

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Ιστορία και Εξέλιξη του Χορού στο Δυτικό Θέατρο
και η Σημασία του Σώματος στη Θεατρική Εκπαίδευση

Παναγιώτα Διχάλα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση

Μάιος 2015

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Ιστορία και Εξέλιξη του Χορού στο Δυτικό Θέατρο
και η Σημασία του Σώματος στη Θεατρική Εκπαίδευση**

Παναγιώτα Διχάλα

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Μυρτώ Πίγκου-Ρεπούση**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
Στις Θεατρικές Σπουδές
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2015

Περίληψη

Στόχος της παρακάτω μεταπτυχιακής διατριβής είναι η έρευνα και η ιστορική καταγραφή της εξέλιξης του χορού σε σχέση με το θέατρο. Η διατριβή αφορά περισσότερο στη διερεύνηση του χορού στον δυτικό κόσμο και σε σημεία αυτής της μελέτης γίνονται συνδέσεις με το θέατρο (θεατρικές καταβολές ή θεατρικές παραστάσεις). Καθώς όμως τόσο ο χορός όσο και το θέατρο αποτελούν «ζωντανούς οργανισμούς» που επηρεάζονται και μεταβάλλονται ανάλογα με τις συνθήκες και τις ανάγκες κάθε κοινωνίας όπως αυτές διαμορφώνονται σε ένα ευρύτερο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό πλαίσιο ταυτόχρονα, δίνεται και το γενικότερο σκηνικό που άρθισαν και εξελίχθηκαν οι δύο «συγγενικές» τέχνες. Σε αυτό συνέβαλλε και η δυσκολία για την εύρεση παραστάσεων σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους, καθώς οι πληροφορίες που υπάρχουν για αυτές είναι ελάχιστες και ενίοτε ανακριβείς.

Στην αρχαία Ελλάδα ο χορός και το θέατρο έφτασαν στο απώγειο της δημοτικότητάς τους αποκτώντας έναν πολυδιάστατο και πολυσύνθετο ρόλο. Στα χρόνια που ακολούθησαν της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας όσο και κατά την διάρκεια του Μεσαίωνα οι δύο αυτές τέχνες απαξιώθηκαν και περιορίστηκαν κυρίως υπό ένα θρησκευτικό πρίσμα. Η «αναγέννηση» αυτών ξεκίνησε στην Ιταλία και εξελίχθηκε στην Γαλλία λαμβάνοντας πια κοσμικό χαρακτήρα καθώς ο χορός και το θέατρο άρχισαν να αλληλεπιδρούν καλλιτεχνικά μεταξύ τους, συμπληρώνοντας το ένα το άλλο. Σταδιακά, ο χορός αυτονομήθηκε ως τέχνη, απέκτησε ξεχωριστά δική του υπόσταση παρόλο, που σήμερα στις παραστατικές τέχνες - performance, Χοροθέατρο- τα όρια μεταξύ του ενός και του άλλου παραμένουν αδιόρατα. Μάλιστα, αν και οι έρευνες που υπάρχουν σχετικά με την εξέλιξη ξεχωριστά της κάθε τέχνης είναι πολλές εντούτοις, αποτελεί αναγκαιότητα να διαφανεί η άρρηκτη σχέση των δύο, αφού ο χορός στο θέατρο με τη μορφή της κίνησης και αυτοσχεδιασμού είναι απαραίτητο στοιχείο της ταυτότητας και του χαρακτήρα του και αντίστροφα, ο κάθε χορευτής υποδύεται, ερμηνεύει κινησιολογικά έναν ρόλο. Έτσι, μέσα από τον συγκερασμό των δύο παραπάνω τεχνών αναλύεται μέσα από το πρίσμα του χορευτικού μέσου (του χορού/κίνησης, της μουσικής συνοδείας, του ρόλου των φύλων) ο χώρος που εκτυλίσσεται η παράσταση, η υπόθεση του έργου, το σκηνικό, τα κοστούμια, ο φωτισμός, τα σκηνικά αντικείμενα και βέβαια, η πρόσληψη και η αποδοχή του θεάματος από το κοινό το οποίο καλείται να αποκωδικοποιήσει και να ερμηνεύσει ένα σύστημα παραστατικών συστημάτων που του προβάλλεται. Τέλος, αναφορά γίνεται και στην συμβολή του χορού δια μέσου του θεάτρου στην εκπαιδευτική διαδικασία και πρακτική στο πλαίσιο μιας «Πάμμουσου παιδαγωγίας» όπως υποτάσσουν οι σύγχρονες παιδαγωγικές μέθοδοι.

Summary

The aim of the following post-graduate treatise-thesis is the research and historical recording of the evolution of the art of dance in relation to theatre. This dissertation is more concerned with the research of dance throughout the western world and at certain points of this study there are links made with the theatre (theatrical beginnings or theatrical performances). Nevertheless as both dance and theatre constitute "living organisms" that are affected and modified by the circumstances and the needs of every society as those are shaped in a wider social, economic and political frame, at the same time, the broader environment in which the two "sister" arts have flourished is provided. This was supported by the fact that it was difficult to discover performances at certain historical periods, as the information concerning those is scarce and often inaccurate.

In Ancient Greece dance and theatre reached their height of popularity acquiring a multidimensional and complex role. In the era following the Roman Empire as well as during the Middle Ages these two forms of art were scorned and were mainly restricted under a religious point of view. Their "Rebirth" started in Italy and continued to evolve in France acquiring a more secular character as dance and theatre started to interact artistically, complimenting one another. Gradually, dance became an independent form of art and acquired its own separate identity although today in performing arts - performance, dance theatre - the boundaries between the two remain indiscernible. Indeed, although the existing research referring to the independent evolution of each form of art is abundant, there is still the need to highlight the inseparable link of the two, since dance in theatre in the form of movement and improvisation, is an essential part of its identity and character and vice versa, each dancer portrays, interprets a role through his movements. That way through mixing the two above arts we analyze through the prism of the dance medium (the dance/movement, the music accompany, the role of the sexes) the space where the performance unfolds, the plot of the play, the setting, the costumes, the lighting, the props and of course the perception and the acceptance of the spectacle by the audience which is invited to decode and interpret a system of performing systems which are displayed. Finally, there is a reference to the contribution of dance through the theatre to the educational process and practice in the context of a holistic education as modern pedagogic methods dictate.

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής οφείλω να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Μυρτώ Πίγκου Ρεπούση για την πολύτιμη βοήθειά της και τις απαραίτητες συμβουλές της κατά την επιλογή του θέματος και τις διορθώσεις της στο κείμενο της διατριβής. Κυρίως όμως οφείλω να την ευχαριστήσω για την παρουσία της δίπλα μου, την εμπιστοσύνη και την υποστήριξη που έδειξε στο πρόσωπό μου.

Θα ήθελα επίσης, να ευχαριστήσω και τα υπόλοιπα μέλη της εξεταστικής επιτροπής τον κ. Γραμματά και την κ. Κατσαρίδου για τις χρήσιμες συμβουλές και πληροφορίες που μου παρείχαν και για τις εύστοχες ερωτήσεις που μου απηύθυναν κατά την παρουσίαση της μεταπτυχιακής μου διατριβής.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την οικογένειά μου, τον σύζυγό μου για την αμέριστη υπομονή και υποστήριξή του και την μικρή μου κορούλα, το «σμαράγδι» της ζωής μου γιατί μου δίδαξε ότι μέσα από τις δυσκολίες γινόμαστε πιο δυνατοί...

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	7
2. Αρχαία Ελλάδα	8
2.1 Από το διθύραμβο στην τραγωδία	8
2.2 Ο χορός στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή.....	11
3. Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία	14
3.1 Ρώμη.....	14
3.2 Βυζάντιο	16
4. Μεσαίωνας	20
4.1 Θρησκευτικοί χοροί.....	20
4.2 Ο χορός του θανάτου	21
4.3 Κοσμικοί χοροί	22
5. Αναγέννηση	24
5.1 Γαλλία—«Ballet de Cour»	24
5.1.1. «Ballet comique de la reine»	25
6. Ο Μεγάλος αιώνας	27
6.1 Ακαδημίες Χορού και Μουσικής.....	28
6.2 Η επίδραση της Commedia dell’arte.....	29
6.3 Οπτικά και θεατρικά θεάματα	31
7. Ρομαντισμός	34
7.1 Ballet romantique.....	34
7.1.1 Λευκά Μπαλέτα – «La Sylphide»	35
7.1.2 Έργα demi-character- «Giselle»	36
8. Η επανάσταση στο χορό	38
8.1 Isadora Duncan.....	38
8.2 Εκφραστικός χορός-Χοροθέατρο	39
8.3 Μιούζικαλ.....	40
8.4 Σωματικό Θέατρο και Performance.....	41
9. Ο χορός και το θέατρο στην εκπαίδευση	44
9.1 Πάμουσος Παιδαγωγία.....	45
9.2 Στοιχεία θεάτρου και τεχνικές δραματοποίησης	47
10. Επίλογος	56
Βιβλιογραφία	57

