



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

Η στήλη περιλαμβάνει μια ευρεία θεματολογία που αναφέρεται στην πολιτική του Υπουργείου Πολιτισμού, αλλά και των μεγάλων κρατικών και ιδιωτικών θεατρικών φορέων που συνδιαμορφώνουν το πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής. Επίσης, στη στήλη εξετάζονται θέματα που σχετίζονται με τις κοινωνικές εξελίξεις και την αντανάκλασή τους στο θέατρο (όπως για παράδειγμα το κίνημα του “me-too” και η πανδημία), καθώς και θέματα που σχετίζονται με την ευρωπαϊκή πολιτιστική πολιτική, έτσι όπως αυτή σχεδιάζεται και υλοποιείται από βασικούς ευρωπαϊκούς και διεθνείς πολιτιστικούς

Τρεις χορογραφίες με ομοερωτικό περιεχόμενο στην ελληνική σκηνή

Κατερίνα Κήκου

Περίληψη: Το δοκίμιο καλύπτει το κενό που εντοπίζουμε όσον αφορά την απαρχή χορογραφιών με προφανές ομοερωτικό περιεχόμενο στην ελληνική σκηνή, την έλλειψη προβολής της πολυδιάστατης απεικόνισης του θέματος αυτού, την ανύπαρκτη κριτική επεξεργασία, τον αντίκτυπο των πρώτων χορογραφιών αυτού του είδους και τον τρόπο ερμηνευτικής επεξεργασίας τους. Αναδεικνύεται, ταυτόχρονα, η αναντιστοιχία που υπήρχε ανάμεσα στον κοινωνικοπολιτικό αντίκτυπο των ομοερωτικών παραστάσεων, που ήταν θετικός, και στην ελλειμματικότητα της ακολουθούμενης πολιτιστικής πολιτικής, την εποχή εκείνη, όσον αφορά την αντιμετώπιση και στήριξη ανάλογου περιεχομένου καλλιτεχνικών προτάσεων.

Λέξεις-κλειδιά: Χορός, ομοερωτικό περιεχόμενο, απενοχοποίηση, συμπερίληψη

Πρόλογος

Τον Σεπτέμβριο του 1980 παρουσιάζεται στο Θέατρο Βράχων η χοροθεατρική παράσταση *Αρθούρος Ρεμπώ – Το Μεθυσμένο Καραβί*, σε χορογραφία Ντανιέλ Λομμέλ, σκηνικά και κοστούμια Αλέξη Ακριθάκη, ηχητικά τοπία Τάκη και μετάφραση ποιημάτων Δημήτρη Δημητριάδη¹. Το θέμα του έργου αφορούσε την αντισυμβατική ζωή του Ρεμπώ και την ομοερωτική σχέση του με τον Βερλαίν, ως μιας προσωπικότητας η οποία δηλώνει την ταυτότητά της, σε μία προσπάθεια αποδοχής και αυτοπροσδιορισμού του εαυτού της. Πρόκειται για μια πρωτοπόρα για την εποχή παράσταση, με έκδηλη την προβολή του ομοερωτικού στοιχείου, η οποία προκάλεσε αίσθηση. Ο χορογράφος, μέσα από τη χορογραφική αναφορά στην επιθυμία για τον άλλον και την ανάδειξη του ανδρικού σώματος, προέβαλε και την προσωπική του άποψη για

¹ Πρόγραμμα παράστασης 1988



το θέμα, που τάσσεται αναφανδόν υπέρ της απενοχοποίησης της ομοφυλοφιλίας,² προτάσσοντας τη λογική της συμπερίληψης και της ευρύτερης αποδοχής της διαφορετικότητας.

