, ο Κρέιγκ χρησιμοποιεί εξαιρετικά θεατρικούς τρόπους αναπαράστασης –το δραματικό διάλογο, τη δημιουργία χαρακτήρων και τη δομή θανάτου/ανάστασης. Ο Martin Puchner έχει γράψει πρόσφατα σχετικά με τα πλατωνικά στοιχεία πολλών μοντερνιστικών πειραματισμών στο θέατρο. Τα κείμενα του Κρέιγκ μπορούν επίσης να αναγνωστούν στο πλαίσιο της ριζικής επανεπεξεργασίας τόσο των όρων του φιλοσοφικού διαλόγου, όσο και της θεατρικότητας, προκειμένου να ανοίξει εκ νέου την πιο παλιά συζήτηση στην ιστορία της αισθητικής –την αρχαία διαμάχη– τη διαμάχη σχετικά με την ίδια τη μίμηση και τη φιλοσοφική, αισθητική και πολιτική της επίδραση. Όπως στον Πλάτωνα, η συζήτηση αυτή εδράζεται επίσης στο σώμα του ηθοποιού:

Η υποκριτική δεν είναι τέχνη. Είναι λάθος, λοιπόν, να αναφερόμαστε στον ηθοποιό ως καλλιτέχνη. Γιατί το τυχαίο είναι εχθρός του καλλιτεχνικού. Τέχνη είναι το ακριβώς αντίθετο του Πανδαιμόνιου

³⁴ Βλ. Patrick McGuinness, «Mallarmé, Maeterlinck and the Symbolist *Via Negativa*», στο Alan Ackerman and Martin Puchner, *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*, Palgrave/Macmillan, Μπέιζινγκστοουκ, 2006, σ. 149-67.

³⁵ Παρατίθεται στο *The Mask*, τχ. 1, τχ. 2, 2.

[Pandimonium] και το Πανδαιμόνιο προκύπτει όταν πολλά τυχαία γεγονότα συμβαίνουν ταυτόχρονα· η Τέχνη έρχεται μόνο κατόπιν σχεδίου. Συνεπώς, για να δημιουργήσουμε οποιοδήποτε έργο τέχνης, είναι σαφές ότι πρέπει να δουλέψουμε με τα υλικά εκείνα που μας επιτρέπουν να κάνουμε υπολογισμούς. Ο άνθρωπος δεν ανήκει στα υλικά αυτά.³⁶

Η αναγωγή από την υποκριτική στην τέχνη γενικότερα και η αποκήρυξη του «ανθρώπου» ως ακατάλληλου υλικού για την τέχνη, είναι πολύ χαρακτηριστικές. Μπορεί να αναγνωστεί σαν να απηχεί την ανησυχία του Πλάτωνα για την ανάμειξη όλων των μορφών, ανάμειξη που οδηγεί σε αισθητικό αλλά και πολιτικό χάος (θεατροκρατία). Στο πλαίσιο αυτό, δεν πρέπει να μας κάνει εντύπωση το γεγονός ότι το ίδιο το γονιμοποιό δοκίμιο του Κρέιγκ διανθίζεται με δύο εξίσου σημαντικά αποσπάσματα από τους «Έλληνες», τους οποίους συχνά επιστρατεύει σε όλο το κείμενο. Το ένα είναι από την *Πολιτεία* του Πλάτωνα· πρόκειται για το περίφημο χωρίο για τον ραψωδό:

*Ἄνδρα δὴ, ὡς ἔοικε, δυνάμενον ὑπὸ σοφίας παντοδαπὸν γίγνεσθαι καὶ μιμῆσθαι πάντα χρήματα, εἰ ἡμῖν ἀφίκοιτο εἰς τὴν πόλιν αὐτός τε καὶ τὰ ποιήματα βουλόμενος ἐπιδείξασθαι, προσκνυοῖμεν ἂν αὐτὸν ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύν, εἴποισμεν δ' ἂν ὅτι οὐκ ἔστιν τοιοῦτος ἀνὴρ ἐν τῇ πόλει παρ' ἡμῖν οὔτε θέμις ἐγγενέσθαι, ἀποπέμποιμὲν τε εἰς ἄλλην πόλιν μύρον κατὰ τῆς κεφαλῆς καταχέαντες καὶ ἐρίῳ στέψαντες[...]*³⁷

Πόσο ταιριαστό να χρησιμοποιεί ο Κρέιγκ αυτό το εμβληματικό χωρίο –το οποίο έχει εμπνεύσει πλήθος φιλοσοφικών στοχασμών γύρω από τη μίμηση– για να πλαισιώσει αλλά και να στοιχειοθετήσει τις δικές του θεωρίες για την υπερμαριονέτα. Και εκείνον τον απασχολεί, όπως τον Πλάτωνα, η δύναμη του ηθοποιού να παραμορφώνει την πραγματικότητα

³⁶ Στο ίδιο, 3.