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η ανάγκη για καλλιτεχνική έκφραση, ουσιαστικά η ανάγκη για επικοινωνία, είναι ταυτόσημη με την ανθρώπινη δράση. Πρώτα ο χορός, όπως αποδεικνύουν παραστάσεις ήδη από την Ύστερη Παλαιολιθική εποχή και το θέατρο από τους μεγάλους πολιτισμούς της Μεσοποταμίας και της Αιγύπου στη συνέχεια, με κορύφωση την ελληνική αρχαιότητα, αποτελούν μέχρι σήμερα σημαντική έκφραση αυτών των τεχνών (Φέσσα-Εμμανουή 2004: 17). Σκοπός της μεταπτυχιακής διατριβής στον τομέα της σχέσης των δύο αδελφών τεχνών του θεάτρου και του χορού, είναι να ανιχνευθεί η ιστορική πορεία της «συνάντησης» του χορού με το δυτικό θέατρο και να φωτιστούν οι σημαντικοί σταθμοί της αλληλεπίδρασης των δύο τεχνών. Η σχέση αυτή στην πραγματικότητα συναντάται από τα πρωτόγονα δρώμενα με την ταυτόχρονη εξέλιξη του χορού και του θεάτρου, την απαξίωσή τους στα σκοτεινά χρόνια του Μεσαίωνα, μέχρι την «άνθισή» τους στην Αναγέννηση. Κατά τη σταδιακή αυτονόμησή τους την περίοδο του ρομαντισμού, τα τελευταία χρόνια και κυρίως στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, με τη δημιουργία του χοροθεάτρου και κυρίως μέσω των παραστατικών τεχνών – performance- τα όρια όχι μόνο μεταξύ των δύο «αδελφών τεχνών» αλλά και των υπολοίπων τεχνών παραμένουν δυσδιάκριτα. Σήμερα, στο ίδιο πνεύμα και οι σύγχρονες παιδαγωγικές μέθοδοι επιτάσσουν την σύγκλιση όλων των τεχνών, στο πλαίσιο μιας «Πάμμωσης παιδαγωγίας», δια μέσω των οποίων οι μαθητές έχουν την δυνατότητα όχι μόνο να μορφωθούν αλλά και να εκφραστούν καλλιτεχνικά μέσα στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού συστήματος. Σε αυτό το πλαίσιο, η σωματική έκφραση φαίνεται να κερδίζει έδαφος καθώς το σώμα ως μέσο επικοινωνίας και κατανόησης μηνυμάτων αναγνωρίζεται όλο και περισσότερο τόσο στο επαγγελματικό θέατρο (π.χ physical theatre) όσο και στις θεωρίες της ολιστικής εκπαίδευσης που στοχεύουν τόσο στην πνευματική και ψυχική ανάπτυξη του μαθητή όσο και στη σωματική.

Κεφάλαιο 2

Αρχαία Ελλάδα

Κατά την διάρκεια της κλασσικής εποχής στην Αθήνα όπου άνθισαν όλες οι τέχνες, ο χορός δεν ήταν απομονωμένος, αποτελούσε αναφορά στους ήρωες της μυθολογίας και η άποψη των Ελλήνων για το χορό συμπεριλάμβανε διαφορετικές μορφές, όπως βηματισμούς, ρυθμικά παιχνίδια ή χειρονομίες του χορού σε θεατρικά έργα, καθώς επίσης και κινήσεις ζώων, λουλουδιών και δέντρων. Στην Ελλάδα συνέδεαν το χορό των ανθρώπων με την μουσική και την ποίηση εκλαμβάνοντας αυτά τα τρία στοιχεία, ως όψεις της τέχνης των Μουσών. Γενικά, ο χορός είχε μεγάλη αξία και θεωρείτο ότι συνεισέφερε όχι μόνο στην επίτευξη της υγείας, της ευκινησίας και της ομορφιάς στο σώμα, αλλά και στην αναζήτηση για την καλοσύνη της ψυχής και την επίτευξη ενός ισορροπημένου πνεύματος (Λαμπροπούλου 1999: 47). Ωστόσο, καθώς δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το ακριβές είδος του χορού που λάμβανε χώρα στην αρχαία Ελλάδα καθώς δεν υπήρχε τρόπος να καταγραφεί, παρά μόνο κατά προσέγγιση -από αγγελία και γραπτά κείμενα που έχουν σωθεί- εντούτοις, η σημασία της θέσης που κατείχε στις ζωές των ανθρώπων είναι αδιαμφισβήτητη, καθώς αποτελούσε σημαντικό μέρος των θρησκευτικών τους τελετών και θεωρείτο πτυχή απαραίτητη της παιδείας κάθε ανθρώπου (Csapo, Miller 2007: 87). Στοιχεία για τον αρχαίο χορό βρίσκουμε στα έργα του Ομήρου «Ιλιάδα», και «Οδύσσεια», του Λουκιανού «Περί ορχήσεως», στον Πλάτωνα «Νόμοι» κ.ά. (Prudhommeau 2002: 164).

2.1 Από το διθύραμβο στην τραγωδία

Από τη χορευτική μανία στη μυκηναϊκή εποχή, γεννήθηκε ο χορός ορειβασία -ένας οργανιστικός κατά βάση χορός για γυναίκες-, οι οποίες φορούσαν δέρματα ζώων και είχαν συνοδεία φλογέρας ή κρουστού. Με το πέρασμα των χρόνων άρχισε να απευθύνεται σε συγκεκριμένο θεό, τον Διόνυσο οπότε και εξελίχθηκε στον διθύραμβο. Ο διθύραμβος ήταν ανδρικός χορός, είχε αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και χορευτές ήταν οι σάτυροι και οι σειληνοί οι οποίοι φορούσαν μάσκες τράγου και αναπαριστούσαν

τους συντρόφους του Διονύσου που ήταν τραγόμορφοι (Schott-Billmann 1995: 145). Ο διθύραμβος ήταν χορικό τραγούδι και μιμητικός χορός τον οποίο οι οπαδοί του Διόνυσου χόρευαν με συνοδεία αυλού, καθώς μιλούσε για το θεό, τη γέννησή του, τα κατορθώματά του, τους θριάμβους του στον πόλεμο για το κρασί και το αμπέλι, για τη χαρά της ανέμελης ζωής (Χάρντολ 1980: 8).

Ο Διόνυσος ήταν η θεότητα που κατά κύριο λόγο συνδέθηκε με το θέατρο από τα εορταστικά δρώμενα και τις τελετουργίες προς τιμήν του, από τις οποίες φαίνεται ότι κατάγεται το δράμα. Ο Αριστοτέλης στη θεωρία του Περί Ποιητικής 1449b αναφέρεται στην καταγωγή της τραγωδίας από το διθύραμβο, όπου σύμφωνα με αυτή, οι εξάρχοντες τον διθύραμβον (δηλαδή οι πρωτοτραγουδιστές του διθύραμβου) ασπάστηκαν εν μέρει από τον διθύραμβικό χορό, άνοιξαν (θεατρικό) διάλογο μαζί του και έτσι έδωσαν στον διθύραμβο τη διαλογική μορφή που αποτέλεσε τη βάση της τραγωδίας (Χουρμουζιάδης 1998: 41). Ο πιο χαρακτηριστικός χορός του διθύραμβου ήταν η τυρβασία η οποία είχε έντονο χαρακτήρα και ξέφρενο ρυθμό, με τον καιρό όμως άρχισε να καταργείται το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο και να μπαίνουν βήματα καθώς άρχισαν να γράφονται τραγωδίες, ποιήματα. Πρώτος ο Αρίων, έδωσε κυκλική μορφή στο χορό και αργότερα ο Θέσπις, έδωσε στον επικεφαλής του χορού να απαγγείλει το κείμενο, ο οποίος πήρε τον ρόλο του υποκριτή και αποτέλεσε το μέσο ανάμεσα στο θεό και το ανθρώπινο στοιχείο αφού υποτίθεται απείγγειλε λόγια θεών (Prudhommeau 2002: 196). Στην τελευταία αθηναϊκή γιορτή που καθιερώθηκε προς τιμήν του Διόνυσου, ο Πεισίστρατος εισήγαγε τους δραματικούς αγώνες στο πρόγραμμα των Μεγάλων ή Εν Άστει Διονυσίων, οι οποίοι αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος των ετήσιων γιορτών και κατείχαν σημαντική θέση στην πολιτική και θρησκευτική ζωή του τόπου (Goldhill 2006). Το 508 π.Χ όταν διοργανώθηκε ο πρώτος διαγωνισμός στα «κατά άστν Διονύσια», στον διθύραμβο πήραν μέρος πέντε άτομα από κάθε φυλή, σύνολο πενήντα άτομα. Τα έξοδα αναλάμβανε το κράτος και οι πιο εύποροι πολίτες. Ο «επώνυμος άρχων» της πόλης είχε την αρμοδιότητα επιλογής των ποιητών, οι οποίοι με τη σειρά τους του ζητούσαν να βρει τα μέλη του χορού που έπαιζαν σημαντικό ρόλο για την παράσταση των έργων τους. Ο ίδιος φρόντιζε να εξασφαλίζει έναν χορηγό για καθέναν από τους ποιητές, ο οποίος αναλάμβανε την υποχρέωση της οργάνωσης του χορού και επιβαρυνόταν με τα έξοδα για την προετοιμασία των παραστάσεων. Πλήρωνε τα έξοδα για τα μέλη του χορού και για τον μουσικό του αυλού, ενώ εξασφάλιζε και την αγορά των θεατρικών ενδυμασιών και των προσωπείων των χορευτών και των βουβών προσώπων ή των κομπάρσων (Μποζιζίο Α΄ 2010:29). Τα

Μεγάλα Διονύσια διαρκούσαν έξι ημέρες και η πρώτη ημέρα της γιορτής ήταν αφιερωμένη στον αγώνα του χορού για την εκτέλεση του διθυράμβου προς τιμήν του Διονύσου. Έτσι, καθώς ο κόσμος περικύκλωνε τον χώρο που γινόταν το μυστήριο γεννήθηκε το θέατρο. Από το διθύραμβο γεννήθηκε η τραγωδία η οποία είχε πενήντα χορευτές σταδιακά όμως μειώθηκε στους δώδεκα ή και δεκαπέντε. Αρχικά, υπήρχε ο επικεφαλής που απείγγειλε στίχους και αργότερα έγιναν δύο ή και τρεις. Οι γυναίκες απαγορεύονταν, ενώ οι άνδρες έπαιζαν και τους γυναικείους ρόλους. Φορούσαν μάσκες με χαραγμένο ή ζωγραφισμένο το κύριο συναίσθημα του ηθοποιού φτιαγμένες από ξύλο, ύφασμα ή φελό και φορούσαν επίσης βαριά και φορτωμένα ρούχα. Τα παπούτσια τους στην αρχή ήταν μαλακά, μετά ήρθαν οι κόθορνοι και έγινε το θεατρικό κοστουμί, ο θέσπιος χιτώννας (Goldhil 2006).

