

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

«ΟΙ ΦΤΕΡΝΕΣ ΠΟΥ ΜΙΛΟΥΝ»:

Η ΠΡΩΤΗ ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ

Στόχος του παρόντος κειμένου είναι να δώσει μία γενική εικόνα για την πρώτη γνωριμία του ανυποψίαστου αθηναϊκού κοινού με τους πρωτοφανείς στα μάτια του αμερικανικούς χορούς της τζαζ εποχής. Οι Αθηναίοι, γαλουχημένοι ήδη από τον 19^ο αιώνα με τις αρμονικές μελωδίες της ιταλικής όπερας και της γαλλικής οπερέτας, έχοντας χορέψει, επίσης, σ' ένα ενδιάμεσο στάδιο, τα βαλς της βιεννέζικης οπερέτας, καλούνται απροσδόκητα, κατά το τέλος της δεκαετίας του 1920 και τις αρχές του 1930, να εντυπώσουν στους καταγιστικούς ρυθμούς της ragtime. Το ζήτημα προκαλεί μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς ανατρέπεται ολοκληρωτικά ο τρόπος διασκέδασης και μουσικής παιδείας του εγχώριου κοινού, αλλά και των εγχώριων καλλιτεχνών, που προσπαθούν ασθμαίνοντας να ακολουθήσουν τα βήματα της παγκόσμιας μουσικής πρωτοπορίας.¹

Η γενική αυτή εικόνα της εισαγωγής των αμερικανικών χορών στην ελληνική μουσική σκηνή πραγματοποιείται αποκλειστικά και μόνο με βάση κάποια δημοσιεύματα του αθηναϊκού Τύπου, χωρίς να έχει γίνει αυτοψία στις παρτιτούρες της οπερέτας και της επιθεώρησης της εποχής, όπως εύλογα θα μπορούσε να απαιτήσει κανείς. Η κατ' ανάγκη περιορισμένη έκταση του συγκεκριμένου «αναγνωριστικού» άρθρου δεν μας επέτρεψε τέτοιου είδους επεξεργασία. Έτσι, η μελέτη αποτελεί ουσιαστικά καθρέφτη των εγχώριων εντυπώσεων και αντιφάσεων στην αμερικανική μουσική, όπως καταγράφονται, σε μια πρώτη προσέγγιση, στον Τύπο, χωρίς να φιλοδοξεί να προσεγγίσει άμεσα τη μουσική αυτή και τους χορούς της.

Συνειδητοποιούμε, λοιπόν, ότι κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου γίνεται το μεγάλο άλμα από το βιεννέζικο βαλς της οπερέτας στους σύγχρονους αμερικανικούς χορούς της τζαζ εποχής. Η αρμονία του βαλς παραχωρεί τη θέση της στην «τρελλά των ποδιών» και στους επονομαζόμενους «εξωφρενικούς και αφηνιαστικούς χορούς»² της ragtime φοξ-τροτ, σίμμυ ή αλλιώς shim-sham simmy, ο οποίος χορευόταν με κλακέτες, one-step, τσάρλεστον, οι οποίοι κυριαρχούν και στην επιθεώρηση.³

¹ Σ' αυτό το σημείο, πρέπει να ευχαριστήσω θερμά τον Θ. Χατζηπανταζί για τους καίριους προβληματισμούς του στην ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας, όπως, επίσης, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών που μου έδωσε την ευκαιρία να συμμετάσχω στη διημερίδα του «Χορός και Θέατρο» (18 & 19 Φεβρουαρίου 2004)· το παρόν κείμενο προέρχεται από την ανακοίνωσή μου σ' αυτή τη διημερίδα.

² Τα επίθετα αυτά, σχετικά με τους χορούς της τζαζ, απαντώνται σε κριτική της προεμέρας της νέας οπερέτας του Γάλλου Raoul Moretti *Ο κόμης Ομπλιγκαντό*, που γαριστώνεται το 1928 από τον θάισο Φ. Σαματζή – Παρ. Οικονόμου στο *Ιντεάλ* (βλ. «Από την οπερέτα – Ο κόμης Ομπλιγκαντό», *Ελεύθερον Βήμα*, 22-7-1928).

³ Το fox-trot αποτελεί τον διασημότερο χορό στον κόσμο κατά τη δεκαετία του 1920. Ο δημιουργός του είναι ο Harry Fox, ηθοποιός βωντβίλ και μουζικ-χολλ, ο οποίος δημιούργησε τον χορό το 1912 στο διάσημο αμερικανικό καμπαρέ Ziegfeld Follies. Το σίμμυ εισήχθη το κούνημα του επάνω μέρους του κορμού, εκτός από τα πόδια. Η διάσημη αφροαμερικάνη τραγουδίστρια της τζαζ Ethel Waters χόρευε σίμμυ, προτού ασχοληθεί με το τραγούδι. Το one-step εισήχθη στην Ευρώπη από την Αμερική το 1910 και αποτέλεσε τη βάση για το μετέπειτα fox-trot. Στην πραγματικότητα, το one-step βρισκόταν στη δύση του στη μεσοπολεμική Ευρώπη, ενώ αντίθετα ανέτειλε η επιλογή του fox-trot, κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το τσάρλεστον έκανε την πρώτη

Όλοι οι παραπάνω χοροί έχουν αφροαμερικάνικη προέλευση, χορεύονται στα κλαμπ του Χάρλεμ και γίνονται γνωστοί στο ευρύτερο κοινό μέσω των πρώτων μαύρων επιθεωρήσεων του Broadway, οι οποίες τους παρουσιάζουν χορογραφημένους.⁴ Οι κριτικοί της εποχής διαπιστώνουν, ότι το ρομαντικό βιεννέζικο βαλς του παλιού καιρού είναι ικανό μόνο για την πρόκληση μελαγχολίας κι ότι δεν είναι δυνατόν ν' ανεχθεί κανείς σήμερα μία οπερέτα, που να μην διαθέτει ούτε μυρωδιά από φοξ-τροτ, αφού οι νέοι μεταπολεμικοί άνθρωποι της σύγχρονης πυρετικής εποχής νιώθουν γαργάλημα στα νεύρα τους, μόνο όταν αντηχήσουν οι τόνοι ενός μοντέρνου χορού.⁵ Η τάση αυτή έχει αρχίσει από τις ευρωπαϊκές οπερέτες π.χ. των Emmerich Kalman, Jean Gilbert, Carlo Lombardo, Ralph Benatzky, Bruno Granichstaeden, Robert Stolz, Henri Christiné.⁶ Ακόμη και ο Oscar Strauss, το 1927, στην οπερέτα του *Baol-*

εμφάνισή του στα θεάματα του Χάρλεμ το 1913. Προτοχορεύθηκε δημόσια το 1923 στο αμερικανικό μαύρο μουσικάλ του Broadway *Runnin' wild* στο Colonial Theatre. Για περισσότερες πληροφορίες πάνω στα ζητήματα αυτά, τα οποία δεν μπορούν να χωρέσουν στην παρούσα έρευνα, βλ. ενδεικτικά Richard Nevell: *A Time to Dance. American Country Dancing from Hompipies to Hot Hash*, St. Martin's Press, New York, 1977, Marshall & Jean Stearns: *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, Da Capo Press, New York 1994.

⁴ Οι χοροί της τζαζ τσάρλεστον και black-bottom εμφανίζονται για πρώτη φορά χορογραφημένοι το 1921 στην επιτυχέστερη μαύρη τζαζ επιθεώρηση του Broadway *Shuffle along*, που συγκαταλέγεται στις πρώτες ολοκληρωτικά μαύρες επιθεωρήσεις. Εκεί έκαναν την πρώτη θεατρική εμφάνισή τους η Josephine Baker κι η Adelaide Hall, ως μέλη του χορού, ενώ οι λευκοί θεατές ήρθαν για πρώτη φορά σε άμεση επαφή με τις μαύρες κλακέτες και τους χορούς της τζαζ. Στην επιθεώρηση αυτή μέλος του χορού ήταν κι η Florence Mills, η μετέπειτα πρωταγωνίστρια των αρχικών παραγωγών των *Blackbirds*, μέχρι τον θάνατό της, το 1927. Βλ. ενδεικτικά την παρακάτω γενική βιβλιογραφία: David Krasner: *A Beautiful Pageant. African American Theatre, Drama and Performance in the Harlem Renaissance, 1910-1927*, Palgrave MacMillan, New York 2002, Allen L. Woll: *Black Musical Theater. From Coontown to Dreamgirls*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

⁵ Βλ. «*Η Νυκτερίδα*», *Ελεύθερον Βήμα*, 21-6-1925. Παράπονα σχετικά με το «χουραστικό» βιεννέζικο βαλς εκφράζονται π.χ. στα δημοσιεύματα «Γαλλική οπερέτα», *Εστία*, 30-8-1918 και «Φρεσκοκάνα», *Εστία*, 14-9-1918.

⁶ Μαθαίνουμε π.χ., ότι η γαλλική οπερέτα *Ντεντέ* του Vilmetz – Christiné, που παίζει ο θίασος Κυβέλης στον Απόλλωνα το 1923, περιέχει χορούς και μουσικές φοξ-τροτ (βλ. Θεόδ. Συναδινός: «Μουσικά σελίδες – Ντεντέ», *Ελεύθερον Βήμα*, 9-10-1923). Η νέα οπερέτα του

Emmerich Kalman *Μπαγιαντέρα*, που παίζεται το ίδιο έτος από ελληνικό μουσικό θίασο, περιέχει ρυθμούς φοξ-τροτ, ταγκό και βαλς (βλ. Διον. Λαυράγκας: «Μουσικά σημειώσεις – Η Μπαγιαντέρα», *Ελεύθερον Βήμα*, 24-9-1923). Η νέα οπερέτα του Kalman *Η κόμισσα Μαρίτσα*, η πρεμιέρα της οποίας δίνεται το 1924 στη Βιέννη και η οποία περιέχει ταγγάνικα ονγαρεζικη μουσική και βαλς, διαθέτει και ρυθμούς σάμπα και φοξ-τροτ (βλ. Κωνσ. Δ. Οικονόμου: «*Η κόμισσα Μαρίτσα*», *Ελεύθερον Βήμα*, 27-3-1924). Η νέα οπερέτα του Jean Gilbert *Λύο για μία*, που παίζεται το 1924 από τον θίασο Παπαϊωάννου, περιέχει ένα ντυνέτο φοξ-τροτ, μία ρομάντσα, ένα μοντέρνο φοξ-τερτσέτο, ένα βαλς μπωσόν και ένα ονάν στεπ (βλ. «*Λύο για μία* – Η σημερινή πρώτη», *Ελεύθερον Βήμα*, 8-9-1924). Φοξ-τροτ περιέχει η οπερέτα του Ιταλού Carlo Lombardo *Η χώρα των κωδώνων*, που παίζεται το 1925 στην Αθήνα από τον ιταλικό θίασο οπερέτας «Τοπία ντε Κάιρο» στα Ολύμπια (βλ. «Ιταλική οπερέτα», *Ελεύθερον Βήμα*, 26-4-1925). Η νέα οπερέτα του Kalman *Η προκήψισσα του ιπποδρομίου*, η πρεμιέρα της οποίας δίνεται στο «Τεάτρ αν ντερ Βιν» της Βιέννης το 1926, περιέχει χορούς τσάρλεστον και «πεταχτό» φοξ-τροτ με πρόσθια ονγαρεζική (βλ. Δ. Γατόπουλος: «Από τη βιεννέζικη ζωή – Η προκήψισσα του ιπποδρομίου νέα οπερέτα του Έμμεριχ Κάλμαν», *Ελεύθερον Βήμα*, 5-8-1926). Το ίδιο έτος δίνεται στο βιεννέζικο θέατρο «Γιόχαν Στράους» η πρεμιέρα της νέας οπερέτας του Ralph Benatzky *Αντίο Μίμι*, η οποία, επίσης, περιέχει φοξ-τροτ και τσάρλεστον (βλ. Δ. Γατόπουλος: «Από την βιεννέζικη ζωή – *Adieu Mimi*», *Ελεύθερον Βήμα*, 22-8-1926). Φοξ-τροτ έχει η νέα οπερέτα του Γερμανού Bruno Granichstaeden *Ορλώφ*, που παίζεται το 1926 στο Πανελλήνιον αέδρον του θίασου Αφρ. Λαουτάρη – Αλέξ. Αρντάντοφ – Μιχ. Κοφινιώτη (βλ. «Από τα θέατρα – *Ορλώφ*», *Ελεύθερον Βήμα*, 4-9-1926). Φοξ-τροτ και τσάρλεστον υπάρχουν στη νέα οπερέτα του Robert Stolz *Ο βαρβαρέος της νίχτας*, που παίζεται το 1927 στο