Είναι απαραίτητο να επισημανθεί πως, όσον αφορά χορογραφίες με προφανές ομοερωτικό περιεχόμενο στην ελληνική σκηνή της δεκαετίας του 1980 και νωρίτερα, αντιμετωπίζουμε ένα κενό, παρατηρώντας την έλλειψη προβολής της πολυδιάστατης απεικόνισης του θέματος αυτού, την ανύπαρκτη κριτική επεξεργασία όσο και την ανύπαρκτη καταγραφή της πρόσληψής του. Επί παραδείγματι, σε κανένα άρθρο ή κριτική εφημερίδας σχετιζόμενης με την προς μελέτη παράσταση, δεν γίνεται αναφορά στο ομοφυλοφιλικό της θέμα. Δημιουργούνται ερωτήματα όπως: ποιες οι απαρχές ομοερωτικών χορογραφιών, ποιος ο πολιτικός και ο κοινωνικός αντίκτυπος μιας χορογραφίας με αναφορές στην ανδρική σεξουαλικότητα και ποιος ο τρόπος κριτικής και ερμηνευτικής επεξεργασίας χορογραφικών έργων με ομοερωτικό περιεχόμενο; Το άρθρο φιλοδοξεί να καλύψει το κενό που εντοπίζουμε.

Το ανδρικό σώμα

Ο τρόπος που χειρίζεται ο Λομμέλ τη σωματικότητα του χορευτή είναι καθοριστικής σημασίας, καθώς, διευρύνοντας τη σχέση σώματος-ενδύματος, επιλογή που απηχεί μια περισσότερο αντισυμβατική αντίληψη για το σώμα την περίοδο αυτή, προτείνει νέες μορφές σχετισμού του σώματος με τη δημόσια εμφάνιση και εικόνα του και συμβάλλει στην αλλαγή των κυρίαρχων ηθικών αντιλήψεων για τη σωματικότητα και στην ανάδειξη νέων σωματικών προτύπων. Αποτυπώνεται, έτσι, η ανάγκη για την απελευθέρωση του σώματος, η αναζήτηση του αισθησιασμού ως δικαιώματος και η αύξηση του ενδιαφέροντος για την ανδρική σωματική ομορφιά. Ο αισθησιασμός, που προβάλλεται στη χορογραφία μέσα από το χοροκείμενο, τις κινήσεις, τους ήχους και, κυρίως, τις ενδυμασίες και τα χρώματα, αναδεικνύει μία νέα σωματική κουλτούρα και έναν νέο διάλογο ανάμεσα στο γυμνό και το ντυμένο, που προβάλλει στην ελληνική χορευτική σκηνή την ομορφιά του ανδρικού ημίγυμνου σώματος, προσεγγίζοντας όχι μόνο θεματικά αλλά και ενδυματολογικά τον νέο τύπο σεξουαλικής συμπεριφοράς και ταυτότητας, ο οποίος θα εκδηλωθεί εντονότερα στα επόμενα έργα του προς την κατεύθυνση μιας σχεδόν εξιδανικευμένης ανδρικής σωματικής ιδέας. Τα ερωτικά ντουέτα μεταξύ ανδρών, το ανδρικό *corps de ballet* (αντί γυναικείου, ως είθισται, στα μπαλέτα) με τις μακριές λευκές φούστες, τα στενά σαλβάρια που διέγραφαν το σχήμα του σώματος, τα μακριά μαλλιά, το έντονα σεξουαλικό μακιγιάζ και τα ημίγυμνα ανδρικά σώματα³, θα αποτελέσουν εφεξής ένα από τα κεντρικά χορογραφικά μοτίβα του Λομμέλ.