Χαρακτηριστικός χορός της τραγωδίας, ήταν η εμμέλεια, (Δεσύπρης, Παπαγεωργάκης Ράμμος, Τσενέ :87) ο οποίος ήταν βαρύς και σοβαρός χορός, και περιελάμβανε πολλές συμβολικές χειρονομίες με τις οποίες ο χορευτής μπορούσε να δώσει μια ολόκληρη ιστορία χωρίς να μιλήσει. Αργότερα, ο Αριστοφάνης έφερε στο θέατρο την κωμωδία η οποία είχε σατυρικό ύφος. Εκεί ο χορός είχε είκοσι τέσσερα μέλη και όχι δώδεκα, η ενδυμασία ήταν λιγότερο βαριά, ενώ για παπούτσια φορούσαν σανδάλια, που ονομάζονταν σόκκοι. Στα έργα του, που χαρακτήριζαν την πολιτική κατάσταση στην Αθήνα, οι κινήσεις ήταν περιπαικτικές και κοροϊδευτικές. Υπήρχε μουσική συνοδεία από διάυλο και αργότερα από λύρα, ενώ αντιπροσωπευτικός χορός της κωμωδίας ήταν ο κόρδακας, ο οποίος περιελάμβανε περιστροφές του σώματος με υπονοούμενα, κλοτσιές στα οπίσθια, κτυπήματα στο στήθος και τους μηρούς και παρόμοιες κινήσεις (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 23). Τέλος, δημιουργός του σατιρικού δράματος, ήταν ο Πραττίνας ο οποίος ήταν και ο ίδιος δάσκαλος χορού. Ο χορός αποτελούνταν από δώδεκα άτομα και οι χορευτές ονομάζονταν σειληνοί. Ήταν ακροβατικός και περιπαιχτικός χορός, ζωηρός και ορμητικός, ενώ υπήρχε και εδώ μουσική συνοδεία από διάυλο και αργότερα από λύρα. Χαρακτηριστικός χορός των σατιρικών έργων ήταν ο σίκκινις. Ωστόσο, δεν τον είχαν σε μεγάλη υπόληψη γιατί αν και ζωηρός και ρωμαλέος ήταν άσεμνος με πολλές χειρονομίες και ακροβατικά (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 24).

Συμπερασματικά, ο ρόλος του χορού ως μέσου έκφρασης δια του σώματος, και παρόλο που δεν ήταν τόσο σημαντικός όσο ο ρόλος των υποκριτών εντούτοις, παρέμενε άμεσα συνδεδεμένος με την εξέλιξη της δράσης και διατηρούσε τη λυρική συμμετοχή του στην παράσταση (Ράφτης, Λάζου 2001: 165). Στην πραγματικότητα, αν και κάποιες φορές

λάμβανε τον ρόλο του σχολιαστή, συμμετείχε ενεργά στην εκτύλιξη της δράσης και δεν μετέφερε στο κοινό, πάντοτε και μόνο τις ιδέες του ποιητή. Η ετερογενής φύση του έγινε απόλυτα κατανοητή όχι μόνο από τον Αριστοτέλη, ο οποίος αισθάνθηκε την ανάγκη να συγκεκριμενοποιήσει ότι ο τραγικός χορός πρέπει να συναγωνίζεται, να έχει δηλαδή ουσιώδη ρόλο στο δράμα, σαν να ήταν ένας τέταρτος υποκριτής, (Χουρμουζιάδης 1997: 38) αλλά και αιώνες αργότερα από τον Κάρολο Κουν ο οποίος ανέφερε: «Πρωταρχικός παράγοντας του αρχαίου θεάτρου θα είναι πάντοτε ο χορός. Νοηματικά και λεκτικά, ηχητικά και μουσικά, κινησιακά και πλαστικά ο χορός διαμορφώνει το κλίμα του έργου, φωτίζει τους ήρωες και προβάλλει με το πάθος του τα μηνύματα του ποιητή».

2.2 Ο χορός στην «Αντιγόνη» του Σοφοκλή

Στην τραγωδία «Αντιγόνη» που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 441 ή 442 π.Χ. ο Σοφοκλής άντλησε το μυθικό θέμα του από το θηβαϊκό κύκλο. Ο ίδιος αύξησε τον αριθμό των μελών του χορού από δώδεκα πιθανόν σε δεκαπέντε, αριθμός που εξυπηρετούσε τις γεωμετρικές χορογραφικές φόρμες, οι οποίες «εθεωρείτο ότι δημιουργούσαν σχήματα όπως και εικόνες μέσα στο χώρο της παράστασης» (Κολιοπούλου, Κουτσούμπα, Δαριώτη 2000: 87-88). Ο ρόλος του χορού, αν και δεν ήταν τόσο σημαντικός όσο ο ρόλος των υποκριτών, παρέμενε άμεσα συνδεδεμένος με την εξέλιξη της δράσης και διατηρούσε τη λυρική συμμετοχή του στην παράσταση. Οι υποκριτές συνδέονταν με τους ήρωες του παρελθόντος, ενώ ο χορός αποτελούσε ένα πολυπρόσωπο θεατρικό χαρακτήρα, ο οποίος είτε σχολίαζε τα γεγονότα είτε αντιδρούσε σε ρόλο Αθηναίων πολιτών και τα λόγια του αποτελούσαν σχολιασμό των όσων διαδραματίζονταν στη σκηνή (Χουρμουζιάδης 1998: 45). Επικεφαλής κάθε χορού ήταν ο κορυφαίος που συχνά μιλούσε εξ ονόματος των υπόλοιπων χορευτών στα διαλογικά μέρη του δράματος και επωμιζόταν τον ρόλο του να διαλέγεται με τον υποκριτή κατά τη διάρκεια της δράσης. Ο χορός με το συνδυασμό ποιητικού, μουσικού και χορευτικού στοιχείου, απελευθέρωνε τα συναισθήματα του κοινού και παρείχε τη δυνατότητα λυρικών διεξόδων, ενώ κάποιες φορές μπορούσε να διαχωριστεί σε δύο ημι-χορούς. Κατά τη διάρκεια της ερμηνείας των υποκριτών παρέμενε σιωπηλός, σχηματίζοντας συνήθως μια τετραγωνική διάταξη τριών ή τεσσάρων σειρών και μικρών ομάδων (Wiles, 1997: 64).

Η είσοδος του χορού στη σκηνή γινόταν με την πάροδο, άσμα συχνά σε αναπαιστικό μέτρο που έψαλλε ο χορός καθώς έμπαινε στην ορχήστρα από τις εισόδους. Πιθανότατα