λιστα, εισάγει την τζαζ-μπαντ και τους χορούς της.⁷

Η προαναφερθείσα τάση αλώνει και τις εγχώριες оперέτες των Νίκου Χατζηαποστόλου, Θεόφραστου Σακελλαρίδη, Γ. Βιτάλη.⁸ Έτσι, δίπλα στους παλαιότερους τοπικούς χορούς της оперέτας και της επιθεώρησης, δηλαδή τοιγάνικους, σκοποξέικους, συγγαρέζικους τζαζ-δαδ, ισπανικούς με καστανιέτες, ινδικούς, ακόμη κι ελληνικούς (καλαματιανοί, καρσιλαμάδες, χασάπικοι, ανατολίτικοι αντίστοιχοι του καφέ-αμάν), εμφανίζονται και οι παραπάνω μοντέρνοι χοροί, διεθνοποιημένοι πλέον.⁹ Ακόμη και τίτλοι ελληνικών μουσικών ηθογραφικών φαρσών, όπως π.χ. το *Χορεύει Κέτσεν Σίμμυ* του Ιωάννη Πρινέα, που παίζεται το 1922 από τον θίασο Μιχ. Ιακωβίδη, αποδεικνύουν την ευρεία διάδοση των νέων χορών.¹⁰ Μάλιστα, το 1924 ο θίασος оперέτας του Γεώργιου Δράμλη, που παίζει στο θέατρο Διονύσια, προκηρύσσει διαγωνισμό για τη δημιουργία νέου χορού σίμμυ, στο πλαίσιο της παράστασης της

Ιντεά από τον θίασο Μιχ. Κοφινιώτη (βλ. «Ο Καβαλιέρος της νύχτας», *Ελεύθερον Βήμα*, 14-10-1927).

⁷ Το 1927 δημοσιεύεται συνέντευξη του Oscar Strauss σχετικά με την εισχώρηση των αμερικανικών χορών και μελωδιών (φοξ-τροτ, τσάρλεστον, τζαζ-μπαντ) στην ευρωπαϊκή оперέτα (βλ. «Μουσικά συνεργασία – Η εξέλιξι της оперέτας», *Ελεύθερον Βήμα*, 10-10-1927).

⁸ Π. χ. χορούς φοξ-τροτ περιέχουν οι оперέτες του Νίκου Χατζηαποστόλου *Τα δόχτυα της αγάπης* (1923) και *Η γυναικα του δρόμου* (1924), του Θεόφραστου Σακελλαρίδη *Η δις Σορολόπ* (1924) και *Μακρύς, Κοντός και Σία* (1925) και η επιθεώρηση *Αθηνάια*, σε κείμενο Δ. Ρηγόπουλου – Σπ. Ιατρίδη και μουσική Γ. Βιτάλη – Σωτ. Ιατρίδου (1934). Χορούς σίμμυ περιέχει η προαναφερθείσα оперέτα του Θ. Σακελλαρίδη *Μακρύς, Κοντός και Σία*. Τσάρλεστον και ρομάνσος κυριαρχούν στην оперέτα του Γ. Βιτάλη *Το μουσικό της θεατράδας* (1923), ενώ ρούμπα και ταγκό και βαλς περιέχει η προαναφερθείσα επιθεώρηση *Αθηνάια*. Βλ. τα δημοσιεύματα του *Ελεύθερου Βήματος*: Θ. Συναδινό: «Μουσικά σελίδες – Τα δόχτυα της αγάπης», 29-6-1923, Θ. Συναδινό: «Μουσικά σελίδες – Σουμπερττες», 6-8-1923, «*Η δις Σορολόπ* – Η σημερινή πρώτη εις το θέατρον Αλάμπρα», 28-8-1924, «Θεατρικά πρώτα», 23-5-1924, «*Μακρύς, Κοντός και Σία*», 26-6-1925, «*Το μουσικό της θεατράδας*», 21-10-1927, «Αι διδες Καλοντά σ' ένα νέο μοντέρνο χορευτικό νούμερο εις το Μοντιάλ», 25-2-1934.

⁹ Τοιγάνικο χορό έχουμε στην оперέτα *Η διπλή φωτιά* του Διον. Λαυράγκα (1918). Σκοποξέικο χορό συναντούμε π.χ. στην περίπτωση παράστασης της επιθεώρησης *Παναθήναια 1918* των Γ. Τσοκόπουλου – Χαρ. Άννινου – Πολ. Δημητριάδου. Συγγαρέζικοι χοροί τζαζ-δαδ υπάρχουν π.χ. στην оперέτα *Κοντέσσα Μαρίτσα* του Emmerich Kalman (1924). Ισπανικούς χορούς με κιθάρες και καστανιέτες χορεύει η Αφροδίτη Λαουτάρη στην παράσταση της оперέτας του Θ. Σα-

κελλαρίδη *Ροζίτα* (1925), αλλά και το ντουέτο «Duo Escandelos» στην παράσταση της оперέτας *Η πιο όμορφη γυναικα* του Βάλτερ Μπρόμπε (1934). Ινδική μουσική και χοροί συναντούνται στην παράσταση της оперέτας *Η μάγισσα της φωτιάς* του Ρώσου αρχιμαέστρου του «Μπερλίνερ Τεάτερ» Βαλεντίνο (1925) και στην оперέτα του Franz Léhar *Σόνια* (1927), που χορεύει η Ζωζώ Νταλμάς. Ανατολίτικους χορούς, αντίστοιχους του καφέ-αμάν, χορεύει η Λολίτα Ιωαννίδου στην επιθεώρηση *Παναθήναια* το 1924 και η Μαρίκα Καψάνη, ως χανούμσισα, στην оперέτα *Χαλιμά* του Θ. Σακελλαρίδη – Σπ. Ποταμιάνου (1926), ενώ χασάπικο χορεύει ο Κυριακός στον *Παπαγάλο 1927* του Αντ. Βώπτη. Τον «χορό του φιδιού» χορεύει η Αιγύπτια χορεύτρια Αζίζα στην επιθεώρηση *Πειρασμός 1923* του Αιμ. Δραγάτη. Καλαματιανοί και καρσιλαμάδες χορεύονται στην παράσταση της оперέτας *Φρασκονίτα* του Franz Léhar (1923). Η μουσική της νέας оперέτας *Η Δουκίσσα των Αθηνών* του Ιωσήφ Ριτσάδρη (1928) περιέχει δημοτικές μελωδίες, ανατολικό αμανέ και «ολίγο κρητικό μπάλλο», αλλά και ταραντέλλα. Βλ. *Εστία*, «*Η διπλή φωτιά*», 10-1-1918, Μανώλης Καλομοίρης: «Από την μουσικήν – *Η Διπλή Φωτιά*», *Εστία*, 11-1-1918 και «Τα νέα Παναθήναια», *Εστία*, 5-7-1918. Βλ., επίσης, τα δημοσιεύματα του *Ελεύθερου Βήματος*, «*Η Κοντέσσα Μαρίτσα*», 18-10-1924, «*Η Ροζίτα*», 23-8-1925, 16-7-1934, «*Η μάγισσα της φωτιάς*», 10-7-1925, «Θεατρικός κόσμος», 21-6-1927, «Θεατρική δόξα», 7-8-1924, «*Η Χαλιμά* оперέτα», 27-8-1926, «*Χαλιμά*», 2-9-1926, «Από το θέατρον – Ο Παπαγάλος του 1927», 26-8-1927, «Γύρω από το θέατρον», 20-12-1923, Μιλτ. Λιδωρίδης: «Ελληνική και παγκόσμιος θεατρική σηγή και οθόνη», 22-6-1923, 26-5-1928 και «Από την оперέτα – *Η Δουκίσσα των Αθηνών*», 30-5-1928.

¹⁰ Βλ. δημοσιεύματα του *Ελεύθερου Βήματος* από 4-8-1922 έως 24-10-1922.

οπερέτας του Jean Gilbert *Κάτια η χορεύτρια*.¹¹ Το 1927, μάλιστα, ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης συνθέτει νέα οπερέτα, πάνω στο κωμικό λιμπρέττο του Διονύσιου Δεβάρη, με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Μις Τσάρλεστον*.¹²

Το αθηναϊκό κοινό έρχεται σε επαφή με τους αγγλοσαξωνικούς χορούς και μέσω των ξένων θιάσων επιθεώρησης κι οπερέτας, που επισκέπτονται την Αθήνα κατά τον Μεσοπόλεμο.¹³ Οι νέοι αυτοί χοροί περνούν από τη θεατρική σκηνή στα χορευτικά κέντρα των Αθηνών, όπως το «Σαν-Σουσί», το «Καπρίς», το «Βερτίτζ», την αίθουσα του ξενοδοχείου «Σπλέντιτ», το «Τροκαντερό», το «Μπαρ» Παλαιού Φάληρου, τον «Παράδεισο» Λυκαβηττού, όπου οι Αθηναίοι χορεύουν μέχρι πρωίας.¹⁴ Ο ημερήσιος Τύπος είναι πολύ φειδωλός στην περιγραφή αυτών των μοντέρνων χορών, έτσι όπως παρουσιάζονται στο θέατρο. Εντούτοις, κάποια δημοσιευμένα αποσπάσματα είναι πολύ ενδεικτικά για τον «επικίνδυνο ακροβατικό» τρόπο, που χορεύονται το φοξ-τροτ, το ουάν-στεπ και το βάλς μποστόν σε κάποιες ελληνικές μουσικοθεατρικές παραστάσεις.¹⁵

Η στάση των δημοσιογράφων του Μεσοπολέμου απέναντι στην αθρόα εισαγωγή των αμερικανικών χορών του ragtime στις ευρωπαϊκές κι ελληνικές οπερέτες είναι γενικά αρνητική. Τους αποκαλούν «κοκοτοειδείς», ενώ κατηγορούν τους εγχώριους οπερετογράφους, οι οποίοι, προκειμένου να δημοσιογήσουν μία οπερέτα, χρησιμοποιούν «μία ξένη φάρσα και πέντε έως δέκα περιφερόμενες μελωδίες αδέσποτες ανά τας οδούς».¹⁶ Μ' αυτόν τον τρόπο θυμί-

¹¹ Βλ. «Γύρω από το θέατρον» και «Η Κάτια χάριν των ορφανών», *Ελευθερον Βήμα*, 29-9-1924 και 1-10-1924 αντίστοιχα.

¹² Η οπερέτα παίζεται το 1927 από τον θίασο Ι. Παπαϊωάννου στο ομώνυμο θέατρο (βλ. «Ο θεατρικός κόσμος», *Ελευθερον Βήμα*, 29-8-1927).

¹³ Έτσι, το 1920 π.χ. φοξ-τροτ και kiss-trott χορεύει η χορεύτρια Σούζη του αγγλικού θιάσου επιθεώρησης-οπερέτας «Baudmau», που δίνει παραστάσεις στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών και στο Φάληρο (βλ. άρθρο του «Άλφα», με τίτλο «Αθηναϊκή ζωή», *Καθημερινή*, 20-1-1920), καθώς κι οι ηθοποιοί του ιταλικού θιάσου «Cita di Cairo» το 1925, που δίνουν παραστάσεις στα Ολύμπια (βλ. «Ιταλική οπερέτα», *Ελευθερον Βήμα*, 26-4-1925).