Η ιστορικός χορού Στεριανή Τσιντζιλώνη εντοπίζει τις απαρχές σύνδεσης του άνδρα χορευτή και της ομοφυλοφιλίας στις χορογραφίες που ανέβασαν τα Ρωσικά Μπαλέτα του Ντιάγκιλεφ στις αρχές του 20ού αιώνα.⁴ Περίπου εβδομήντα χρόνια μετά, στην Ελλάδα, ο Λομμέλ μεταπλάθει, στην υπό μελέτη χορογραφία, δύο ενδυματολογικά στοιχεία οριενταλιστικής αισθητικής τού ενδυματολόγου των Μπαλέτων Ντιάγκιλεφ, Λεό Μπάκστ. Τα ανδρικά σαλβάρια με τον γυμνό κορμό (για τους τέσσερις άνδρες πρωταγωνιστές) και τις ανδρικές φούστες (για το ανδρικό *corps de ballet*). Αυτά τα δύο στοιχεία αναδεικνύουν μιαν άλλη ερωτική ταυτότητα και έναν διαφορετικό προσδιορισμό του ανδρικού σώματος.

² Ας σημειωθεί πως το 1978 είχε αποποινικοποιηθεί η ομοφυλοφιλία στην Ισπανία, ενώ στη Γαλλία μόλις το 1982, δηλαδή δύο χρόνια μετά την παράσταση. Το 1978, με πρωτοβουλία του ΑΚΟΕ - Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφιλίας Ελλάδας, κυκλοφορεί στην Ελλάδα το περιοδικό *Αμφί* (Οταμπάσης Χ. 2022, σ. 151).

³ Προσέγγιση την οποία ακολουθεί πιστά σε όλες τις χορογραφίες της δεκαετίας του 1980.

⁴ Τσιντζιλώνη Στ. (2012), σ. 493



Θα πρέπει, όμως, να σταθούμε στη δημόσια προώθηση ενός νέου τύπου σεξουαλικής συμπεριφοράς, όπου η προβολή του ερωτισμού και του ηδονισμού επιτυγχάνεται διαμέσου ενός σώματος μερικώς αποκαλυπτόμενου, ώστε να παραμένει ενδιαφέρον, αυτό που ο Ρολάν Μπάρτ ονομάζει «το άλλοθι της τέχνης»⁵. Ο Λομμέλ, με τον τρόπο αυτό, επιτρέπει στα σώματα να αναγνωριστούν ως χορευτικά σημεία. «Το γυμνό ανθρώπινο σώμα πάνω στη σκηνή δεν είναι αυτό καθαυτό ερεθιστικό»⁶. Εδώ, όμως, το επί σκηνής γυμνό αναδεικνύει την αυθεντικότητα του σώματος χωρίς την παραμικρή πρόκληση.⁷ Πολλοί χορογράφοι τις τελευταίες δεκαετίες περιλαμβάνουν γυμνό στα έργα τους, χωρίς να είναι αναγκαίο. Στην περίπτωση αυτή εκθέτουν αρνητικά την προσωπικότητα των χορευτών τους, ενώ προκαλούν το κοινό, το οποίο πιστεύει ότι η χρήση αυτή του γυμνού γίνεται για διαφημιστικούς λόγους. Η θέση του Λομμέλ επ' αυτού του ζητήματος είναι σαφής: «Η γυμνότητα δεν είναι στυλ θεατρικού ή χορογραφικού πολιτισμού, αλλά απλώς ένα ενδιάμεσο βήμα για μιαν απελευθέρωση».⁸

Η αρχική παράσταση δεν χρηματοδοτήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού. Την επόμενη χρονιά τη θέση Υπουργού Πολιτισμού ανέλαβε η Μελίνα Μερκούρη, η οποία είχε παρακολουθήσει την όλη διαδικασία ανεβάσματος της παράστασης εκ του σύνεγγυς. Εκτιμώντας το εγχείρημα καθώς και το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα, η νέα Υπουργός, ενέταξε το *Αέναον* στο δυναμικό του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, με τον Λομμέλ καλλιτεχνικό διευθυντή του.⁹ Σηματοδότησε, ταυτόχρονα, και την έλευση μιας σημαντικής αλλαγής αντίληψης στην πολιτιστική πολιτική που πρέπει να ακολουθεί η χώρα, καθώς, έως τότε, η θεσμική πολιτιστική πολιτική παρουσίαζε μιαν αγκυλωτική καθήλωση σε προειλημμένα αρνητικά στερεότυπα όσον αφορά ομοερωτικού περιεχομένου έργα και προτάσεις, αντί να λειτουργεί ως παράγων υπονόμευσης και υπέρβασής τους, δίνοντας χώρο και στηρίζοντας προσπάθειες καλλιτεχνών να παρέμβουν αποενοχοποιητικά για τα κρίσιμα ζητήματα της ομοφυλοφιλίας και της αναγνώρισης της ετερότητας. Γεγονός που καταμαρτυρεί μιαν αδιαμφισβήτητη υστέρηση από μέρους της πολιτείας μέχρι την περίοδο εκείνη, όσον αφορά την αντιμετώπιση τέτοιων ζητημάτων.