η πάροδος γινόταν κατά ζεύγη ή κατά ανοργάνωτο τρόπο, ενώ σε άλλες περιπτώσεις γινόταν σε στοίχους (Ράφτης, Λάζου 2001: 256). Ο χορός έμπαινε στην ορχήστρα από τη δεξιά προς το θεατή πάροδο όταν ερχόταν από την πόλη, και από την αριστερή αν ερχόταν από την ύπαιθρο, ενώ προηγούνταν ο αυλητής που προχωρούσε προς το κέντρο της ορχήστρας. Οι άντρες του χορού, ανάλογα με τη σειρά και τη θέση τους απέναντι στους θεατές, διακρίνονταν σε «αριστεροστάτες» που τοποθετούνταν στη μπροστινή γραμμή, πλησιέστερα στους θεατές και αποτελούνταν από τους καλύτερους χορευτές και τραγουδιστές, «δευτεροστάτες» από λιγότερο ικανούς χορευτές που τοποθετούνταν στη μεσαία σειρά και «δεξιοστάτες» χορευτές χαρακτηριζόμενους ως «ενδιάμεσης ποιότητας» οι οποίοι αποτελούσαν την τρίτη σειρά (Κολιοπούλου, Κουτσούμπα, Δαριώτη 2000: 84). Μόλις ο χορός έφτανε στην ορχήστρα, γυρνούσε με μέτωπο προς το κοινό. Όταν οι υποκριτές ερχόταν στη σκηνή να παίξουν ένα δραματικό επεισόδιο, ο χορός, γυρισμένος συνήθως προς τη σκηνή, αντιδρούσε στα λεγόμενα των υποκριτών χρησιμοποιώντας κατάλληλες κινήσεις και χειρονομίες οι οποίες εξέφραζαν τις αντιδράσεις του στα δρωμένα (Ashby, 1999: 61). Μετά από κάθε επεισόδιο οι υποκριτές αποσύρονταν, αλλά ο χορός παρέμενε στη σκηνή και εξέφραζε τη γνώμη του για ό,τι είχε συζητηθεί τραγουδώντας ή χορεύοντας ή εκτελώντας κινήσεις. Τα μέρη αυτά του δράματος, που ονομαζόταν στάσιμα ή χορικά, αποτελούνταν από ένα ή περισσότερα ζεύγη στροφών που ονομαζόταν στροφή και αντιστροφή. Κατά την εκτέλεση του χορικού άσματος ο Χορός δεν στεκόταν ακίνητος, αλλά χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει τα χορικά άσματα που εκτελούνταν αφού είχε πάρει τη θέση του στην ορχήστρα -ένα χωμάτινο τμήμα κυκλικής μορφής που χρησίμευε για την όρχηση του χορού- σε αντιδιαστολή προς το χορικό άσμα της Παρόδου, κατά το οποίο ο Χορός βάνιζε από τις εισόδους προς την ορχήστρα. Αυτό συνόδευε και την επίσημη πομπή της εξόδου του χορού (Wiles, 1997: 66). Κατά τις στιγμές της ύψιστης τραγικής δράσης, ο χορός μπορούσε να εκτελεί και άλλα άσματα, ανάμεσα στα οποία το πιο σημαντικό ήταν ο κομμός χρησιμοποιώντας διάφορες χειρονομίες που ανακαλούσαν το παλιό έθιμο του χτυπήματος του στήθους και του κεφαλιού και του τραβήγματος των ρούχων προς έκφραση βαθιάς θλίψης. Ακόμα, χρησιμοποιούσε μίμηση κινήσεων ανάλογη με τα όσα περιγράφονταν στο κείμενο των υποκριτών ή των τραγουδιών και πιθανώς οι κινήσεις που συνόδευαν τον λόγο ήταν νατουραλιστικές και λιγότερο στυλιζαρισμένες από κείνες που συνόδευαν το τραγούδι. Τέλος, κατά την έξοδο είχε την ίδια ορθογώνια διάταξη και βημάτιζε όπως κατά την είσοδο (Ράφτης, Λάζου 2001: 200).

Γενικότερα, στην αρχαία Ελλάδα που το θέατρο κατείχε σημαντική θέση στην ζωή των ανθρώπων, όχι μόνο ως μέσο ψυχαγωγίας αλλά και λόγω του μορφοπαιδευτικού του χαρακτήρα, ο χορός και το θέατρο παρέμεναν δύο τέχνες άμεσα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Στα δραματικά κείμενα που ήταν εγγεγραμμένος όλος ο αξιακός κόσμος του αρχαίου έλληνα, οι συγγραφείς με τους ήρωες, το χορό, τη δράση, τις συγκρούσεις και τους χαρακτήρες αναδείκνυαν τις κοινωνικές, πολιτικές, ηθικές και μεταφυσικές αξίες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Έτσι, η θεατρική παράσταση ως καθαρά κοινωνικό γεγονός συγκέντρωνε μεγάλες μάζες πολιτών, που ως θεατές παρακολουθούσαν αλλά και ως μέλη του χορού συμμετείχαν στο θέαμα, ενώ ο χορός αποτελούσε αδιαμφισβήτητα αναπόσπαστο κομμάτι σε όλες τις μορφές δράματος κατέχοντας σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του δράματος.

Κεφάλαιο 3

Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία

Ο χορός των αρχαίων Ελλήνων μετά την ένταξη στην Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, άρχισε αναπόφευκτα να διαφοροποιείται, αφού πάνω από όλα χάθηκε η ηθική διάσταση του χορού ως έκφραση των κοινωνικών αξιών (Prudhommeau 2002: 223).

3.1 Ρώμη

Τον 8^ο αιώνα με την ίδρυση της πόλης της Ρώμης οι ρωμαϊκές θεατρικές παραστάσεις παρέμειναν άρρηκτα συνδεδεμένες με τις θρησκευτικές γιορτές όπως συνέβαινε και στην Ελλάδα, όπου η συμμετοχή αποτελούσε για το κοινό μια βαθιά ενοποιητική κοινωνικού και θρησκευτικού χαρακτήρα εμπειρία (Σαβράμη 2010: 7). Με τον καιρό, η παρουσία και ο ρόλος του χορού διατηρήθηκε μόνο στη λατινική τραγωδία και αποτελούσε ένα δευτερεύον στοιχείο (Μποζίζιο Α΄ 2010: 105). Μάλιστα, ο χορός δεν εκτελούσε πια τις κινήσεις του στην ορχήστρα -που οι διαστάσεις της είχαν συρρικνωθεί και ένα μέρος της είχε καταληφθεί από τους θεατές- αλλά στη σκηνή, για να διευκολύνει τις χορευτικές εκτελέσεις των οποίων επικεφαλής ήταν ο κορυφαίος (*magister chori*). Ακόμα, ο αριθμός των μελών άλλαζε ανάλογα με τις απαιτήσεις του έργου και του θεάματος και τα χορικά της ελληνιστικής περιόδου μετατράπηκαν σε απλά λυρικά ιντερμέδια, όπου σημαντικό ρόλο έπαιζε η μουσική και ο χορός, ενώ ολοένα και πιο εύθραυστες γίνονταν οι σχέσεις με την κύρια πλοκή των έργων (Prudhommeau 2002: 222). Σταδιακά, το κοινό έδειχνε την προτίμησή του στις χορογραφίες που καταλάμβαναν σχεδόν όλο το μέρος του προγράμματος των εορτασμών και ξαφνικά ο χορός έλαβε τον πρωταγωνιστικό ρόλο των θεαματικών σκηνών που σπάνια σχετίζονταν με την υπόθεση του δράματος. Παράλληλα, την ίδια εποχή εκτός από τους θιάσους των ηθοποιών των δραμάτων και των χορευτών υπήρχαν και θίασοι με μίμους, οι οποίοι καταλάμβαναν το χαμηλότερο βήθρο στη σκάλα της κοινωνικής υπόληψης, έχοντας επικεφαλής έναν θεατρώνη που μπορούσε να ήταν είτε άντρας είτε γυναίκα (*archiminius-archimina*) και να ενσαρκώνει τον

πρωταγωνιστικό ρόλο. Οι ρωμαϊκές σκηνές κατακλύστηκαν από τον μίμο, που στην πορεία έγινε το πιο λαϊκό και αγαπητό είδος θεάματος. Ο όρος υποδείκνυε ένα είδος λαϊκής παράστασης που περιλάμβανε μια σειρά από σύντομες, κωμικές σκηνές, χωρίς σημείο θεματικής σύνδεσης μεταξύ τους, αφημένες στον αυτοσχεδιασμό των υποκριτών, οι οποίοι πάλι με τη σειρά τους τις εμπλούτιζαν με χορούς, ακροβατικές ασκήσεις και μιμήσεις ήχων από τη φύση (Μποζιζίο Α΄ 2010: 86). Λόγω του νομαδικού πνεύματος που κυριαρχούσε στους θιάσους, οι ηθοποιοί έφεραν πάντοτε μαζί τους έναν στοιχειώδη σκηνικό εξοπλισμό τόσο στη Ρώμη όσο και στις υπόλοιπες ιταλικές πόλεις. Γύρω στα μέσα του 3^{ου} αιώνα ο μίμος γνώρισε τέτοια άνθιση ώσπου έφτασε να αναπαριστάνει επεισόδια από την καθημερινή ζωή της, διαθέτοντας μια απλή πλοκή και μια αναπάντεχη λύση. Επίσης μπορούσε να εκτυλιχθεί και ως μια παράσταση ποικίλων μορφών τέχνης – σε ένα μεγάλο ποσοστό αυτοσχέδιας- με χορό, τραγούδι, και παιχνίδια δεξιοτεχνίας. Το μεγαλύτερο θέλημα των μίμων ήταν η παρουσία της γυναίκας, οι υποκριτές ήταν θηλυκού γένους και συχνά η επίδειξή τους βρισκόταν στο μεταίχμιο της απρέπιας, ενώ αργότερα, η εξαιρετική απήχηση και η διάδοση των παραστάσεων του μίμου ευνόησαν την καλλιέργεια και την ανάπτυξη μιας ευρείας θεματολογικής γκάμας, καθώς και καλά δουλεμένες χορογραφίες με άρτιο σκηνικό εξοπλισμό. (Prudhommeau 2002: 221). Οι ενδυμασίες τους αποτελούνταν από ένα καπέλο (*ricinium*) που μπορούσε ο ηθοποιός να ρίχνει προς τα πίσω ή να φέρνει προς τα μπροστά προκειμένου να καλύψει το ξυρισμένο του κεφάλι. Οι μίμοι δεν φορούσαν παπούτσια, ενώ κάποιοι από αυτούς εβαζαν την *centunculus*, μια κοντή χαίτη αποτελούμενη από χρωματιστά υφάσματα, η οποία συνοδευόταν από μια ελαστική φόρμα που έφερε έναν εμφανέστατο φαλλό. Ωστόσο, ο μίμος, σε αντίθεση με άλλα είδη θεάτρου δεν εισήχθη ποτέ στους δραματικούς αγώνες, παραμένοντας εγκλωβισμένος στους πλανώδιους θιάσους και στις εκδηλώσεις πλατείας (Μποζιζίο Α΄ 2010: 98-109).