¹⁴ Σχετικά με τα νυχτερινά χορευτικά κέντρα των Αθηνών, βλ. τα ενδεικτικά δημοσιεύματα: Πάρης Χατζηπέτρος: «Η φορολογία του θεάτρου», *Ελευθερον Βήμα*, 23-6-1922, «Καλλιτεχνικών καμπαρέ», *Ελευθερον Βήμα*, 17-11-1922, «Χορευτική κίνησης», *Ελευθερον Βήμα*, 7-1-1923, άρθρο της «Μονταίν»: «Αι Αθήναι που γλεντούν – Θέατρα – Κέντρα – Ντάνσιγκ», *Ελευθερον Βήμα*, 29-6-1923, «Τί θα χορεύωμε εφέτος τον χειμώνα», *Ελευθερον Βήμα*, 29-9-1929.

¹⁵ Τους χορούς αυτούς χορεύουν η Μαρίκα Καψάνη κι ο Αλέξανδρος Αρνιάντοφ στην οπερέτα *Δνο για μια* του Γερμανού Jean Gilbert το 1924, που παίζεται από τον θίασο του Ιωάννη Παπαϊωάννου. Δημοσίευμα της εποχής δίνει την εξής περιγραφή: «Η τρίτη πράξις υπόκειται εις ένα καμπαρέ. Εις τον πρώτον χορόν κινήσεις

ακροβατικά κρατούν τον θεατήν μεταξύ ενδιαφέροντος και αγωνίας δια την τύχην της χορευτρίδας, η οποία χορεύει επάνω εις την πλάτην του χορευτού της, επάνω εις τας χείρας του, υπό τα σκέλη του, εις τους ώμους του και επί τελους διασώζεται εις την αγκάλην του. Ο δεύτερος χορός διασκεδάξει. Η κυρία Καψάνη και ο κ. Αρνιάντοφ με εμφάνισιν κλόουν υποδομοίου, χορεύουν έναν δαιμονισμένον χορόν, πολύ πρωτότυπον δι' ελληνικήν σκηνήν, ο οποίος χειροκροτείται δαιμονιώδως από το κοινόν» (βλ. «Θέατρον Παπαϊωάννου», *Ελευθερον Βήμα*, 11-9-1924). Μαθαίνουμε, επίσης, ότι στην επιθεώρηση *Μαντάμ Μαρή* των Τ. Μωραϊτίνη – Μιλτ. Λιδωρίκη, σε μουσική Γρ. Κωνσταντινίδη, που παίζεται το 1924 στον Απόλλωνα από τον θίασο Γονίδη, το ζεύγος Νιούλαντ χορεύει «fantaisie acrobatique» (βλ. «*Η Μαντάμ Μαρή*», *Ελευθερον Βήμα*, 25-1-1924). Το ίδιο ζευγάρι χορεύει ακροβατικούς χορούς το 1925 στην επιθεώρηση *Καρακάξα* του Μιλτ. Λιδωρίκη, που παίζεται στο Κεντρικόν (βλ. Κώστας Αθάνατος: «Μία θεατρική επιθεώρησης – *Η Καρακάξα*», *Ελευθερον Βήμα*, 28-7-1925).

¹⁶ Βλ. το άρθρο του Θεόδ. Συναδινού: «Μουσικά σελίδες – Τα δόγματα της αγάπης», *Ελευθερον Βήμα*, 29-6-1923. Υπάρχουν αρκετά επικριτικά δημοσιεύματα σχετικά με την εισαγωγή των μοντέρνων αυτών χορών: π.χ. κριτική του Ιωάννη Ψαρούδα για τη νέα οπερέτα του Oskar Nedbal *Πολωνέζικο αίμα* – παίζεται στα Διονύσια το 1924 από τον θίασο της Πέπης Ζάμπα- η οποία επαινείται ακριβώς, επειδή δεν περιέχει φοξ-τροτ, αλλά αντίθετα διαθέτει σοβαρή μουσική (βλ. «Η μουσική

ζουν τον παλιό «οπερετοδιώκτη» Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, ο οποίος ήδη από το 1874 έφριε με τις οπερέτες του Jacques Offenbach και με τις χορεύτριες του καν-καν.¹⁷

Μία ικανοποιητική φόρμουλα προσφέρει, εντούτοις, ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, ο οποίος προσπαθεί να συνδυάσει στις οπερέτες του το εγχώριο δημοτικό τραγούδι με τους καινούριους αμερικανικούς χορούς. Αν και φωνές υπέρ της «ελληνοποίησης» της εγχώριας οπερέτας ακούγονται ήδη από τις αρχές του Μεσοπολέμου¹⁸, εντούτοις ίσως να μην είναι άσχετες οι επισκέψεις στην Αθήνα του 1927, του 1931 και του 1934 αρμένικου, αλλά και τουρκικού θιάσου, οι οποίοι παριστάνουν οπερέτες με λαϊκά μουσικά μοτίβα και υπόθεση.¹⁹ Οι επισκέψεις αυτές ίσως να επιδρούν στην πρακτική των εγχώριων συνθετών, όπως ακριβώς επέδρασε, κατά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στη γέννηση του ελληνικού Κωμειδυλλίου η επίσκεψη του αρμένικου μουσικού θιάσου Μπεγλιάν.²⁰ Όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά δημοσιεύματα του 1927, με αφορμή την παράσταση από τον θίασο του Ιωάννη Παπαϊωάννου της οπερέτας του Θ. Σακελλαρίδη *Μις Τσάρλεστον*, σε λιμπρέττο Διον. Δεβάρη, όπου ο «Κίτσος χορεύει με τη Μις Τσάρλεστον»: «Ο κ. Δεβάρης έγραψε μία κωμωδία με χωρική υπόθεση, τοποθετημένη σε κάποιο φανταστικό Σπανοχώρι της Ελλάδος και ο κ. Σακελλαρίδης ανεξήγησε το χωρικό μοτίβο, την γλυκύτητα του αυλού και του ελληνικού γλεντιού, κατέφυγε εις τας παραδόσεις και τας συγχινήσεις του, εις τα δημοτικά του τραγούδια που είνε με την αγνότητά των αληθινό ερωτικό πάθος. [...] Από τη *Μις Τσάρλεστον* θ' αποδειχθή κατά πόσον είνε δυνατόν το μουσικό θέατρο της οπερέτας ν' αποβλέψη εις το μέλλον και να δημιουργήση έργα με το ελληνικόν χρώμα, την ελληνικήν έμπνευσιν και συγκινήσιν. [...] Και δεν θα κατηγορηθώ ως φανατικός Κρυσταλλιστής αν αναφέρω ότι στα περίφημα τραγούδια του, σ' εκείνα τα συγκινητικά ειδήλλια "του χωριού και της στάνης" υπάρχουν ανώτερα θέματα για ν' απασχολήσουν τους μουσικούς μας]. [...] Όσοι έχουν το εντύχημα να πηγαίνουν τώρα τελευταία στα χωριά και στα βουνά βλέπουν ότι το τσάρλεστον έχει μεταδοθή σαν επιδημία από

εβδομάς», *Ελευθερον Βήμα*, 15-5-1924). Ακόμη κι ο Franz Léhar σε συνέντευξή του το 1926 δηλώνει, ότι η νέα του οπερέτα *Παγανίνι* δεν περιέχει ούτε σίμμυ, ούτε ταγκό, γιατί δεν θέλει να συνθέτει μόνο και μόνο για ν' αρέσει στα επικρατούντα γούστα (βλ. «Οι διάσημοι καλλιτέχναι – Πώς εργάζεται ο Λέχαρ», *Ελευθερον Βήμα*, 27-12-1926).

¹⁷ Βλ. το άρθρο του Θεόδ. Συναδινού: «Εις το περιθώριον – Οπερετοδιωκτής», *Ελευθερον Βήμα*, 18-12-1924. Σχετικά με τους μύθους, που εξάπλωσε το 1874 ο Σπυρίδων Βασιλειάδης κατά του γαλλικού βωντβίλ, μέσα από τις σελίδες της εφημερίδας Στόα, βλ. Θόδωρος Χατζηπανατζής: *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19^ο αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2004, σσ. 116-118.

¹⁸ Σχετικά με την «ελληνοποίηση» της εγχώριας οπερέτας, βλ. ενδεικτικά άρθρα του «Μώμου» [ψευδώνυμο του Θεόδωρου Συναδινού, βλ. Κυρ. Ντελόπουλος: *Νεοελληνικά Φιλολογικά Ψευδώνυμα 1800-1981*, Ε.Α.Ι.Α., Αθήνα, 1983, σ. 67] στο *Ελευθερον Βήμα* «Αντίαιλοι από τον κόσμο – Θέατρον και δημοκρατία» και «Το νε-

οελληνικόν θέατρον – Οι πόθοι του κοινού», 24-4-1922 και 21-8-1922 αντίστοιχα.

¹⁹ Γνωρίζουμε σίγουρα, ότι ο αρμένικος θίασος οπερέτας παριστάνει στον Απόλλωνα το 1927 την οπερέτα *Αρχι-μαλ-αλάν* (*Πλανόδιος πραγματευτής*) στα τουρκικά, με υπόθεση από τη ζωή των Τατάρων και των καυκασιανών λαών, με πιστές τοπικές ενδυμασίες και λαϊκά μουσικά μοτίβα (βλ. «Αρμένικη παράσταση», *Ελευθερον Βήμα*, 30-9-1927). Την ίδια οπερέτα παριστάνει και κατά τη δεύτερη επίσκεψή του στην Αθήνα το 1931 (βλ. «Αρμενική παράσταση», *Ελευθερον Βήμα*, 19-7-1931). Το 1934 επισκέπτεται την Αθήνα ο τουρκικός θίασος οπερέτας «Σκέντερ» (παίζει μόνιμα στο θέατρο «Συρεγιά πασά» της Πόλης), ο μόνος αναγνωρισμένος από το τουρκικό κράτος, αποτελούμενος από 35 πρόσωπα. Δίνει παραστάσεις στα Ολύμπια, αρχίζοντας από τον γνωστό *Λεπλεπιτζή Χορ-Χορ αγά* του Αρμένιου Τοοχατζιάν (βλ. «Η τουρκική οπερέτα εις τας Αθήνας», *Ελευθερον Βήμα*, 18-3-1934).

²⁰ Για το ζήτημα, βλ. *Το Κωμειδυλλίο*, τομ. Α', εισαγωγή Θόδ. Χατζηπανατζής, Ερμής, Αθήνα 1981, σσ. 58-62.