Το Αέναον χοροθέατρο Ντανιέλ Λομμέλ στο ΚΘΒΕ

Με την ενσωμάτωση του Αέναον Χοροθέατρου στο ΚΘΒΕ, η Θεσσαλονίκη αποκτά το δικό της Μπαλέτο, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Ντανιέλ Λομμέλ. Στη δεκαετία του 1980, ο χορογράφος παρουσιάζει στο κοινό της Θεσσαλονίκης και των επαρχιακών πόλεων απενοχοποιημένο τον άνδρα χορευτή και τους ομοερωτικούς ρόλους, με υψηλή αισθητική, σε όλες του τις χορογραφίες. Χάρη σε αυτές τις εξαιρετικές παραστάσεις στην συμπρωτεύουσα, το ανδρικό σώμα γίνεται ισότιμο με το γυναικείο σώμα της μπαλαρίνας και απενοχοποιείται η ομοφυλοφιλική ταυτότητα.

⁵ Μπαρμπούση Β. (2004), σ. 56

⁶ Έσολιν Μ. (1989), σ. 24

⁷ Συμβαδίζοντας με την επισήμανση του Δημήτρη Τσατσούλη στη μελέτη του *Γυμνό: όριο και υπέρβαση της θεατρικής σύμβασης*, το σώμα «να 'δείχνει' στον τελευταίο όχι πλέον το μεταμφιεσμένο, αλλά το αυθεντικό, στην πλέον φυσική του κατάσταση, σώμα, που παραπέμπει στην πραγματικότητα του ίδιου του ηθοποιού» (Χατζηδημητρίου Π. 2005, σ. 148).

⁸ Λομμέλ Ντ., προσωπική συνέντευξη 2024

⁹ Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι μόλις την περίοδο 1981-1982, το Υπουργείο Πολιτισμού επιχορηγεί το βραχύβιο *Μπαλέτο Αθηνών*, ένα ιδιωτικό συγκρότημα των Γιάννη Μέτση, Λεωνίδα ντε Πιαν και Ρενέ Κάμερ, καθιστώντας το ως «το πρώτο και το μόνο επαγγελματικό συγκρότημα της εποχής που είχε τη δυνατότητα να αμείβει και να απασχολεί όλο το χρόνο τους χορευτές του... Πρόκειται για δραστηριότητα πρωτόγνωρη στην Ελλάδα» (Τσιντζιλώνη Στ. 2022, σ. 60).



Η επανάληψη της παράστασης *Αρθούρος Ρεμπώ – Το Μεθυσμένο Καράβι* την άνοιξη του 1988, χωρίς καμία ενδυματολογική ή κινησιολογική αλλαγή - παρά την προσπάθεια αναχαίτισης της κοινωνικής αποδοχής της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας και την κοινωνική μεταστροφή προς έναν σεξουαλικά ακραίο συντηρητισμό και κοινωνικό στιγματισμό, λόγω του φόβου του AIDS, θα σημάνει και το τέλος των παραστάσεων του Αέναον Χοροθεάτρου με τον οργανισμό του ΚΘΒΕ. Το έργο αυτό σηματοδοτεί και τη λήξη της συνεργασίας του Λομμέλ με το ΚΘΒΕ, καθώς, λίγους μήνες αργότερα, παραιτείται. Εκείνη την εποχή το πρόβλημα της ασθένειας του AIDS ήταν στην κορύφωσή του, και, όπως ήταν αναμενόμενο, η ομοφυλοφιλική κοινότητα¹⁰ είχε στοχοποιηθεί από το σύνολο σχεδόν της κοινωνίας.