Έτσι, οι χοροί έχοντας γίνει το μέσο διασκέδασης των θεατών στράφηκαν στην διακωμώδηση, στον ακροβατισμό, στην πρόκληση του γέλιου ή της έκπληξης και ο χορός αποσυνδεδεμένος πια από τον λόγο και την μελωδία, έγινε παντομίμα, σύμβολο της ρωμαϊκής περιόδου (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 28). Στην παντομίμα, -το πιο δημοφιλές είδος θεατρικής διασκέδασης κατά την αυτοκρατορική περίοδο- ο χορός ή ένας αοιδός εκτελούσε τα πιο ωραία χορικά κάποιων τραγωδιών, ενώ ένας και μοναδικός ηθοποιός ενσάρκωνε όλους τους ήρωες αλλάζοντας προσωπεία και αναπαριστάνοντας με ζωηρές χειρονομίες τις συναισθηματικές αλλαγές των προσώπων. Η ερμηνευτική εκτέλεση συνοδευόταν από τη μουσική μιας ορχήστρας, ενώ κάποια άλλα μέρη ήταν χορευτικά

και για αυτόν τον λόγο ο ηθοποιός αποκαλούνταν και «saltator» χορευτής. Επίσης, επί σκηνής μπορούσε να βρίσκεται και γυναίκα, όπως ακριβώς συνέβαινε και στο μίμο, μολονότι τα θέματα της παντομίμας ήταν παρμένα από την ελληνική και λατινική μυθολογία και όχι από την καθημερινή ζωή. Ο ηθοποιός της παντομίμας προσπαθούσε να εντυπωσιάσει το ακροατήριο με τα φανταχτερά του ρούχα, τα κοσμήματα, τις μάσκες του, αλλά κυρίως με τις χειρονομίες του, ενώ διάσημοι ήταν αυτοί που μπορούσαν να διηγηθούν ολόκληρες ιστορίες χωρίς να αρθρώσουν λέξη, μαγεύοντας τους θεατές με την εκφραστικότητά τους εξάπτοντας την φαντασία του κοινού με την χάρη, την δύναμη υποβολής και την δεξιοτεχνία τους και να γίνουν λαϊκά είδωλα. Με τον καιρό όμως στράφηκαν προς τους ακροβατισμούς, τα άσεμνα αστεία και τις χυδαίες χειρονομίες, προκαλώντας το δημόσιο αίσθημα (Μποζιζιο Α':2010,98). Γεγονός παραμένει ότι οι χοροί και τα θεάματα αυτού του τύπου ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή όμως παράλληλα, η συμπάθεια του κόσμου για το θέατρο είχε αρχίσει να φθίνει αισθητά και η κοινωνική θέση (status) των χορευτών και των ηθοποιών δεν θεωρείτο πια τιμητική (Ράφτης, Λάζου 2001: 145). Επιπλέον, με τον καιρό, κάποια έργα παντομίμας έλαβαν παροδικούς τόνους απέναντι στην χριστιανική εκκλησία πλήττοντας τη λειτουργία και τις τελετές της νέας καθιερωμένης θρησκείας και ο χορός συνδέθηκε με ένα παρακμιακό, συχνά χυδαίο τρόπο διασκέδασης, γεγονός που προκάλεσε την οργή και τις κατηγορίες των χριστιανών και της Εκκλησίας, η οποία στράφηκε ενάντια στο παγανιστικό θέατρο, αποδοκιμάζοντας το χορό και ορίζοντάς τον ως κοσμικό (μη θρησκευτικό) είδος (Χάρντολ 1980: 35).

3.2 Βυζάντιο

Για τον χορό στα βυζαντινά χρόνια όταν η πρωτεύουσα μεταφέρθηκε από τη Ρώμη στην Κωνσταντινούπολη, οι γραπτές πηγές είναι λίγες. Ο χαρακτηρισμός «χορευτής» θεωρούνταν προσβλητικός και οι δάσκαλοι απέτρεπαν τους μαθητές να βρίσκονται σε χορευτικές εκδηλώσεις. Επιπλέον, η εκκλησία πολέμησε ακατάπαυστα τον χορό ο οποίος είχε ταυτιστεί με την αμαρτία και απέβαλε τους πιστούς που επέμεναν να ασχολούνται με τον χορό που είχε ειδωλολατρικές ρίζες, με μόνη εξαίρεση τους θρησκευτικούς χορούς, όπως για παράδειγμα στην τελετή του γάμου. Εντούτοις, στο Βυζάντιο παρατηρείται μια εξέλιξη ανάλογη με εκείνη που δημιουργείται στο δυτικό Μεσαίωνα, μια μορφή θρησκευτικού θεάτρου προκειμένου να γίνουν κατανοητές από τον λαό οι βασικές περικοπές της Καινής και Παλαιάς Διαθήκης. Οι παραστάσεις αυτών των θρησκευτικών δραμάτων γίνονταν μέσα στις εκκλησίες και περιείχαν διαλόγους,

μονολόγους, χορωδιακά, συχνά αρκετά πομπώδη. Έτσι αναπαριστούσαν τη «Γέννηση», τον «Ευαγγελισμό» κ.ά. ώστε οι χριστιανοί να βιώνουν καλύτερα αυτά που διάβαζαν (Πλωρίτης 1999: 138-142).

Το θέατρο στο Βυζάντιο με την μορφή που είχε στην αρχαία Ελλάδα ξεπεράστηκε και δεν αναταποκρίνονταν πια στην εξέλιξη του πολιτισμού, αλλά όπως στη Ρώμη, τα αρχαία έργα έδωσαν τη θέση τους στην παντομίμα, μέσα σε φάρσες ρεαλιστικές και αστείες. Καθώς απουσίαζε η αυτόνομη θεατρική δημιουργία, το βυζαντινό θέατρο γνώρισε μόνο μίμους και παντομίμες, γελωτοποιούς, ημιμουσικά σκετς, χορούς και σατιρικά για τα διαλλείματα (Prudhommeau 2002: 232). Έτσι, το κοσμικό θέατρο χωρίς να έχει συγκεκριμένη υπόσταση, περιορίζονταν σε παραστατικά έθιμα, δρώμενα, τελετές που είχαν μεν θεαματικό χαρακτήρα αλλά δεν μπορούσαν να χαρακτηριστούν εκδηλώσεις γνήσιου θεατρικού βίου (Πούχνερ 1981: 207). Οι ηθοποιοί χωρίς προσωπίο αλλά μακιγιαρισμένοι, χρησιμοποιούσαν παρατραβηγμένα σκηνικά παιχνίδια, και φυσιογνωμικά παιχνίδια με πολλούς μορφασμούς. Μια φιγούρα μάλιστα ονομαζόταν Σάνιος (αυτός που κάνει μορφασμούς) ενώ δημιουργήθηκαν και τύποι όπως στην *Commedia dell'arte* ο Αρδαλίων, ο τσαχπίνης γέροντας, Σκολαστικός, ο υποκρινόμενος τον σοφό κ.λ.π. Ακόμα χρησιμοποιούνταν πολύ τα ξυλοφορτώματα και οι αστειότητες ενώ, οι σκηνές διακόπτονταν από ζωντανές εικόνες (*tableau vivants*). Μάλιστα η χρήση μηχανημάτων φαίνεται ότι ήταν αρκετά ανεπτυγμένη, εφόσον σημειώνονταν και εμφανίσεις φαντασμάτων (Πλωρίτης 1999: 85).

Παράλληλα, το μιμοθέατρο υπήρξε το μοναδικό θεατρικό είδος που κληρονομήθηκε από την ύστερη αρχαιότητα στο Βυζάντιο. Ο παντόμιμος ήταν ένας βουβός ορχηστής με προσωπίδα που την άλλαζε στην παράσταση, χόρευε ένα θέμα και συνοδευόταν από μια χορωδία που τραγουδούσε με μουσική υπόκριση ένα τραγούδι που εξηγούσε το περιεχόμενο του παντομικού χορού (Πούχνερ 1981/82: 196). Μάλιστα τα είδη του βυζαντινού μιμοθέατρου διακρίνονταν στον βιολογικό ή ηθολογικό Μίμο που διακωμωδούσε ήθη και σκηνές υποδύμενος διάφορα πρόσωπα, τον μυθολογικό Μίμο παρωδεία για αρχαίους μύθους θεούς και ήρωες, τον παντόμιμο ένας ορχηστή με πολλά προσωπίδα που υποδύονταν όλα τα πρόσωπα του έργου και τέλος, τον Χριστολογικό Μίμο, παρώδηση της χριστιανικής θρησκείας και των μυστηρίων της (Πλωρίτης 1999: 83). Με αφορμή τη θεματική του μιμοθέατρου (έρωτες, μοιχείες) και το ρεαλισμό της υποκριτικής των ηθοποιών του, η Εκκλησία αποδοκίμασε αυτό το είδος των θεαμάτων αφορίζοντας τους μίμους, τους ηθοποιούς άνδρες και γυναίκες, αφού οι μίμοι ήταν το μοναδικό είδος θεάτρου που συμμετείχαν γυναίκες, οι οποίες γίνονταν διάσημες κυρίως

για την ομορφιά τους. Η πιο γνωστή μίμος υπήρξε η Θεοδώρα που έζησε τον 6^ο μ. Χ αιώνα, σύζυγος του Ιουστινιανού και κατόπιν αυτοκράτειρα η οποία αναγκάστηκε από πολύ μικρή να εμφανιστεί στη σκηνή του θεάτρου ως ηθοποιός, γεγονός που καταδίκασαν η Εκκλησία και η κοινωνία, αφού στο Βυζάντιο οι γυναίκες του θεάτρου έφεραν το στίγμα του εξευτελισμού και της ανηθικότητας (Πούχνερ 1981/82: 171).