τους ανθρωπούς των πόλεων. Οι χωρικοί σκανδαλίζονται και αν δεν χορεύουν πάντα θαυμάζουν το νέο διάβολο του αμερικανικού πολιτισμού των ποδιών. [...] Ο μαέστρος κ. Σακελλαρίδης επέτυχε γοητευτικά στα περισσότερα σημεία να συνδυάσει τους αμερικανικούς τρελλούς χορούς με τα ελληνικά μοτίβα, με την συγκινητική φλογέρα του βουνού...».²¹

Παρόλα, όμως, τα πειράματα του συνθέτη Θεόφραστου Σακελλαρίδη, κατά τη δεκαετία του 1920, για τη μουσική μίξη της «χωρικής ζωής και της ευρωπαϊκής επίδρασης»²², το πιο αποφασιστικό βήμα για την υιοθέτηση της τζαζ μουσικής και των μοντέρνων χορών της από την ελληνική μουσικοθεατρική σκηνή γίνεται το 1927 και το 1930, καθώς μέσα σ' αυτά τα έτη επισκέπτεται την Αθήνα αμερικανικός θίασος επιθεώρησης, αποτελούμενος από πολυάριθμους μαύρους ηθοποιούς, χορευτές και τραγουδιστές.²³ Ο θίασος αυτός αποκαλείται από τον αθηναϊκό Τύπο «Blackbirds ή Μαύρα Πουλιά».²⁴ Οι εφημερίδες της εποχής αναφέρουν το 1927, ότι ο θίασος, ερχόμενος στην Αθήνα μετά από «θριαμβευτική» περιοδεία σε Λονδίνο, Παρίσι, Βιέννη, Βερολίνο, Ρώμη, Κωνσταντινούπολη, θα παίξει την επιθεώρηση *Μαύρος κόσμος* σε 2 πράξεις στο θέατρο Κεντρικών, σε τρεις παραστάσεις, ενώ το 1930 αναφέρουν, ότι ο θίασος, μετά την αποδημία του από την Αίγυπτο κι αφού έχει μείνει επί ένα χρόνο στο Παρίσι, δίνοντας παραστάσεις στο Moulin Rouge, θα παίξει την 2πρακτη οπερέτα *Λουιζιάνα*, σε 9 ταμπλό και 40 σκηνές, πάλι στο αθηναϊκό θέατρο Κεντρικών.²⁵

Για την ακρίβεια, *Blackbirds* είναι ο τίτλος ετήσιας επιθεώρησης που παίζουν μαύροι στο Broadway, σε θεατρικές παραγωγές που διαρκούν από το 1926 μέχρι το 1939, οι οποίες πηγαίνουν σε περιοδεία στην Ευρώπη.²⁶ Το *Blackbirds* αποτελεί το μακροβιότερο μαύρο μου-

²¹ Βλ. τα δημοσιεύματα «Ελληνική μουσική – Η Μις Τσάρλεστον» και «Από το θέατρον – Η Μις Τσάρλεστον», *Ελευθερον Βήμα*, 5-9-1927 και 9-9-1927 αντίστοιχα.

²² Ο Σακελλαρίδης επαναλαμβάνει το πείραμα της Μις Τσάρλεστον και τον επόμενο χρόνο, το 1928, στην οπερέτα του *Μπίμπα*, που παίζεται από τον θίασο Φώτη Σαματζή – Παρασκευά Οικονόμου στο Κεντρικόν (βλ. «Θεατρικός κόσμος», *Ελευθερον Βήμα*, 15-11-1928).

²³ Το 1927 ο θίασος περιλαμβάνει 40 άτομα, ενώ το 1930 περιλαμβάνει 60, όπως δηλώνουν οι αθηναϊκές εφημερίδες (βλ. «Θίασος μαύρων εις τας Αθήνας», «Ο Μαύρος Κόσμος - Οι νέγροι και ο Σοφοκλής», *Ελευθερον Βήμα*, 1-3-1927 και 11-3-1927 αντίστοιχα, και «Τα μαύρα πουλιά εις τας Αθήνας», *Ελευθερον Βήμα*, 12-1-1930).

²⁴ Βλ. «Μία»: «Τα Μαύρα Πουλιά», *Ελευθερον Βήμα*, 19-3-1927, «Τα μαύρα πουλιά» και «Τα μαύρα πουλιά εις τας Αθήνας», *Ελευθερον Βήμα*, 15-1-1930 και 12-1-1930 αντίστοιχα.

²⁵ Βλ. «Θίασος μαύρων εις τας Αθήνας», *Ελευθερον Βήμα*, 1-3-1927, «Τα μαύρα πουλιά εις τας Αθήνας» και «Τα μαύρα πουλιά», *Ελευθερον Βήμα*, 12-1-1930 και 15-1-1930 αντίστοιχα.

²⁶ Η περίπτωση «χαρτογράφηση» των αμερικανικών παραγωγών της επιθεώρησης *Blackbirds* και των περιοδεϊών της ανά την Ευρώπη έχει περίπου ως εξής: Η

πρώτη παραγωγή της λαμβάνει χώρα το 1926 στο Alhambra Theatre του Χάρλεμ, με πρωταγωνίστρια την αфроαμερικανίδα Florence Mills, παραγωγό τον λευκό Lew Leslie (γνωστός ως ο «μαύρος Ziegfeld») και χορογράφο τον αφοαμερικάνο Buddy Bradley. Συμμετέχουν, επίσης, οι παρακάτω αφοαμερικάνοι καλλιτέχνες: η Hyacinth Curtis, η Ethel Waters, ο χορευτής-θρύλος Bill «Bojangles» Robinson και ο χορευτής Clarence Robinson. Η επιθεώρηση αυτή, μαζί με την πρωταγωνιστιά της Florence Mills, πηγαίνει τον ίδιο χρόνο σε περιοδεία στο Παρίσι, την Οστάνδη και το Λονδίνο (στο θέατρο Pavilion σε 276 παραστάσεις, με συχνό θεατή τον Πρίγκιπα της Ουαλίας), μέσω του Άγγλου μπρεσσόριου Charles B. Cochran. Η περιοδεία επεκτείνεται το 1927 και στην υπόλοιπη Ευρώπη, περιλαμβάνοντας και την Ελλάδα, όπου κατά πόσο πιθανότητα την πρωταγωνίστρια Florence Mills συνοδεύει η ορχήστρα (Plantation Orchestra) του αφοαμερικάνου συνθέτη Johnny Dunn (με τον εξίσου διάσημο μουσικό Pike Davis). Όταν η Florence Mills επιστρέφει από την ευρωπαϊκή περιοδεία της στις ΗΠΑ το 1927, πεθαίνει, σε ηλικία 31 ετών. Η επιθεώρηση *Blackbirds* 1930 κάνει την πρεμιέρα της στις 22 Οκτωβρίου 1930 στο Royale Theatre του Broadway. Η παραγωγή ανήκει στον Lew Leslie, η μουσική στον Eubie Blake (που με τον

ζικαλ του Broadway.²⁷ Ενώ όλοι οι ηθοποιοί, τραγουδιστές και χορευτές είναι μαύροι, ο συνθέτης (Jimmy McHugh), ο παραγωγός (Lew Leslie) και η στιχουργός (Dorothy Fields) της επιθεώρησης είναι οι μόνοι λευκοί. Πρωταγωνίστριες του θιάσου το 1927 είναι οι τραγουδίστριες μπλουζ και χορεύτριες αδελφές Florence Mills²⁸ και Maude de Forrest (το «μαύρο κρίνο» και η πρωταγωνίστρια εκείνη, «η οποία μετά την περίφημον Ζοζεφίν Μπαικέρ που θριαμβεύει στο Παρίσι, κρατεί τα σκήπτρα της νέγρικης χάριτος», σύμφωνα με χαρακτηρισμούς του αθηναϊκού Τύπου²⁹), το 1930 πρωταγωνίστρια είναι η Marion Cook³⁰, ενώ στα ανδρικά μέλη συγκαταλέγονται οι διάσημοι χορευτές Bill «Bojangles» Robinson, Louis Douglas και Ulysses «Slow Kid» Thompson.³¹

μουσικό Noble Sissle αποτέλεσαν το διάσημο «Dixie Duo», συνθέτοντας τη μουσική μαύρων επιθεωρήσεων-μουζικαλ κατά τη δεκαετία του 1920), οι σίχοι στον Andy Razaf, το κείμενο στον Flournoy Miller, ενώ πρωταγωνιστούν οι: Berry Brothers (διάσημοι χορευτές κλακετών και ακροβατικών χορών του Cotton Club στο Χάρλεμ, κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930), Buck & Bubbles (χορευτές και κλακετίστες), η Minto Cato, Broadway Jones, Cecil Mack's Choir, Mercer Marquise, Blue McAllister, Flournoy Miller, Mantan Moreland (χομικός ηθοποιός), Jazzlips Richardson, η Neeka Shaw, η Ethel Waters (τραγουδίστρια), η Valaida Snow (τραγουδίστρια), η Nina Mae McKinney (χορίτσι του χορού, που κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960 ζούσε και τραγουδούσε στην Αθήνα, έχοντας γίνει γνωστή ως η «βασιλίσσα της νύχτας» ή «η μαύρη Γκρέτα Γκάρμπο»). Για το παραστασιολόγιο των *Blackbirds*, αλλά και όλες τις υπόλοιπες μαύρες επιθεωρήσεις του Broadway, βλ. ενδεικτικά –και σαφώς, όχι εξαντλητικά– Allen Woll: *Black Musical Theater. From Coontown to Dreamgirls*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

²⁷ Για το ζήτημα του μαύρου μουζικαλ, το οποίο είναι αδύνατο να συζητήσουμε στις παρούσες συνθήκες, βλ. μια ενδεικτική βιβλιογραφία: Tom Fletcher: *100 Years of the Negro in Show Business*, Da Capo Press, New York 1984, Bernard L. Peterson: *A Century of Musicals in Black and White. An Encyclopedia of Musical Stage Works by, about, or Involving African Americans*, Greenwood Press, Westport, Conn. 1993, Eileen Southern (ed) : *African American Theater*, Garland, New York 1994, Allen L. Woll: *Dictionary of the Black Theatre. Broadway, Off-Broadway, and Selected Harlem Theatre*, Greenwood Press, Westport, Conn. 1983, Langston Hughes – Milton Meltzer: *Black Magic. A Pictorial History of the African-American in the Performing Arts*, Da Capo Press, New York 1990.

²⁸ Βλ. *Ελευθερον Βήμα*, 3-3-1927. Η Florence Mills υπήρξε από τις διασημότερες αφροαμερικάνες τραγουδι-

στριες και πρωταγωνίστριες μαύρων μουσικών επιθεωρήσεων του Χάρλεμ, προτού ακόμη εμφανιστεί στα *Blackbirds* το 1926. Εκτός από ελαφριά τζαζ μουσική επιθεωρήσεων του Broadway, τραγούδησε ακόμη και σοβαρότερη μουσική κονσέρτου το 1925 μπροστά σε ορχήστρα: τη σουίτα συμφωνικής τζαζ *Levee Land* του μαύρου κλασικού συνθέτη William Grant Still, στο αμερικανικό θέατρο Aeolian Hall, με θεατές σοβαρούς μουσικούς της εποχής, όπως οι Arturo Toscanini, George Gershwin, Carl van Vechten, James Weldon Johnson, Walter F. White, Otto H. Kahn. Βλ. την ενδεικτική βιβλιογραφία: Donald Bogle: *Brown Sugar. Eighty Years of America's Black Female Superstars*, Harmony Books, New York, 1980, Carole Marks & Diana Edkins: *The Power of Pride. Stylemakers and Rulebreakers of the Harlem Renaissance*, Crown Publishers, Inc., New York, 1999, *Notable American Women, 1607-1950. A Bibliographical Dictionary*, ed. by Edward T. James, Janet Wilson James, Paul S. Boyer, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1971.

²⁹ Βλ. «Ο Παρατηρητής»: «Από το θέατρον – Οι λευκοί και οι μαύροι», *Ελευθερον Βήμα*, 12-3-1927 και «Ο Μαύρος Κόσμος», *Ελευθερον Βήμα*, 11-3-1927.

³⁰ Βλ. «Τα μαύρα πουλά εις τας Αθήνας», *Ελευθερον Βήμα*, 12-1-1930. Η Marion Cook υπήρξε εγγονή του διάσημου μαύρου συνθέτη της τζαζ, βιολιστή και συνθέτη του πρώτου μαύρου μουζικαλ του Broadway, Will Marion Cook, και κόρη του Louis Douglas.