Από το ανδρικό σώμα σε ευρύτερους κοινωνικούς προβληματισμούς

Ο χορός είναι η τέχνη που αναδεικνύει τη σωματική έκφραση στον μέγιστο βαθμό. Το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζεται σε δύο χρονικές στιγμές, το 1980 και το 1988, όπου το σώμα πλέον εκφράζεται με μια μορφή αυτοσυνείδησης για τη σεξουαλική του ταυτότητα. Όμως, συγκρίνοντας τη χορογραφία *Ρεμπώ – Το Μεθυσμένο Καράβι* με την χορογραφία *Μ...όπως Μητρόπουλος*,¹¹ βασισμένη σε ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη του 2011 με ομοερωτικό πάλι περιεχόμενο, παρατηρούμε μία διακριτική στροφή σε έναν σύγχρονο και πιο συγκρατημένο κώδικα, τόσο κινησιολογικά και ενδυματολογικά όσο και εννοιολογικά. Κατά το έτος όπου η οικονομική και η αξιακή κρίση της Ελλάδας έχει αρχίσει να γίνεται έντονα αισθητή, ο Λομμέλ καταφεύγει στην ομοερωτική ποίηση του Καβάφη που αναφέρεται σε ελληνιστικές περιόδους παρακμής για να προβληματίσει και να επαναπροσδιορίσει αξίες, αντιλήψεις και τρόπους έκφρασης.

Επίλογος

Από το 1986 τα θέματα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας και της σεξουαλικής απελευθέρωσης αρχίζουν να παρουσιάζονται και από νεότερους χορογράφους (Ρήγος, Παπαϊωάννου κ.ά.), για να κορυφωθούν στα τέλη της δεκαετίας του 1990. Παρατηρούμε, όμως, ότι σε αρκετές περιπτώσεις, επιχειρείται μια αχρείαστη προβολή του γυμνού καθόλου εναρμονισμένη με τις καθ' αυτό παραστασιακές ανάγκες, είτε για λόγους διαφημιστικούς ή για λόγους απλής πρόκλησης, συνθήκες κατά τις οποίες, συχνά, εμβάλλει τους ίδιους τους χορευτές σε μίαν αμφίθυμη κατάσταση, καθώς αισθάνονται πως το σώμα τους μετατρέπεται σε όργανο προώθησης των αιτημάτων της ομοερωτικής ατζέντας.

Ωστόσο, οι απαρχές των ομοερωτικών χορογραφιών στην ελληνική σκηνή, βρίσκονται στις λομμελικές χορογραφίες δεκαπέντε χρόνια πριν, παρότι δεν αποτελούσαν ένα καθαρά ακτιβιστικό γκέι έργο. Και ίσως μια από τις σημαντικότερες συνεισφορές του Λομμέλ είναι το γεγονός πως προσπάθησε να αντιμετωπίσει τις ομοφυλοφιλικές προκαταλήψεις παρουσιάζοντας στο κοινό παραστάσεις υψηλού αισθητικού και φιλοσοφικού περιεχομένου, απέχοντας από μια ηδονοβλεπτική θεαματικότητα. Και, μάλιστα, έτυχαν θετικότερων αντιδράσεων από την πλευρά

¹⁰ Ο όρος ομοφυλόφιλος (homosexualista) πρωτοεμφανίζεται το 1869 αποδίδοντας μία ενοχική διάσταση στα ανδρικά ομοφυλόφιλα άτομα. Μικρή αποστροφή από τον κοινωνικό στιγματισμό πραγματοποιείται την δεκαετία του 1920, με συζητήσεις περί δικαιωμάτων των ατόμων LGBT (Lesbian-Gay-Bisexual-Trans), που παγώνουν λόγω του ναζισμού. Οι συζητήσεις επανέρχονται τη δεκαετία του 1950, ενώ την επόμενη δεκαετία «το ανδρικό σώμα επιτέλους κυκλοφορεί ελεύθερα, αναφέρει ο Γάλλος φιλόσοφος και ακτιβιστής Hocquenghem» (Οταμπάσης Χ. 2022, σ. 37, 133).