Φυσικά, ο χορός ήταν στενά δεμένος με τις ιδιωτικές και δημόσιες γιορτές και οι χοροί δεν ήταν δυνατόν να λείπουν από τα καπηλιά και τα συμπόσια και βέβαια υπάρχουν αναφορές για χορευτικά θεάματα με υπόκρουση αυλού και κιθάρας. Ωστόσο, ονόματα χορών δεν αναφέρονται, ούτε και περιγραφές χορευτικών σκηνών. Ξέρουμε όμως ότι συχνά χόρευαν σε κύκλο ανοιχτό πιασμένοι από τα χέρια και μάλιστα «πλεγμένοι». Ο πρώτος του χορού ονομαζόταν κορυφαίος ή χορολέκτης, αυτός άρχιζε το τραγούδι και φρόντιζε να μη χαλάει ο κύκλος, ενώ υπήρχαν χοροί ανδρών, γυναικών και μεικτοί. Στα χέρια κρατούσαν ζίλια ή μαντήλια, ή είχαν μακριά μανίκια που έδιναν έμφαση στις κινήσεις και χορεύοντας τραγουδούσαν άσματα καθιερωμένα ή αυτοσχέδια, είτε όλοι μαζί είτε επαναλαμβάνοντας την κάθε στροφή από το τραγούδι του πρωτοχορευτή. Το κοινό παρακολουθούσε με μεγάλο ενδιαφέρον, χτυπούσε τα χέρια στον ρυθμό ή τραγουδούσε και οι επαγγελματίες τραγουδιστές, που συνήθως ήταν οι ίδιοι οι μουσικοί, συνέθεταν στίχους ανάλογα με την περίσταση με όργανά τους την κιθάρα, τον αυλό, το ντέφι, το τύμπανο (Prudhommeau 2002: 234). Γενικά, στην Κωνσταντινούπολη αναφέρονταν μεγάλοι δημόσιοι χοροί με την ευκαιρία σημαντικών γεγονότων, όπως παράδειγμα στη γιορτή για τη νίκη του βυζαντινού στρατού, όπου ο λαός έβγαινε στους δρόμους και χόρευε μαζί με τους στρατιώτες ζητωκραυγάζοντας, ενώ άλλοτε χορεύοντας και τραγουδώντας αυτοσχέδια άσματα για να ειρωνευτούν τον αυτοκράτορα λόγω της καταγωγής της «αυλητρίς» αυτοκράτειρας Θεοδώρας (Πούχνερ 1981/82: 171). Επίσης, στα γενέθλια ή τη γιορτή του αυτοκράτορα μέρος των εκδηλώσεων ήταν ένας τελετουργικός χορός, το *Σάξιμο*, ο οποίος γινόταν με την συμμετοχή ευγενών, αυλικών και τοπικών αρχόντων. Μετά το γεύμα ο τελετάρχης παρουσίαζε με την σειρά τους αξιωματούχους, οι οποίοι έκαναν τρεις φορές τον γύρο του βασιλικού τραπεζιού χορεύοντας και τραγουδώντας εγκωμιαστικούς ύμνους, ενώ ο αυτοκράτορας έδειχνε την ικανοποίησή του δωρίζοντάς τους στο τέλος της τελετής πουγγιά με νομίσματα.

Όπως προκύπτει από την παραπάνω ενότητα, τόσο την περίοδο της Ρωμαϊκής εποχής με πρωτεύουσα την Ρώμη, όσο και αργότερα με την μεταφορά της πρωτεύουσας της

ρωμαϊκής αυτοκρατορίας στο Βυζάντιο, ο χορός έχασε τον ρόλο και την ταυτότητα που είχε στην αρχαία Ελλάδα και διαφοροποιήθηκε. Στην Ρώμη, όπου αρχικά οι ρωμαϊκές θεατρικές παραστάσεις ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με τις θρησκευτικές γιορτές και η συμμετοχή αποτελούσε για το κοινό μια βαθιά ενοποιητική κοινωνικού και θρησκευτικού χαρακτήρα εμπειρία, η παρουσία και ο ρόλος του χορού διατηρήθηκε μόνο στη λατινική τραγωδία και αποτελούσε ένα δευτερεύον στοιχείο. Ο χορός αν και παρέμεινε ενταγμένος στο θέατρο με την μορφή κίνησης, αυτοσχεδιασμού στο μίμο και την παντομία, εντούτοις, έχασε την αίγλη του και υποβαθμίστηκε η αξία του. Αργότερα, στο Βυζάντιο, ο χορός απαξιώθηκε εντελώς αφού καταδικάστηκε από την Εκκλησία ως αμαρτία και παρέμεινε μόνο ως ένα συντηρητικό είδος ψυχαγωγίας με θρησκευτικό χαρακτήρα. Κατ' επέκταση και η σχέση του χορού με το θέατρο αποκόπηκε και διατηρήθηκε και εδώ μόνο με τη μορφή κίνησης στο βυζαντινό μιμοθέατρο. Ωστόσο, οι πληροφορίες που έχουμε επακριβώς για την σύνδεση των δύο τεχνών παραμένουν ελλιπτικές και ενίοτε ανακριβείς.

Κεφάλαιο 4

Μεσαίωνας

Για την περίοδο του Μεσαίωνα από την πτώση της Ρώμης μέχρι και τον 12^ο αιώνα μ.Χ. έως τα μισά του 14^{ου} λίγα επίσης είναι γνωστά για τον χορό καθώς δεν εξελίσσεται, αφού επικρατεί σκοταδισμός και το μόνο μέλημα του καθενός είναι να σώσει την ψυχή του. Είναι επίσης, η εποχή που ο Πάπας έχοντας δύναμη και εξουσία εμπόδισε τους χορούς για διασκέδαση, θεωρώντας τους ειδωλολατρικούς και παγανιστικούς (Αρβανιτίδης 1999: 66).

4.1 Θρησκευτικοί χοροί

Ο Μεσαίωνας έδωσε μια διαφορετική μορφή στα μυστήρια με θέμα τα πάθη του Χριστού και θέματα από βίους Αγίων και μαρτύρων, στα οποία τονίζονταν η σωτηρία μέσα από την πίστη τους και τα οποία εξελίχθηκαν σε θρησκευτικό δράμα και θέαμα. Αρχικά αυτά εκτελούνταν από μέλη του κλήρου, όπου οι ψάλτες αναλάμβαναν τον ρόλο των δύο ημιχορίων της αρχαίας τραγωδίας και οι ιερείς με τους πιστούς τον ρόλο των «πρωταγωνιστών». Πολλές τελετές ακόμα γίνονταν για να αποτρέψουν συμφορές και επιδημίες, όπου σε αυτές οι πιστοί προχωρούσαν σαν πομπή και κουβαλούσαν λείψανα μαρτύρων και Αγίων, τα οποία συνόδευαν με ψαλμωδίες (θρησκευτικούς ύμνους) σταματώντας σε διάφορα σημεία και χορεύοντας (Ευαγγελίδη 1991: 11). Ήδη από τον 6^ο αιώνα στην Ισπανία υπήρξε αναβίωση της χορευτικής λειτουργίας των πρώτων χριστιανών η οποία ονομάστηκε Rite Mazarabe και συνοδευόταν από τύμπανα και κρουστά. Αργότερα, τον 11^ο αιώνα οι χορευτικές λειτουργίες απαγορεύτηκαν από τον Πάπα, προκαλώντας την αντίδραση του λαού και ο βασιλιάς αναγκάστηκε να επιτρέψει τη «Rite Mazarabe» σε κάποιες παλιές εκκλησίες (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 32). Από τους πιο γνωστούς εκκλησιαστικούς χορούς ήταν οι «Εξάδες», που εκτελούνταν μπροστά από το ιερό τη Μεγάλη Εβδομάδα, χορευόταν από έξι διαλεγμένους εφήβους και τους συνόδευαν με τραγούδι τέσσερα παιδιά από την εκκλησιαστική χορωδία. Συγκεκριμένα, στη Σεβίλη υπήρχαν χοροί που τους χόρευαν οι ιερείς κατά τη διάρκεια των νηστειών

όπως και στο καρναβάλι, που χόρευαν σε δύο αντικριστές γραμμές με αργές κυκλικές κινήσεις, ντυμένοι με κόκκινα άμφια και κουδουνάκια ραμμένα στα ράσα τους. Γενικά, η εκκλησιαστική λειτουργία υπήρξε πολύ διαδεδομένη στη Γαλλία, την Αγγλία, και το Βέλγιο, μάλιστα στις αρχές του 14^{ου} αιώνα είχε δημιουργηθεί ένας κύκλος θρησκευτικού θέματος που ονομάστηκε *Corpus Christi* (Σώμα Χριστού) το οποίο εκτός από θέαμα περιλάμβανε και λιτανεία, ενώ τον 15^ο αιώνα τα μυστήρια, στα οποία δεν υπήρχε χορός αλλά λόγος και παντομimική κίνηση, έγιναν κινητά καθώς μετέφεραν τα «σκηνικά» με βαριές άμαξες από πόλη σε πόλη (Ευαγγελίδη 1991: 11).