³¹ Δημοσίευμα του *Ελευθερον Βήματος* χαρακτηρίζει τον Louis Douglas «δαμόνιο χορευτή» (βλ. «Παρατηρητής»: «Από το θέατρον – Οι λευκοί και οι μαύροι», *Ελευθερον Βήμα*, 12-3-1927). Ο, δε, Ulysses «Slow Kid» Thompson – σύζυγος της Florence Mills– ήταν ο επευρέτης του χορού «slow motion» κι ένας από τους πρώτους χορευτές του ρωσικού χορού «legomania». Σχετικά με τους μαύρους χορευτές της «αναγέννησης» του Χάρλεμ, βλ. εντελώς ενδεικτικά: James Haskins: *Black Dance in America. A History Through its People*, Thomas

Οι χοροί που χορεύουν οι παραπάνω πρωταγωνιστές στις αθηναϊκές παραστάσεις είναι το τσάρλεστον, το φοξ-τροτ³², ενώ εισάγουν στο αθηναϊκό κοινό το black-bottom ή επί το ελληνικότερον «το βήμα του λασπωμένου νέγρου», μετεξέλιξη του τσάρλεστον, έναν χορό που είναι ήδη γνωστός στο Παρίσι.³³ Κατά πάσα πιθανότητα οι καλλιτέχνες του *Blackbirds* εισάγουν και τον χορό του swing Lindy hop, χαρακτηριστικό ακροβατικό αφροαμερικανικό χορό του Χάρλεμ κατά τη δεκαετία του 1930.³⁴ Εκτός από τους παραπάνω χορούς, το αθηναϊκό κοινό θα πρέπει να είδε σίγουρα και χορευτικές επιδείξεις κλακέτας, αφού ο Bill Robinson ήταν ο διασημότερος μαύρος κλακετίστας της εποχής του³⁵, ενώ η Florence Mills ήταν ικανή χορεύτρια σε όλα τα είδη των εκκεντρικών κι ακροβατικών χορών της τζαζ, χορεύοντας, επίσης, κλακέτες, που της είχε διδάξει ο πρώτος.

Οι χοροί των μαύρων, παρ' όλες τις αρχικές αρνητικές αντιδράσεις των Ελλήνων κριτικών -οι οποίοι βλέπουν σαν ιεροσυλία την επιθυμία των μαύρων να «δρέψουν δάφνας παρά τας όχθας του Ιλισού, εις την πατρίδα του Σοφοκλέους και του Αισχύλου»- ξεσηκώνουν

Y. Crowell, 1990, Jacqui Malone: *Steppin' on the Blues. The Visible Rhythms of African American Dance*, University of Illinois Press, 1996, Rusty Frank: *Tap! The Greatest Tap Dance Stars and Their Stories, 1900-1955*, Da Capo Press, New York, 1995. Σχετικά με τα ονόματα των μελών των Μαύρων Πουλών, που έδωσαν παραστάσεις στην Αθήνα το 1927, βλ. «Ο Μαύρος Κόσμος - Οι νέγροι και ο Σοφοκλής», *Ελευθερον Βήμα*, 11-3-1927, και σχετικά με αυτά των μελών του το 1930, βλ. «Κοσμική κίνησης» και «Τα μαύρα πουλιά εις τας Αθήνας», *Ελευθερον Βήμα*, 18-12-1930 και 12-1-1930 αντίστοιχα, με την επιφύλαξη ότι κάποια δεν μεταγράφονται σωστά στο ελληνικό αλφάβητο.

³² Σχετικά με τους χορούς φοξ-τροτ και τσάρλεστον, που χορεύει ο θίασος των μαύρων, βλ. «Παρατηρήσεις»: «Από το θέατρον - Οι λευκοί και οι μαύροι», «Τα μαύρα πουλιά εις τας Αθήνας», *Ελευθερον Βήμα*, 12-3-1927 και 12-1-1930 αντίστοιχα.

³³ Το black-bottom έζησε για λίγο, κυρίως κατά τη δεύτερη πενταετία του 1920, αντικαθιστώντας το τσάρλεστον. Εισήχθη στη λευκή Αμερική από τον Perry Bradford το 1919, όταν έγραψε το τραγούδι «The black-bottom dance». Το θεατρικό έργο *Dinah* το 1924 εισήγαγε τον χορό στο αμερικανικό κοινό. Τα βίαια κι ελεύθερα κινήματά των οπισθίων και των ώμων, καθώς και τα πηδήματα στον αέρα, τον έκαναν έναν χορό, που εξέφραζε την ελευθερία έκφρασης της δεκαετίας του 1920. Βλ. ενδεικτικά *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, 1980. Άρθρο της Μαριέττας Ντυκράι του 1926 στο *Ελευθερον Βήμα* μας πληροφορεί, ότι «το Μπλάκ-Μπότομ» εμπολιτογραφήθη εις το Παρίσι. Ελαιοσαρώθηκε από το μιούζικ-χολ κατά πρώτον, κατόπιν δε επαρουσιάσθη μετροπαθέστερον από τας Ντόλλυ Σίστερς, αι οποίαι είνε πολύ ευσυνεήδριτοι έ-

ρεια της Τερψιχόρης. Ούτω, εισήχθη εις τα ντάνσιγκ και τέλος εις τα ιδιωτικά σαλόνια. Το «βήμα του λασπωμένου νέγρου», εκλεπτυνθέν και εξωραϊσθέν μετεβλήθη εις ένα χορόν, ο οποίος δύναται θαυμάσια να χορευθή εις ένα γυαλισμένο παρκέτο σαλονιού» (βλ. «Παρισινή ζωή», *Ελευθερον Βήμα*, 16-12-1926). Για την εισαγωγή του μπλακ-μπότομ στην Αθήνα, μέσω των Μαύρων Πουλών, βλ., επίσης, «Η τελευταία του μαύρου κόσμου», *Ελευθερον Βήμα*, 13-3-1927.

³⁴ Το Lindy hop ήταν πολύ πιο ακροβατικός χορός από το τσάρλεστον και το black-bottom, αφού προϋπέθετε και πηδήματα στον αέρα, ενώ οι δύο προηγούμενοι χορεύονταν ζωηρά στο πάτωμα. Αποτελεί χορό του πρώιμου swing (μύη των χορών two-step, charleston και break-a-way, Texas Tommy & Turkey-Trot), πήγαγε από το καμπαρέ του Χάρλεμ Savoy, όπου χορευόταν κυρίως κατά τη δεκαετία του 1930, καθώς οι μαύροι χορευτές αυτοσχεδίαζαν νέες κινήσεις και βήματα, που να συνάδουν με τους γρήγορους ρυθμούς της τζαζ. Ο μαύρος χορευτής του swing στο Χάρλεμ, George «Shorty» Snowden ήταν αυτός, που έδωσε στον χορό το όνομά του το 1927 (εξαιτίας της πρώτης υπερατλαντικής πτήσης του πιλότου Charles Lindbergh) και τον διαμόρφωσε, μαζί με τους χορευτές George Ganaway & Big Bea. Ο χορός αυτός έγινε η βάση όλων των χορών της τζαζ, που χρησιμοποιήθηκαν στις αμερικανικές θεατρικές παραγωγές των δεκαετιών 1930, 1940 και 1950. Βλ. ενδεικτικά *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π.

³⁵ Έμεινε στην ιστορία για τον τρόπο που κατέβανε σκάλες, χορεύοντας κλακέτες, ενώ ανακηρύχτηκε τρεις φορές ως ο καλύτερος χορευτής του Broadway. Βλ. Jim Haskins - N. R. Mitgang: *Mr. Bojangles. The Biography of Bill Robinson*, William Morrow and Co., New York 1988.

θέλλα ενθουσιασμού στο αθηναϊκό κοινό, ενώ ο ημερήσιος Τύπος της εποχής μιλά για τα πόδια των ανδρών και των γυναικών του θιάσου, που «πετούν σπίθες», καθώς και για τη «δαιμονιώδη» τζαζ-μπαντ. Όπως αναφέρει με ζωντανό τρόπο το 1930 ο Φώτος Πολίτης σε κριτική του για τις παραστάσεις τους: «τα κάτω άκρα των γελούν, πετούν, πηδούν, κουβε-ντιάζουν, τραγουδούν, ειρωνεύονται, θυμώνουν, βλαστημούν, κλαίνε».³⁶

Οι παραστάσεις των *Blackbirds* είναι υπεύθυνες για τη μεγάλη διάδοση της τζαζ-μπαντ και των χορών της στο μετέπειτα ελληνικό μουσικό θέατρο³⁷, παρόλη τη σύσταση συνδέομου «προς καταπολέμησιν του εκβακχισμού των Αθηνών» και παρόλες τις διαμαρτυρίες των σύγχρονων για τις καταστρεπτικές επιδράσεις της τζαζ-μπαντ στις νέες γυναίκες και στον θεσμό της ελληνικής οικογένειας, καθώς η τζαζ κάθε άλλο παρά καταπαύει «τας εξημμένες φρένας».³⁸ Ο Σπ. Μελάς, το 1937, μιλά πλέον για την απόλυτη κυριαρχία των τζαζ-μπαντ στην Ελλάδα και κυρίως στην Ευρώπη, αναφέροντας, ότι η τελευταία «ροχαλίζει βαθειά πίσω από τους ορμηγανδούς της τζαζ-μπαντ».³⁹ Μάλιστα, το 1928 η νέα επιθεώρηση των Σύβριου και Λέλιου Καρακάση λαμβάνει τον χαρακτηριστικό τίτλο *Τζαζ-μπαντ*.⁴⁰

³⁶Τα *Μαύρα Πουλά* δημιουργούν ποικίλες αντιδράσεις στην αθηναϊκή κοινωνία και τις περισσότερες φορές έντονες. Άλλοι τα κατατάσσουν στην κατηγορία «των αφορητών θεαμάτων», χαρακτηρίζοντας τη μουσική και τους χορούς τους «γυδοπροβατίσιους», ενώ τους ίδιους τους πρωταγωνιστές «κάφρους», που ήλθαν να καταπατήσουν τη χώρα του Σοφοκλή και του Αισχύλου, άλλοι τα θεωρούν απαραίτητο στοιχείο εκσυγχρονισμού, που συμβολίζουν τον αστραπιαίο, λαχανιασμένο, εξωφρενικό ρυθμό της εποχής, «την εποχήν των παραφωνιών, των παρακορύσεων και ξεβιδωμάτων», ενώ άλλοι τα βρίσκουν καθαρή καλλιτεχνική απόλαυση, «ένα αρμονικό γλέντι αξιοθαύμαστο, έναν λαϊκό πανζουρλισμό γεμάτο από χαρά». Βλ. δημοσιεύματα του *Ελευθερου Βήματος*: «Ο Μανδρόσκυλλος»: «Έρχονται οι μαύροι» και «Οι χοροί των μαύρων», 3-3-1927 και 13-3-1927 αντίστοιχα, «Ο Παρατηρητής»: «Από το θέατρον – Οι λευκοί και οι μαύροι», 12-3-1927, «Τα μαύρα πουλά», 19-3-1927, Ζαχαρίας Παπαντωνίου: «Καλλιτεχνία – Η τέχνη των μαύρων», 20-3-1927, «Ο Μαύρος κόσμος – Οι νέγροι και ο Σοφοκλής», 11-3-1927. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Φώτος Πολίτης σχετικά με το μεγαλείο της τζαζ-μπαντ, στην κριτική του για τις παραστάσεις των Μαύρων Πουλιών το 1930: «Μια τζαζ καταπληκτική, που τότε βρίσκεται στη συνήθη θέση της ορχήστρας και τότε μετατοπίζεται επί σκηνής, χωρίς ν' αντιληφθεί κανείς το μετασπινισμό της, κρατά το ρυθμό του κωμισμού και καθιστά περιττά τα λόγια. Εκφράζει όλα τα αισθήματα, τα γέλια, τους θυμούς, τα χωράτα. Μιμείται όλους τους ήχους και γευστοποιεί σε μελωδίες παθητικές. Ο τζαζ-μπαντιστής, βιρτουόζος της γκρανκάσας, ξέρει τη μουσική των τροχών του εξρέξ, των γρονθοκοπημάτων της πυγμαχίας, του αστυνομικού κλομπ όταν σπάει εβένινα

κρενία. Η σάλπιγγα του μαέστρου δίνει σε σουρτίνα το γέλιο των άσπρων δοντιών, που περνά σαν παιγνιδιάρικος αφρός επάνω από τα μαύρα κήματα.» (βλ. «Τα Μαύρα Πουλά», *Πρωία*, 18-1-1930, αναδημοσίευση στην *Επιλογή Κριτικών Άρθρων του Φώτου Πολίτη*, τομ. Β', επιμ. Νίκος Πολίτης, Ίκαρος, Αθήνα, 1983, σσ. 66-67).