¹¹ Λομμέλ Ντ., (2011)



του κοινού. Μπορούμε να υποστηρίξουμε πως ο χορογράφος εκκόλαψε τη δεκαετία του 1980 μίαν άλλη σωματική κουλτούρα στην ελληνική σκηνή, απενοχοποιώντας το επάγγελμα του χορευτή και δημιουργώντας μία ζεϊδωρή εργασιακή κυψέλη, η οποία αποδεχόταν ελεύθερα την ομοφυλοφιλική ταυτότητα των εργαζομένων και επιδίωκε την προώθηση των γκέι δικαιωμάτων σ' ένα ετεροφυλόφιλο πολιτιστικό περιβάλλον δράσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Λοιμμέλ, Ντ. (2011). *Αέναον Χοροθέατρο 1981-2011*, Εκδ. Θυμέλη,
- Έσπλιν, Μ. (1989). *Πέρα απ' το παράλογο*. Εκδ. Δωδώνη,
- Μπαρμπούση, Β. (2004). *Ο χορός στον 20ό αιώνα. Σταθμοί και πρόσωπα*. Εκδ. Καστανιώτη,
- Οταμπάσης, Χ. (2022). *Νεοελληνική ποίηση και ανδρική ομοφυλοφιλία (1830-2020): queer θεωρία και κριτική στη Νεοελληνική Φιλολογία* [Διδακτορική διατριβή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης]. ΕΑΔΔ. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/51757>
- Τσιντζιλώνη, Στ. (2022). *Υπό τη σκιά του Παρθενώνα. Χορός στο Φεστιβάλ Αθηνών στην περίοδο του ψυχρού πολέμου (1955-1966)*. Εκδ. Κάπα Εκδοτική,
- Τσιντζιλώνη, Στ. (2012). *Ο εκσυγχρονισμός του σύγχρονου χορού και η Ελλάδα στα μέσα της δεκαετίας του 1990* [Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Roehampton]. ΕΑΔΔ. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/44974>
- Χατζηδημητρίου, Π. (2005). *Το θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου: από το προσωπικό στο παγκόσμιο, από το κέντρο στο έκ-κεντρο* [διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. ΕΑΔΔ. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/33853>
- Προσωπική συνέντευξη με τον Ντανιέλ Λοιμμέλ, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2024.
- Πρόγραμμα παράστασης *Ρεμπώ-Το Μεθυσμένο Καράβι*, 1988.

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Κήκου είναι υποψήφια διδάκτωρ ΕΚΠΑ, Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Μεταπτυχιακές σπουδές: 1. Επιβίωση αρχαίου δράματος 2. Σκηνοθεσία και υποκριτική 3. Κλασικός χορός στη Νέα Υόρκη ως υπότροφος του Ιδρύματος Ωνάση. Μόνιμη χορεύτρια της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1991-2018), του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (1986-1988) και πρώτη χορεύτρια του Χοροθέατρου Ναυσικά (1988-1991). Δίπλωμα Φυσικομαθηματικού, Παν/μίου Πατρών. Ανώτερο δίπλωμα επαγγελματικής σχολής χορού. Αγγλικά διπλώματα χορού (RAD, ISTD). Σπουδές υποκριτικής στη σχολή Θεοδοσιάδη. Σεμινάρια στο Laban Center, Λονδίνο. Χορογραφική και διδακτική εμπειρία πολλών ετών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < kikoukaterina@gmail.com >