³⁷ «Όπως φαίνεται, λοιπόν, αν κάποιος που είναι τόσο έξυπνος, ώστε να μπορεί να μεταμορφώνεται στο καθετί και να μιμείται τα πάντα ερχόταν στην πόλη μας, θέλοντας να επιδείξει τον εαυτό του και την τέχνη του, θα τον προσκνυόσαμε σαν κάτι ιερό και θαυμαστό και πολύ ευχάριστο, αλλά θα φροντίζαμε να του πούμε ότι δεν υπάρχει άνθρωπος σαν αυτόν στην πόλη μας, δεν το επιτρέπει ο νόμος. Και αφού θα του ραίναμε το κεφάλι με μύρο και θα του βάζαμε ένα μάλλινο στεφάνι, θα τον διώχναμε να πάει σε άλλη πόλη ...». Πλάτωνας, *Πολιτεία Γ'*, 398α, παρατίθεται στο περιοδικό *The Mask*, 1, No. 2, 5. Το απόσπασμα είναι υπερβολικά μεγάλο για να παρατεθεί ολόκληρο εδώ.

και να μεσμερίζει, να λειτουργεί σαν ένα είδος χαρισματικού δημαγωγού που απειλεί την ίδια την πολιτική τάξη («δεν το επιτρέπει ο νόμος»). Και όπως στον Πλάτωνα, αυτή η δύναμη του θεάτρου και της θεατρικότητας προβάλλεται ως ο πυρήνας του ίδιου του προβλήματος της μίμησης. Προκειμένου να τεκμηριώσει περαιτέρω το επιχείρημα αυτό, ο Κρέιγκ επιστρατεύει και τον Αριστοτέλη για να υποστηρίξει το μανιφέστο του για τον ηθοποιό, ή, γενικότερα θα λέγαμε, για το μοντέρνο θέατρο. Το απόσπασμα που χρησιμοποιεί είναι το εξίσου περίφημο χωρίο από την *Ποιητική*, όπου η «απεργασία των όψεων»³⁸ αποκηρύσσεται ως το έργο του «σκευοποιού»³⁹ μάλλον παρά του ποιητή, και όπου «ή γάρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν».⁴⁰ Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται στο τέλος του δοκιμίου, ενώ εκείνο του Πλάτωνα το βρίσκουμε σε προηγούμενη σημείωση. Αυτές οι δύο είναι οι μοναδικές παραπομπές που κάνει ο Κρέιγκ στο δοκίμιό του. Μαζί με το επίγραμμα της Ντούζε στην αρχή, λειτουργούν ως πλαίσιο του μανιφέστου του, του δίνουν ιστορική συνέχεια και το θεατροποιούν. Έτσι, όταν ο Κρέιγκ επικαλείται τη βοήθεια των «αρχαίων Ελλήνων» για να μπορέσει να διαμορφώσει και να διατυπώσει την πρότασή του, δεν το κάνει απλώς από νοσταλγία, χρησιμοποιώντας μια ενοποιητική και ομογενοποιητική ρητορική που θα χάριζε στην πρόταση αυτή την αύρα του κλασικού. Από πολλές απόψεις, επικαλείται τους «Έλληνες» τόσο ως φιλόλογος όσο και ως θεωρητικός του θεάτρου. Μάλιστα θα μπορούσαμε να πούμε ότι το δοκίμιό του είναι μια σκηνική δοκιμή της ίδιας της αρχαίας διαμάχης. Και όπως στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, κι εδώ η διαμάχη αυτή παίρνει σχήμα και μορφή μέσω των διαδικασιών του θεάτρου και συγκεκριμένα εδράζεται στο θεατρικό σώμα.

Αν αναλογιστούμε το ρόλο που έχουν οι κούκλες και τα *αυτόματα* στα πλατωνικά φιλοσοφικά κείμενα (*θαύματα* τα αποκαλεί ο Πλάτωνας, δηλαδή αξιοπερίεργα πλάσματα),⁴¹ τότε ίσως θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την ύπαρξη μιας ιστορικής συνέχειας της υπερμαριονέτας του Κρέιγκ, η οποία θα την τοποθετούσε εντός μιας γενεαλογίας κειμένων γύρω από την (αισθητική και πολιτική) επίδραση της μίμησης,

³⁸ Δηλαδή, «του θεάματος». Σ.τ.Μ.

³⁹ Του κατασκευαστή προσωπίδων και άλλων σκηνικών αντικειμένων. Σ.τ.Μ.

⁴⁰ «[Η] τραγωδία γίνεται αισθητή ακόμη και ανεξάρτητα από την αναπαράσταση και τους ηθοποιούς». Αριστοτέλης, *Περί Ποιητικής*, 1450β. 16-20, παρατίθεται στο *The Mask*, 1, τχ. 2, 11.

⁴¹ Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία*, 514β. Σ.τ.Μ.

έτσι όπως εκδηλώνεται μέσα από τη μορφή του *αντόματου*. Και εάν, στη συνέχεια, προσεγγίσουμε αυτή την υπερμαριονέτα σε συνδυασμό με τη χορεύτρια της Ντάνκαν, όχι ως το αντίθετο αλλά ως το είδωλό της –όπως αντιλαμβάνονται το είδωλο στο θέατρο τόσο ο Πλάτωνας όσο και ο Αρτώ– τότε ίσως να τις δούμε αγκαλιασμένες και πιθανότατα να χορεύουν στον ίδιο Χορό.

Μετάφραση: Δήμητρα Αμαραντίδου
Επιμέλεια μετάφρασης : Αγγελική Σπυροπούλου