³⁷Το 1926 εμφανίζεται για πρώτη φορά τζαζ-μπαντ σε ελληνική επιθεώρηση, από τον θίασο του Αλέκου Γονιδί, με διευθυντή ορχήστρας τον Mark Kity (βλ. «Θέατρον Κεντρικόν», *Ελευθερον Βήμα*, 27-4-1926). Ενδεικτικά θα μπορούσε να αναφέρει κανείς, από εκεί και πέρα, ότι τζαζ-μπαντ «κατά το αμερικανικό σύστημα» εμφανίζεται στις оперέτες των Θ. Σακελλαρίδη – Ν. Νικολαΐδη *Αγάπες στα ξένα* (1928), του Κοιμηνού *Ο νέγρος* (1928), στις επιθεωρήσεις *Αποκριάτικη Βαβυλωνία* των Αντ. Βώτη – Γ. Ασημακόπουλου – Δ. Γιαννουκάκη (1929), *Σας γνωρίσαμε* σε μουσική Λέλιου Καρακάση, και σε άλλα πολλά έργα της μουσικής σκηνής. Βλ. ενδεικτικά τα δημοσιεύματα του *Ελευθερου Βήματος* για τις προαναφερθείσες παραστάσεις: «Θεατρικός κόσμος», 25-4-1928, «Από την оперέτα – *Ο νέγρος*», 1-6-1928, «Η αποκριάτικη Βαβυλωνία», 22-2-1929, «*Σας γνωρίσαμε*», 4-2-1930.

³⁸Βλ. «Τζαζ-μπαντ», *Ελευθερον Βήμα*, 16-7-1924.

³⁹Βλ. «Το σημειωματάριο του Φορτούνο – Μουσική κωμωδία», *Ελευθερον Βήμα*, 22-10-1937. Τζαζ-μπαντ συναντούμε π.χ. στη νέα оперέτα του Γερμανού Michael Krausz *Γυναίκα με τα ούλα της*, που παριστάνεται το 1928 από τον θίασο Ι. Παπαϊωάννου (βλ. «Από την оперέταν – *Γυναίκα με τα ούλα της*», *Ελευθερον Βήμα*, 14-5-1928).

⁴⁰Την επιθεώρηση αυτή παριστάνει ο θίασος Ολυμπίας Καντιώτη – Αλέξανδρου Αργιάντωφ στο θέατρο Κοτοπούλη, με πρωταγωνίστρια τη Ζαζά Μπουλιάνη (βλ. «Τζαζ-μπαντ», *Ελευθερον Βήμα*, 23-2-1928).

Η σημαντικότερη, όμως, προσφορά των *Blackbirds* στο πιο υποψιασμένο κομμάτι της ελληνικής διανόησης είναι η συνειδητοποίηση του ζητήματος του πρωτογονισμού στην τέχνη. Το μεγάλο αυτό κίνημα του πρωμιτιβισμού ξεκινά από την Αμερική κατά τη δεκαετία του 1920, με την επονομαζόμενη «νέγρικη αναγέννηση του Χάρλεμ» («Harlem or Negro Renaissance»), στο πλαίσιο της οποίας ανακαλύπτεται η μοναδικότητα, αξιοπρέπεια, ο εξοτισμός της μαύρης Τέχνης, της αφροαμερικανικής μουσικής, χορού, λογοτεχνίας, κουλτούρας από τους ίδιους τους μαύρους, αλλά και από τους λευκούς.⁴¹ Οι μακρινές αφρικανικές ρίζες των καλλιτεχνών της «Negro Renaissance» –ή μάλλον, η ιδεαλιστική και ρομαντική αντίληψή τους περί Αφρικής- χρησιμοποιούνται στη δημιουργία της ιδιαίτερης φυλετικής τέχνης τους.

Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τη μαύρη μουσική και χορό, είναι πια παγκοίμως γνωστό, ότι η δεκαετία του 1920 στιγματίζεται από τη διάσημη νυχτερινή ζωή των καμπαρέ του νεοϋορκέζικου Χάρλεμ, ιδιαίτερα του Cotton Club, όπου αναπτύσσεται η τζαζ, δηλαδή η μουσική των μαύρων. Τα στοιχεία της νέγρικης παράδοσης είναι στη μόδα. Για πρώτη φορά στην αμερικανική ιστορία, μεγάλος αριθμός αφροαμερικάνων καλλιτεχνών (ποιητές, πεζογράφοι, ηθοποιοί, χορευτές, γλύπτες) μπορούν να κερδίσουν το ψωμί τους απ' την τέχνη τους και ν' αναγνωρισθούν στον τομέα τους. Σε όλες τις μορφές τέχνης χρησιμοποιούνται στοιχεία από την αφροαμερικανική λαϊκή παράδοση (μύθοι, συνήθειες), η οποία κρίνεται ως ιδιαίτερη. Πολλοί λευκοί Αμερικανοί, όπως η «χαμένη γενιά» των Ernest Hemingway και Scott Fitzgerald, απαλλάσσονται από τους μέχρι τότε ηθικούς κανόνες, υποστηρίζοντας τη manía για εξωτικούς τρόπους ζωής. Στην ουσία, αυτή η αμερικανική «χαμένη γενιά» ξαναβρίσκει τον εαυτό της στα κέντρα διασκέδασης του Χάρλεμ.⁴²

Το κίνημα του πρωμιτιβισμού εξαπλώνεται σ' όλη την Ευρώπη και ιδιαίτερα στο Παρίσι, το οποίο δέχεται πολλούς μαύρους καλλιτέχνες κι αφομοιώνει τη νέγρικη κουλτούρα, κατά τη δεκαετία του 1920. Η αφρικανική γλυπτική είχε επηρεάσει το μοντέρνο κίνημα των κυβιστών στις εικαστικές τέχνες και την Art Deco, καθώς και κάποιους λογοτέχνες και ποιητές, όπως π.χ. τον Guillaume Apollinaire.⁴³ Η αφροαμερικανική μουσική είχε επηρεάσει κλασικούς συν-

⁴¹ Σχετικά με το μακροσκελές ζήτημα της «Negro Renaissance», της αναγέννησης της τέχνης –ιδίως της λογοτεχνίας- που παράγεται από μαύρους κατά τον 20ό αιώνα, υπάρχει τεράστια βιβλιογραφία. Καθώς είναι ένα θέμα, το οποίο δεν αφορά άμεσα στην παρούσα εργασία, βλ. ενδεικτικά: Arna Bontemps ed.: *Harlem Renaissance Remembered*, Dodd, Mead & Co., New York 1972, Kenneth Clark: *Dark Ghetto*, Harper, New York 1965, Nathan Huggins: *The Harlem Renaissance*, Oxford University Press, London 1971, Samuel M. Johnson: *Often Back. The Tales of Harlem*, Vantage Press, New York, 1971, Allon Schoener: *Harlem on my Mind*, Random House, New York, 1968.

⁴² Σχετικά με την ανάπτυξη της αφροαμερικανικής μουσικής του Χάρλεμ, βλ. την παρακάτω ενδεικτική γενική βιβλιογραφία, καθώς και πάλι το ζήτημα δεν μας αφορά άμεσα: Samuel A. Floyd: *The Power of Black Music. Interpreting its History from Africa to the United States*, Oxford University Press, New York 1995, Eileen

Southern: *The Music of Black-Americans. A History*, W.W. Norton, New York 1997, Oriz M. Walton: *Music. Black, White and Blue. A Sociological Survey of the Use and Misuse of Afro-American Music*, W. Morrow, New York 1972, Jim Haskins: *The Cotton Club. A Pictorial and Social History of the Most Famous Symbol of the Jazz Era*, Random House, New York 1977.

⁴³ Το ζήτημα του πρωμιτιβισμού στις εικαστικές τέχνες είναι πάλι ένα ζήτημα, που θα αφορούσε πιο άμεσα τους ιστορικούς της τέχνης, γι' αυτό παραπέμπουμε σε μια ενδεικτική βιβλιογραφία: Herbert Read: *A Concise History of Modern Sculpture*, Frederick A. Praeger Publishers Harry N. Abrams, 2001, Charlotte & Tim Benton: *Art Deco, 1910-1939*, Bulfinch 2003, William Rubin ed.: *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, The Museum of Modern Art, New York, 1992, Colin Rhodes: *Primitivism and Modern Art*, W.W. Norton & Co. Inc., 1984, Robert Goldwater: *Primitivism in Modern Art*, New York 1987.

θέτες, όπως τον Claude Debussy, τον Eric Satie, τον Maurice Ravel και τον Igor Stravinsky, οι οποίοι εισάγουν στοιχεία της ragtime και πρώιμης τζαζ στα μουσικά τους έργα.⁴⁴

Η αφροαμερικάνα Joséphine Baker, πρωταγωνίστρια της μαύρης επιθεώρησης του Χάρλεμ *La revue nègre* στο παρισινό Théâtre des Champs-Élysées το 1925, χορεύοντας τσάρλεστον, black-bottom και αφρικανικούς εξωτικούς χορούς της ζουγκλάς (*la danse sauvage*) ενώπιον ενός έκπληκτου παρισινού κοινού, ημίγυμνη και φορώντας φτερά στρουθοκαμήλου και μπανάνες, υπό τους ήχους της μουσικής του τζαζίστα Sidney Bechet⁴⁵, γίνεται σύμβολο της τζαζ εποχής, του ενστικτού, της πρωτόγονης δύναμης της ζωής, του εξωτικού και ζωώδους, της αφρικανοποιημένης μουσικής και χορογραφίας, επηρεάζοντας πολλούς Ευρωπαίους καλλιτέχνες.⁴⁶ Συνοψίζει τη νίκη της φύσης πάνω στον πολιτισμό, τη νίκη του σώματος πάνω στο πνεύμα. Ακόμη κι Ευρωπαίοι ζωγράφοι αποτυπώνουν στους πίνακές τους τη δύναμη της αφροαμερικανικής τζαζ, η οποία επηρεάζει και τους σουρεαλιστές λογοτέχνες.⁴⁷ Η αφροαμερικανική πρωιμίτιφ μουσική ανανεώνει τις ευρωπαϊκές θνησιγενείς μουσικές παραδόσεις, δίνοντας μία εναλλακτική πορεία στον Δυτικό πολιτισμό. Οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται στις μη δυτικές μορφές τέχνης μία αγνή και ενστικτώδη δημιουργική δύναμη, σε αντίθεση με την εκλεπτυσμένη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση.

Το ζήτημα του πρωτογονισμού στον χορό, με αφορμή τη μαύρη επιθεώρηση *Blackbirds* στην Αθήνα, απασχολεί αρχικά τον Ζαχαρία Παπαντωνίου το 1927, ο οποίος αναφέρεται στην επι-

⁴⁴ Στις μουσικές συνθέσεις *Children's Corner* (1906-1908) του Debussy, *Le sacre du Printemps* (1913) του ίδιου, στο μπαλέτο *Parade* (1917) του Satie.

⁴⁵ Όταν η *Revue nègre* τελείωσε, ο Sidney Bechet, σχηματίζοντας δική του ορχήστρα με τον Benny Payton, έκανε επί δύο χρόνια περιοδείες σ' ολόκληρη την Ευρώπη (Βρυξέλλες, Ρωσία, Τουρκία, Ιαπωνία, Αίγυπτο, Ιταλία, Ουγγαρία, Τσεχοσλοβακία), ερχόμενος και στην Ελλάδα (βλ. John Chilton: *Sidney Bechet. The Wizard of Jazz*, Oxford University Press, 1987). Δυστυχώς, δεν βρήκαμε μαρτυρίες στον ελληνικό Τύπο για τον ερχομό του στην Ελλάδα.