4.2 Ο χορός του θανάτου

Τα ισχυρά σύμβολα του Μεσαίωνα παρέμεναν ο θάνατος και ο διάβολος, και με τον εκατονταετή πόλεμο Γαλλίας -Αγγλίας οι χορογραφίες έγιναν μακάβριες. Ο *χορός του θανάτου* (Totem Dance) αποκάλυπτε τη σχέση του ανθρώπου με το θάνατο, γινόταν μια φορά τον χρόνο και πίστευαν ότι άρεσε στους νεκρούς να περιφέρονται και να χορεύουν στα προαύλια των Εκκλησιών ή στα νεκροταφεία, παροτρύνοντας τους ζωντανούς (Ευαγγελίδη 1991: 16). Συγκεκριμένα, ο πιο γνωστός χορός για το θάνατο ήταν ο *μακάβριος χορός* (Dance Macabre) και όταν το 1373 η Ευρώπη επλήγη από πανώλη, αυτός εξαπλώθηκε παντού και χορευόταν από άντρες, γυναίκες και παιδιά. Η αρρώστια της «μαύρης πανούκλας» αποδεκάτισε ολόκληρες πόλεις και έγινε αφορμή ενός μυστικού χορού που λεγόταν το «*καρναβάλι της απελπισίας*» (Clark 1950: 33). Σε αυτό, η μακάβρια πομπή άρχιζε από το νεκροταφείο ή τους αυλόγυρους των Εκκλησιών και διέσχιζε την πόλη μαζεύοντας όλο και περισσότερο κόσμο. Ακόμα, περιγράφεται μια άλλη κατάσταση η «*χορευτική μανία*» (Danceomania) που σε όσους κυριαρχούσε πίστευαν ότι ήταν δαιμονισμένοι, επειδή δεν πίστευαν στον Θεό (Γκαρωντύ 2008: 33). Σε αυτήν, ο κόσμος έφτανε σε συναισθηματικό αδιέξοδο, εκστασιάζονταν, γιατί δεν μπορούσαν να κάνουν κάτι εκτός από το να χορεύουν, όπως για παράδειγμα το 1237 όταν μια ομάδα παιδιών από τη Γερμανία χόρευε ασταμάτητες ώρες, μέχρι που πέθαναν στον δρόμο. Σταδιακά, οι μακάβριοι χοροί διαφοροποιήθηκαν σε αυτούς με θρησκευτικό χαρακτήρα, σε άλλους για θέαση και παραστάσεις -τους ψυχαγωγικούς χορούς- και σε αυτούς με λίγο πιο ευχάριστο χαρακτήρα, τους λαϊκούς. Στους ψυχαγωγικούς χορούς ανήκαν έντονοι και ζωηροί χοροί που γινόταν σε ποικίλες περιστάσεις, με τις θρησκευτικές γιορτές να αποτελούν εξαίρετο πρόσχημα για να εκδηλώσουν ο κόσμος τη χαρά τους χορεύοντας σε μεγάλες ή τοπικές γιορτές (Prudhommeau 2002:248). Στην τελευταία κατηγορία ανήκε και ο χορός *Momerie*

(ιταλική maskarata) ένα καινούργιο είδος χορού, για θέαση και μιμητικές παραστάσεις, όπου οι χορεύτριες φορούσαν μάσκες και πλούσια κοστούμια. Στην ουσία, επρόκειτο για ένα είδος παντομίμας που είχε στοιχεία αυλικού μπαλέτου, όπως έντονα σκηνικά και πολλούς χορευτές, χωρίς όμως να έχει συνοχή με ιστορία και χωρίς κάποια εξέλιξη του θέματος ενώ, υπήρχε η έννοια της εισόδου *entre* που χώριζε το ένα επεισόδιο από το άλλο χρησιμοποιώντας βήματα από Carole και Moresque (Sachs 1963: 271, Hoppin 1978: 296).

4.3. Κοσμικοί χοροί

Εντούτοις, σε αυτή τη χρονική περίοδο του μεσαίωνα συναντούμε τις δύο πηγές από όπου εκπήγασε κι εξελίχτηκε ο χορός στη Δύση. Η πρώτη αναφέρεται στους μη-κοινωνικά αποδεκτούς χορούς και οι άλλοι στους κοινωνικά αποδεκτούς χορούς, τους κοσμικούς χορούς. Στην πρώτη κατηγορία ανήκε το σύνολο του έργου των επαγγελματιών, οι διάφοροι ακροβάτες, ταχυδακτυλουργοί και κωμικοί, οι οποίοι ταξίδευαν από πανηγύρι σε πανηγύρι με σκοπό να βγάλουν τα προς το ζην και ήταν περιθωριοποιημένοι, όχι μόνο από την κοινωνία αλλά και από την Εκκλησία από την οποία ήταν μόνιμα αφορισμένοι. Το έργο τους δεν θεωρείτο χορός αλλά «τούμπες κι ακροβατικά», με αποτέλεσμα το επάγγελμα του χορευτή να βρεθεί σε υποτιμητική θέση για άλλους τέσσερις αιώνες, ώπου σιγά σιγά άρχισε να αποκτά νέο κύρος (Σαβράμη 2010: 8). Στη δεύτερη κατηγορία βρίσκονταν οι κοσμικοί χοροί, οι κοινωνικά αποδεκτοί, αυτοί στους οποίους χόρευαν άνθρωποι από όλα τα κοινωνικά στρώματα, από χωρικούς έως και μέλη της βασιλικής Αυλής. Οι τελευταίοι, καθώς ήθελαν να διαφοροποιηθούν από τους χωρικούς εφεύραν νέες πρωτότυπες μορφές χορού. Οι χοροί τους ήταν αποκλειστικά για ψυχαγωγία, εκτελούνταν από άνδρες και γυναίκες και χορευόταν κατά ζεύγη. Σε ό, τι αφορά τις ενδυμασίες τους ήταν πολύ βαριές και άβολες. Οι γυναίκες συχνά φορούσαν μακριά φορέματα πολύπλοκα και οι κομμώσεις τους ήταν εξίσου ογκώδεις και άβολες. Οι άνδρες φορούσαν μακριά επανωφόρια, περίπλοκα καπέλα και κυρίως παπούτσια με μύτη γυρισμένη προς τα πάνω, που δεν τους επέτρεπαν δύσκολες κινήσεις, για αυτό και οι χοροί τους ήταν χαμηλοί και ήρεμοι, αφού οι ενδυμασίες τους αποτελούσαν εμπόδιο για οποιαδήποτε γρήγορη κίνηση. Αντίθετα, οι χωρικοί οι οποίοι είχαν ενδυμασία πολύ πιο απλή και ελαφριά. Οι φούστες των γυναικών δεν έφταναν μέχρι κάτω, όπως κι οι άνδρες φορούσαν μακριές πλεχτές κάλτσες, ένα είδος σακάκι, ενίοτε σκούφο ή καπέλο και άρα οι χοροί τους ήταν πιο γρήγοροι, ζωηροί και εύθυμοι (Prudhommeau 2002: 254).

Κατ' επέκταση, οι δύο βασικές χορευτικές μορφές ήταν ο ζευγαρωτός και ο κυκλικός χορός. Ο πρώτος είχε μικρούς βηματισμούς και μιμητικά στοιχεία, σε αντίθεση με τον δεύτερο, τον οποίο θεωρούσαν θηλυκό χορό με μητριαρχικές ρίζες, όπου τις φιγούρες τις έδινε ο πρώτος χορευτής. Τα όργανα που συνόδευαν τους χορούς ήταν βιολί, φλάουτο, βιόλα, ενώ τα τραγούδια αναφέρονταν στις χαρές της ζωής, στον έρωτα, στον ηρωισμό κ.τ.λ. Άλλοι χαρακτηριστικοί χοροί του Μεσαίωνα ήταν ο χορός *Rondo* (παραλλαγή της *Carole*), ο χορός του Τρελού (αργότερα τον συναντούμε με τη μορφή γελωτοποιού), ο χορός *Basse* (χαμηλός χορός) και ο χορός *Carole* (Ευαγγελίδη 1991: 21). Συγκεκριμένα, ο χορός *Carole*, ανήκε στους κυκλικούς χορούς (*chain dance*) και επρόκειτο για την πρώτη γνωστή μορφή χορού που παρατηρήθηκε στο Μεσαίωνα της Κεντρικής Ευρώπης του 12^{ου} αιώνα. Άντρες και γυναίκες πιασμένοι από τα χέρια σχημάτιζαν έναν κύκλο και χόρευαν στους ρυθμούς που οι ίδιοι τραγουδούσαν. Τον χορό συνόδευε τραγούδι και κάποιες φορές κρουστά, ενώ τον 13^ο αιώνα τα όργανα πήραν τη θέση του τραγουδιού χωρίς όμως αυτό να καταργηθεί εντελώς. Από τον *Carole* προέκυψαν δύο είδη χορού η *Branle* και η *Farandole*. Η *Branle* εξελίχθηκε στη Γαλλία, ήταν κυκλικός και αριστερόστροφος χορός με συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα, επηρεασμένος από την κίνηση των άστρων και ήταν καθαρά συμβολικός χορός που σχετιζόταν με τις εποχές του χρόνου. Αντίστοιχα, η *Farandole* εξελίχθηκε στην Ιταλία και πρόκειται για έναν γραμμικό χορό που όλοι ακολουθούσαν την κίνηση του πρώτου χορευτή, ο οποίος έκανε διάφορα σχήματα στο χώρο (Γκαρωντύ 2008: 33).