⁴⁶ Η Joséphine Baker χόρευε αυτούς τους χορούς στη μαύρη επιθεώρηση *La revue nègre* στο Παρίσι με τον παρτενέρ της Joe Alex από τη Μαρινίκια. Η παραγωγή της *Revue nègre* στο Παρίσι ήταν η κομμική Αμερικάνα Caroline Dudley Reagan, η οποία ήθελε να δείξει στους Παρισινούς την αληθινή νέγκρη μουσική και τον χορό. Στη συγκεκριμένη επιθεώρηση συμμετείχαν 25 μαύροι μουσικοί, χορευτές, τραγουδιστές, μεταξύ των οποίων ο χορευτής και χορογράφος Louis Douglas (ο οποίος συμμετείχε και στα αθηναϊκά *Blackbirds* του 1927 και 1930). Η *Revue nègre* έκανε τόσο εντύπωση στο παρισινό κοινό, όσο και τα ρώσικα μπαλέτα του Ντιαγκίλεφ. Η Joséphine Baker γίνεται η αγαπημένη διανοούμενων και μοντέρνων καλλιτεχνών, όπως των Picasso, Pirandello, Georges Roualt, Le Corbusier, Fernand Léger, Gertrude Stein, Alexander Calder, Adolf

Loos, Amédée Ozenfant, Lipschitz, Jean Cocteau, Ernest Hemingway, E.E. Cummings, ανοίγοντας μεγάλες συζητήσεις και διαμάχες σχετικά με τη νίκη του πρωτόγονου πάνω στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Σχετικά με την επίδραση της μαύρης μουσικής και των χορών των μαύρων καλλιτεχνών στο Παρίσι, κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930, βλ. την παρακάτω ενδεικτική βιβλιογραφία: Paul Colin – Henry Louis Gates – Karen Dalton: *Josephine Baker and La Revue nègre. Paul Colin's Lithographs of Le Tumulte Noir in Paris, 1927*, Harry N. Abrams Inc., New York 1998, Jody Blake: *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz Age Paris, 1900-1930*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 1999, Carol Mann: *Paris Between the Wars*, Laurence King, London 1996, William Shack: *A Harlem in Montmartre. The Paris Jazz Story Between the Great Wars*, University of California Press, Berkeley 2001.

⁴⁷ Π. χ. οι Picasso, Henri Matisse, Picabia, ο γλύπτης Juan Gris, Sonia Delaunay, Gino Severini, Albert Gleizes. Οι καλλιτέχνες αυτοί επέστρεψαν στις ρίζες της αφρικανικής τέχνης, αποτιμώντας στα έργα τους παραστάσεις χορών των μαύρων, όπως π.χ. έκανε ο Severini στον πίνακά του, με τίτλο «The Bear dance at the Moulin Rouge», κατά τη δεκαετία του 1920. Ο ζωγράφος Fernand Léger το 1923 κατασκεύασε σσηνικά και κοστούμια, που λάμπαν στην αφρικανική τέχνη, προκειμένου να επενδύσει το τζαζ μπαλέτο με τίτλο «Η δημιουργία του κόσμου», στο Théâtre des Champs-Élysées. Βλ. Jody Blake, ό.π.

στροφή στον πρωτογενή άνθρωπο, στους πρωτογενείς ρυθμούς και γεωμετρικές κινήσεις, στη δύναμη του αρχέγονου ομαδικού ενστίχτου των αφρικανικών χορών, που επιχειρεί η κουρασμένη Ευρώπη, καθώς «ο πολιτισμός των λευκών δεν είχε τόσοσ αντάρξης, ώστε να αποκορύψωσιν την ενεργασίαν μαύρων». Έτσι, οι Ευρωπαίοι είναι εκείνοι που αντλούν στοιχεία από τη μαύρη τέχνη, τον χορό και τη μουσική κι όχι οι μαύροι από την ευρωπαϊκή τέχνη. Ο Παπαντωνίου κρίνει, πως ο θάσος των μαύρων κατέχει τον ρυθμό και τον χορό σε μεγαλύτερο βαθμό από πολλούς άλλους Ευρωπαίους καλλιτέχνες της λευκής φυλής, που ακριβοληρώνονται από τους Έλληνες θεατρικούς επιχειρηματίες για να έλθουν στην Αθήνα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «Ασφαλώς οι δαιμόνιοι αυτοί χορευταί μας επρόσφεραν το δριμύ ποτόν της πρωτογενούς ανθρωπότητος. Μας ξανάφεραν στον πρωτογενή άνθρωπον για τον οποίον όλα αι τέχνηαι μαζί (αισθητικά και πρακτικά) ήσαν μέσα στο ταλάντευμα των ανθρωπίνων λαγόνων, ήσαν ο χορός. Τί εξαίσιος ύμνος! Τί πλούτος του ανθρωπίνου σώματος σ' αυτήν την θύελλαν των παλμών, τί κτίρια στη γεωμετρία των κινήσεών του, τί δόξα του ανθρωπίνου ζώου στις αργές καμπύλες των μαύρων σωμάτων! Οι μαύροι είναι το σωζόμενον αρχαίον της πρωτογενούς ανθρωπότητος. Επομένως σώζουν και την τέχνην του πρωτογενούς ανθρώπου. [...] Ο πολιτισμός των λευκών δεν είχε τόσοσ αντάρξης, ώστε να αποκορύψωσιν την ενεργασίαν μαύρων. Εις την τέχνην τουλάχιστον. Είνε γεγονός ότι οσάκις η Ευρώπη κουρασθή, πηγαίνει να αντλήσιν ρυθμούς και κινήσεις από τας περιφρονημένας αυτάς πηγάς της πρωτογενούς ανθρωπότητος. Από τους μαύρους και τους ερυθροδέρμους ανανεώνεται η χαρά των μπαρ, των καταγωγών, των σαλονιών της αστικής κοινωνίας και των δημοσίων χορών. Την σημερινήν χορευτικήν των μέθην πού άλλωσ την οφείλουν οι Έλληνες των Αθηνών και των επαρχιών παρά εις το φοβλόδρο της Αφρικης, της Πολυνησίας και της Αμερικης; [...] Οι καλοί μαύροι μας γύρισαν πίσω δέκα χιλιάδες χρόνια, εις την θαυμασίαν στιγμήν όπου όλη η επιστήμη, η τέχνη, η γλώσσα και η λατρεία του ανθρώπου ήτο η ρυθμική κίνησις του σώματός του».⁴⁸

Ο Φώτος Πολίτης σχολιάζει την παράσταση των Μαύρων Πουλιών του 1930. Χωρίς να αναφέρεται ρητά στο ζήτημα του πρωτογονισμού, όπως κάνει ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου τρία χρόνια νωρίτερα, εντούτοις μιλά κι αυτός σύντομα για τις πρωταρχικές ρίζες της ανθρωπότητας και ειδικότερα για τις ρίζες των σύγχρονων αφροαμερικανών και της τζαζ μουσικής τους, οι οποίες ανάγονται στην «άγνη της πυρής Αφρικης, του Ουνιανιμπέ, του Ουρουγκουρού, της περιοχής της Ταγκανίκας και του Κογκό, απ' όπου κύλησε, σε παλιά χρόνια, ως την Αμερική το μελανό ανθρωπίνον ρεύμα». Χαρακτηρίζει τη μαύρη επιθεώρηση «χώμα και γη», «βοή της ύλης», συνδεδεμένη την παράλληλα μ' αυτόν τον τρόπο με τις καθαρές θεατρικές πηγές απ' όπου ξεπήδησε το παγκόσμιο δράμα.⁴⁹

Το ζήτημα του φυλετισμού στη μουσική και τον χορό, ή αλλιώς του «εξωτισμού στη μουσική, που έχει καθιερωθή μεταπολεμικά ως μία μόδα της εποχής», απασχολεί μερίδα της εγ-

⁴⁸ Βλ. Ζαχ. Παπαντωνίου: «Καλλιτεχνία – Η τέχνη των μαύρων», *Ελευθερον Βήμα*, 20-3-1927.

⁴⁹ «Ο Ξεπεσμός της *comedia palliata* των Ρωμαίων εγέννησε τους παλάτσους και τους αρλεζίνους, με τους οποίους ετράφηκε θεατρικά ο μεσαιώνας, όπου να ξαναγεννηθεί το δράμα. Ας πάρουμε μαθήματα. Ή θα βρει ζωή το καινούργιο θέατρο στο πληθωρικό δραματικό και κομικό στοιχείο, στα τυπικά και τα μεγάλα συναισθήματα, ή θα σγκωθεί η γελοιογραφία τους και θα το

καταπιεί. [...] [Η μαύρη επιθεώρηση] είναι χώμα και γη, κι έχει τη μυρωδιά της γης και του χώματος, ύστερα από την ανοξιάτικη βροχή. [...] Το μυαλό γλίστρησε στις φτέρνες, είπαμε. Κι εδώ οι φτέρνες μιλούν. Ούτε δοκιμάστηκε καν να μπούν σε σκοτούρες τα κρενάτια. [...] Η βουβή ύλη μιλά μ' αυτούς [με τους μαύρους ηθοποιούς]. Κι αφού το πνεύμα έχει αρρωστήσει από καιρό, η βοή της ύλης μοιάζει με τραγούδι.» (βλ. Φώτος Πολίτης: «Τα Μαύρα Πουλιά», ό.π., σσ. 67-68).

χωρίας κριτικής και διανόησης, και κατά την τελευταία τριετία του Μεσοπολέμου, με αφορμή, όμως, έναν άλλο, νοτιοαμερικανικό και όχι βορειοαμερικανικό, εθνικό χορό, το αργεντινικό τάγκο και τα παράγωγά του (καριόκα, πάσσο-ντόμπλ, ρούμπλα). Εδώ πρέπει να πούμε, ότι η δεκαετία του 1920, μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, σηματοδοτείται από ένα αναζωογονημένο ενδιαφέρον για το τάγκο στην Ευρώπη, το οποίο ξαναγεννιέται ως το «νέο γαλλικό τάγκο». Έτσι, το τάγκο και τα παράγωγά του περνούν ως μόδα στις δυτικές αστικές κοινωνίες μέσω Παρισιού, παραμερίζοντας όλους τους άλλους χορούς, αφού, μάλιστα, εκεί ζουν πάνω από 4.000 Αργεντινοί. Η σαρ του γαλλικού καμπαρέ, Mistinguett, είχε εισάγει το τάγκο στο Παρίσι, ενώπιον κοινού, το 1910, το οποίο περνά, κατά τη δεκαετία του 1920, και στις Η.Π.Α., με διάσημα χορευτικά ζευγάρια, αλλά και μέσα από διάσημες χολιγουντιανές ταινίες.⁵⁰

Οι χοροί αυτοί ενσωματώνονται σε ελληνικές επιθεωρήσεις ήδη από το 1932 και πιο εντατικά κατά το 1937 και 1938 από τον «βασιλιά του τάγκο», τον Αργεντινό συνθέτη Eduardo Bianco, ο οποίος επισκέπτεται συχνά την Ελλάδα και σε κάποια φάση εγκαθίσταται, μάλιστα, εδώ.⁵¹ Ανοίγοντας μία μικρή παρένθεση, πρέπει να προσθέσουμε σ' αυτό το σημείο, ότι ακριβώς λόγω της προαναφερθείσας παρισινής μανίας του τάγκο, ο βιολιστής, συνθέτης κι επικεφαλής ορχήστρας Eduardo Bianco και τα τάγκο του είναι άγνωστα στην Αργεντινή (γι' αυτό και κάποιοι τα ονόμαζαν μη αυθεντικά), καθώς κάνει καριέρα στο Παρίσι μεταξύ 1926-1928 (μαζί με τον Juan Deambroggio «Bachicha»). Ο Eduardo Bianco, προτού σχηματίσει τη δική

⁵⁰ Διάσημο αμερικανικό χορευτικό ζευγάρι του τάγκο υπήρξε η Yolanda και ο Veloz. Η μόδα του τάγκο, κατά τη δεκαετία του 1920, φαίνεται και μέσα από τις χολιγουντιανές ταινίες. Έτσι, ο κινηματογραφικός αστέρας Ρούντολφ Βαλεντίνο, μεταμφιεσμένος σε Αργεντινό gaucho, χορεύει ένα διάσημο τάγκο στην βωβή ταινία «Four horsemen of the Apocalypse» (1921), με την παρτενέρ του Beatrice Dominguez. Βλ. ενδεικτικά Simon Collier – Artemis Cooper – Maria Susana Azzi – Richard Martin: *Tango! The Dance, The Song, The Story*, Thames & Hudson, London, 1997.

⁵¹ Οι λατινοαμερικανικοί ρυθμοί είναι γνωστοί στην Ελλάδα πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Κατά τον Μεσοπόλεμο, συναντούμε αρκετές ενδείξεις χρήσης των λατινοαμερικανικών ρυθμών στην εγχώρια μουσική σκηνή. Έτσι, το 1923 δημοσιεύεται στον ελληνικό Τύπο φωτογραφία με χορευτική στάση του αργεντινικού χορού «Αργεντινά» των διάσημων Αγγλων χορευτών Κάθλιν Ο' Χάινλαν και Τέο Λαμπούρν από το λονδρεζικό θέατρο Παλλάδιον (βλ. «Δύο διάσημοι χορεύουν τον Λονδίνου», *Ελευθερον Βήμα*, 7-7-1923). Το 1932 συναντούμε χορούς ισπανικού τανγκό και ρούμπας, που χορεύει το μπαλέτο του Ρώσου χορευτή και χορογράφου Ραμασούφ στη νέα επιθεώρηση *Πεισματάρα*, που παίζεται στο θέατρο Κωτοπούλη από τον θίασο Ν. Μηλιάδη (βλ. άρθρα με τον τίτλο «Θεατρικός κόσμος», *Ελευθερον Βήμα*, 15-9-1932 και 9-10-1932 αντίστοιχα). Το 1934 ρούμπια, τανγκό, μαζί με φοξ-τροτ και βάλς χορεύονται στην επιθεώρηση *Αθηναία*

των Δ. Ρηγόπουλου – Σπ. Ιατρίδη, σε μουσική Γ. Βιτάλη – Σωτ. Ιατρίδου, που παίζεται στο Μοντιά, από τον θίασο Μακεδου (βλ. «Αι διδες Καλοντά σ' ένα νέο μοντέρνο χορευτικό νούμερο εις το Μοντιά», *Ελευθερον Βήμα*, 25-2-1934). Άρθρο του 1936 μας πληροφορεί για τη μεγάλη διάδοση του τανγκό και της ρούμπας στις ευρωπαϊκές κι ελληνικές оперέτες (βλ. «Μουσική κίνησις», *Ελευθερον Βήμα*, 22-10-1936). Το 1937 παίζεται από τον θίασο Ν. Μηλιάδη – Π. Κυριακού στο Κεντρικόν η νέα оперέτα *Αρτζεντίνα* των Ευσταθίου – Σακελλάριου, σε μουσική του Αργεντινού συνθέτη Eduardo Bianco, με συνοδεία ορχήστρας 25 οργάνων, ενώ το ίδιο έτος ο Αργεντινός συνθέτης εμφανίζεται, μαζί με την ορχήστρα του, στη Μάντρα του Αττίκα (βλ. *Ελευθερον Βήμα*, 13-11-1937 και «Θεατρικός κόσμος», *Ελευθερον Βήμα*, 3-12-1937). Το 1940 στη νέα επιθεώρηση *Σπίθα* των Αγγλέα Μαμάκη – Ν. Γιοκαρίνη – Δημήτρη Φαθά, που παίζεται από τον θίασο Ν. Μηλιάδη – Κ. Μαυρέα στο θέατρο Σαμαρτζή, υπάρχει πάλι μουσική του Bianco, ο οποίος έρχεται από την Ιταλία, για να παραδώσει τη σύνθεσή του, που περιλαμβάνει ρούμπες, καριόκες, τάγκο και πάσσο-ντομπλ. Η χορογραφία των μπαλέτων ανήκει στον Σπυρίδουλο, με πρωταγωνίστριες τις αδελφές Καλοντά, και α' χορεύτρια τη Νίνα Παυλόβσκαγια (βλ. «Μία νέα επιθεώρησης», *Ελευθερον Βήμα*, 18-7-1940, «Θεατρικός κόσμος», *Ελευθερον Βήμα*, 25-7-1940, καθώς και δύο άρθρα, με τίτλο «Η Σπίθα εις το θέατρον Σαμαρτζή», *Ελευθερον Βήμα*, 28-8-1940 και 1-9-1940).

τον ορχήστρα στο Παρίσι, αρχίζει την καριέρα του πλάι στον Αργεντινό Manuel Pizarro, ο οποίος άνοιξε στην πόλη του φωτός το δίασημο μπαρ «El Garrón», όπου σύχναζε όλο το καλλιτεχνικό Παρίσι, όπως η Ζοζεφίν Μπέικερ, ο Μωρίς Σεβαλιέ κι η Μιστεγκέτ.⁵² Τα ταγκό τους είναι η ενσάρκωση της μελαγχολίας, ή αλλιώς η «εισβολή του επιτάφιου θρήνου στο ελληνικό θέατρο», όπως αναφέρει ο Π. Παλαιολόγος το 1939, δηλώνοντας την επίγνωση της μουσικής χροιάς και ιδιοτυπίας των λατινοαμερικάνικων χορών από την εγχώρια κριτική.⁵³

Όπως συνέβη στην περίπτωση των Μαύρων Πουλίων, έτσι και στη συγκεκριμένη περίπτωση της αργεντίνικης μουσικής, οι Έλληνες μουσικοκριτικοί – πιο συγκεκριμένα, η Σοφία Σπανούδη – την χαρακτηρίζουν ως «ομαδικό φαινόμενο μιας έμφυτης φυλετικής μουσικότητας, ενός χειμαρρώδους μουσικού ενστίκτου», που αναβλύζει «απ' ευθείας από τη συναισθηματική πηγή, τη βασική και βαθειά ανθρώπινη της [αργεντίνικης] φυλής». Η Σπανούδη αποκαλεί τους Αργεντινούς συνθέτες «απλούς μεταγραφείς των εκδηλώσεων του φυλετικού ενστίκτου τους». Η μουσικοκριτικός ανακαλύπτει, λοιπόν, στους εξωτικούς αργεντίνικους τόνους και ρυθμούς που αντικατοπτρίζουν την παραδεισένια γεωγραφική ομορφιά της χώρας, το «ξεχειλισμένο ένστικτο της ανθρώπινης υπάρξεως», αναζωπυρώνοντας γι' ακόμη μια φορά το ζήτημα του πρωιμισμού στον χορό και τη μουσική.⁵⁴

⁵² Βλ. Marta E. Savigliano: *Tango and the Political Economy of Passion*, Westview Press, 1994.

⁵³ «Και όμως σε μια πόλη σκονισμένη, διψασμένη, κακομιορισμένη, μέσα στις αβεστωμένες μάντρες των παλαιών καιρών, το παλιό τραγούδι ήταν χαρούμενο. Δεν θυμούμαι –και με βεβαιώνουν ότι δεν υπάρχει– ούτ' ένα εμπνευσμένο από νεκρώσιμο ακολουθία. Δεν είχε εισβάλει ο επιτάφιος θρήνος στο ελληνικό θέατρο. Ίσως γιατί δεν είχε μεταναστεύσει ακόμη από τη Νότιο Αμερική το ταγκό της και ήταν άγνωστη ακόμη η νιζέρισα, κόρη απεγνωσμένη και μοιραία, που εφευρέθηκε για να σύρει επί της σκηνής την ουρά της εξώμου και, απαρηγόρητη, να κλάει μέσα στην αποθέωση των προβολέων, την κακή και ψυχρή της μοίρα.» (βλ. Π. Παλαιολόγος: «Είς το περιθώριον της ζωής – Το Παλιό τραγούδι», *Ελεύθερον Βήμα*, 27-5-1939).

⁵⁴ Η Σοφία Σπανούδη αναφέρεται στον Αργεντινό Eduardo Bianco και τη μουσική του με τα παρακάτω λόγια: «Όταν ο Εδουάρδο Μπιάνκο ήλθε, πριν από λίγα χρόνια, για πρώτη φορά στις Αθήνας με τους δέκα γησιούς Αργεντινούς μουσικούς της μικρής του ορχήστρας, είδαμε να συντελείται ένα θαύμα. Τέσσαρες κιθάρες, μία μπαντοΐνια, δυο βιολιά, δυο αρμόνικες, ένα κοντραμπάσο, μέσα σ' ένα μαγεμένο μουσικό αντικατοπτρισμό, μας πλημμύρισαν με τη βαρύτητα από χιμπίς κι αρώματα ατμοσφαιρά μιας χώρας μακρινής, ηλιόχαρης, ονειρεμένης, μην ξεχνώντας να προσθέσει κι άλλα ονόματα Αργεντινών μουσικών και συνθετών (Κάρλος Πε-

δρέλλ [μάλλον, η κριτικός εννοεί Γαρδέλ], Κάρλος Λοπέζ, Βιντόντε Φόρτε, Μπερτούτσι, Ζοζέ Κάστρο, Σεμάλια, Πιάτσιο), οι οποίοι μεταφέρουν στην (idia τη μουσική τους το «έδαφος», τον «ουρανό», το «φολκλόρ» της πατρίδας τους. Η Σοφία Σπανούδη συνεχίζει με τους Βραζιλιάνους συνθέτες και τη μουσική τους ως εξής: «Και στη Βραζιλία, που κατά τον ποιητή “αποτροφοά όλη τη λαμπράδα τ' ουρανού κι όλης της θάλασσας τη θλίψη”, το φολκλόρ, που είναι πλουσιότερο από κάθε άλλη χώρα, είναι πηγή αείρσης εμπνεύσεως για μιαν ολόκληρη πλειάδα συνθετών, όπως ο μεγαλοφυής Βίγια-Λόμπος, ο Νεπομουσένο, ο Βελάσκεζ, ο Λορέντζο Φερνάντεζ, ο Μπαρότο Νέττο και άλλοι, που θεωρούν ως ύψιστο προσορισμό τους να διατρέχουν απ' άκρη ως άκρη την αχανή τους χώρα για να συλλέγουν θέματα, ρυθμούς, ανθόρημτες κι ακατέργαστες μολπές και μελωδίες παρθένες. Από το πρωτόγονο αυτό υλικό, που κρύβει, όπως η ύλη των ποταμών της χώρας τους, τόσα πηγήματα χρυσού και τόσα γήσινα διαμάντια, οι εθνικιστάι αυτοί συνθέτουν ξεχωριστά θρησκευτικούς ατμήντους ρυθμούς, ποιήσεως, ευαισθησίας, μελαγχολίας, αισθηματισμού –μιας ενστικτώδους αγνής τέχνης, που τη μεταφέρουν αυτούσια στη μουσική τους. [...] Το έργο τους αποτελεί μια ολόκληρη μουσική φιλολογία. Μέσα στις σελίδες τους παρελαύνουν όλοι οι εθνικοί χοροί των μακρινών τους πατρίδων, τάγκο, γκαούτο, μια μουσική καθαρώς ατόχθων». Βλ. «Οι κόσμοι της τέχνης – Μουσικές εξωτικών χωρών», *Ελεύθερον Βήμα*, 1-12-1937.