Ως ανακεφαλαίωση της περιόδου του μεσαίωνα, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι ο χορός και το θέατρο αυτή την «σκοτεινή» περίοδο του μεσαίωνα δεν συνδέονται άμεσα. Στο χορό κυριαρχεί το θρησκευτικό στοιχείο και χρησιμοποιείται ως μέσο για να έρθουν πιο κοντά οι άνθρωποι με τον θεό (*totem dance*) ή χορεύουν με σκοπό να αποτρέψουν συμφορές (*dance macabre*). Παράλληλα όμως, την ίδια εποχή εμφανίζονται και οι κοσμικοί χοροί που θα αποτελέσουν την απαρχή των αυλικών χορών. Ακόμα, είναι η περίοδος που εμφανίζονται οι χοροί σε ζευγάρια, με την εμφάνιση των τροβαδούρων της Προβηγκίας του 12^{ου} αιώνα, οι οποίοι πρόσφεραν την τέχνη τους από αυλή σε αυλή με το λαούτο, την ποίηση, το τραγούδι και το χορό, εξιστορώντας τα γεγονότα της εποχής. Γενικά, η αξία αυτής της εξέλιξης υπήρξε πολύ σημαντική γιατί εκτός από το χορό η ρομαντική αγάπη ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα έγινε το θέμα μεγάλου μέρους του μετέπειτα Δυτικού δράματος, της μυθιστοριογραφίας, της ποίησης και της ζωγραφικής. (Σαβράμη:2010,9)

Κεφάλαιο 5

Αναγέννηση

Τον 14^ο αιώνα με την άνοδο της αστικής τάξης με το εμπόριο, την κεντρική εξουσία ασκούσαν η Αυλή και ο βασιλιάς και αναπτύχθηκαν και άλλοι χοροί εκτός των εκκλησιαστικών. Ο βασιλιάς της Αγγλίας Φίλιππος μετατόπισε τον χορό από την Εκκλησία στην Αυλή με αποτέλεσμα ο χορός να γίνει κοσμικός και να εμφανιστεί το αυλικό στιλ. Έτσι, η μετάβαση από τον χορό της Αυλής (*danse de cour*) στο μπαλέτο της Αυλής (*ballet de cour*) έγινε ευθέως και απλά, χωρίς να χρειαστεί να αλλάξει τίποτα στην τεχνική ή στο στιλ (Σαβράμη 2010: 9). Αυτό έλαβε χώρα στις αρχές του 15^{ου} αιώνα κατά τα πρώτα χρόνια της Αναγέννησης με επίκεντρο τον άνθρωπο και όχι τη θρησκεία, όταν ο χορός άρχισε πια να μπαίνει στην αριστοκρατία και εμφανίστηκαν τα πρώτα κέντρα χορού.

5.1 Γαλλία—«Ballet de Cour»

Ο αυλικός χορός ξεκίνησε από την Ιταλία και εξελίχθηκε στη Γαλλία έχοντας διαφορά στον τρόπο έκφρασης. Ουσιαστικά όμως η «αναγέννηση» του χορού ξεκίνησε στις αρχές του 16^{ου} αιώνα με τα μπαλέτα της αυλής (*ballet de cour*). Στα *ballet de cour* χρησιμοποιούνταν οι χοροί της εποχής σε μια προκλασσική σουίτα (μουσικά κομμάτια γραμμένα σε ίδια κλίμακα) που αποτελούνταν από τους χορούς *Pavane* και *Gaillarde*. Η *Pavane* ήταν ένας αργός και μεγαλοπρεπής χορός, που χρησιμοποιούνταν κυρίως για το άνοιγμα χορών σε μεγάλες γιορτές και ακολουθούσαν από την *Gaillarde*, ένα ζωηρό, χαρούμενο χορό ο οποίος λεγόταν και *cinq pas* αφού αποτελούνταν από πέντε βήματα (Ευαγγελίδου 1991: 44). Προς τα τέλη του 16^{ου} αιώνα ο χορός απευθυνόταν αποκλειστικά σε ευγενείς ερασιτέχνες χορευτές, αν και ο ιταλικός χορός έγινε κάπως επιπόλαιος, κινητικά ρηχός, χρησιμοποιώντας ανακατωμένα μικρά βήματα και χάνοντας την παλιά ομορφιά της δομής του (Sachs 1937: 323).

Σταδιακά, το επίκεντρο του χορού μεταφέρθηκε στο Παρίσι υπό την επιρροή της Αικατερίνης των Μεδίκων η οποία παντρεύτηκε τον Ερρίκο Γ' και έφερε μαζί της τις

ιταλικές γιορτές που της χρησίμευαν τόσο για διασκέδαση όσο και για προπαγάνδα. Το 1573 οι πρέσβεις της Πολωνίας θαμπωμένοι από τις επιτυχίες του Δούκα του Ανζού (του γιού της) ήρθαν στη Γαλλία για να προσφέρουν το στέμμα της Πολωνίας και τότε παρουσιάστηκε το «Ballet aux ambassadeurs polonais» (Brantôme 1991: 491, Au 2002: 13). Τη χορογραφία είχε κάνει ο Beaujoyeux που είχε διοριστεί υπεύθυνος μουσικής, πρώτος βαλές της αυλής και οργανωτής των βασιλικών εορτών, ο ίδιος από τον οποίο αργότερα η Αικατερίνη απαίτησε για τους γάμους του αδερφού του Ερρίκου ένα ολοκληρωμένο μπαλέτο, το «Ballet comique de la reine» (Γκαρωντύ 2008: 35).

Στην εποχή του Ερρίκου Δ' όταν άρχισε η δυναστεία των Βουρβόνων τα Ballet de Cour έγιναν μέσο διασκέδασης και όχι μόνο προπαγάνδας. Οργανώνονταν επί ευκαιρία γάμων, γεννήσεων βασιλικών προσώπων, υποδοχής υψηλών προσώπων, για απόδοση τιμών στη βασιλική οικογένεια, καθώς και κατά τη διάρκεια της γιορτής του καρναβαλιού. Ως προς την εξέλιξη του θέματος αυτών των έργων υπήρχαν τα *μπαλέτα έργα* με μια ιστορία με λογική συνέχεια, χωρίς ενδιάμεσες παρεμβολές, με θέματα παρμένα από την αρχαιότητα και τα μεσαιωνικά έπη, ποίηση (με αρχή –μέση- τέλος) και τα *μπαλέτα* όπου συνεχιζόταν η παράδοση των ξεχωριστών *entrees*, με ιστορίες ανεξάρτητες η μία από την άλλη, αλλά με μοναδικό στοιχείο μια κοινή ιδέα (Μποζίζιο Α' 2010: 400). Η χορογραφία ήταν γραφική με σχηματισμούς γραμμάτων, ιδεογραμμάτων και συμβόλων, και η ανάπτυξη του βηματολογίου δανεισμένου κυρίως από τους αυλικούς χορούς. Τα είδη *ballet de court* που υπήρχαν ήταν το *Grand ballet de Court*, με 20-30 *entrees*, με μεγάλη διάρκεια, υψηλό κόστος και ιδιαίτερη χρήση των μηχανισμών σκηνής, ακολουθούσε το ιδιαίτερα διαδεδομένο λόγω μικρότερου κόστους, το *Petit ballet de court* με μικρότερη διάρκεια (1-1:30') και λιγότερες *entrees* (εως 15') και τέλος, το *Ballet Grotesque* με έντονα κωμικά και μπουρλέσκ στοιχεία, που παίζονταν κυρίως κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού, ενώ τα κοστουμια και η χορογραφία ήταν ανάλογα με το πνεύμα των έργων. Το πιο γνωστό έργο της εποχής που ανέβηκε το 1626 ήταν το «Ballet Royal du Grand bal de la Douainiere de Billebahaut» (Γκαρωντύ 2008: 37).

5.1.1. «Ballet comique de la reine»

Το παραπάνω έργο που παρουσιάστηκε στις 15 Οκτωβρίου 1581 έγινε η απαρχή του σκηνικού χορού και αναμφισβήτητα αποτέλεσε τον πρώτο διάσημο εντυπωσιακό χορό της εποχής του (McGowan 1998: 275-277). Το «Ballet comique de la reine» με βασικό θέμα τον μύθο της Κίρκης, που οδηγεί τους ανθρώπους στο βίτσιο και τους μετατρέπει σε ζώα, ανέβηκε στο Βασιλικό θέατρο των Βερσαλίων, η μουσική και οι στίχοι ήταν του

La Chesnaye, η προετοιμασία για την παράσταση κράτησε ένα μήνα και η διάρκεια των παραστάσεων ήταν πεντέμιση ώρες. Όσον αφορά τα βασικά χαρακτηριστικά του, είχε τη μορφή της *divertissement* (διασκέδαση) από ευγενείς για ευγενείς, με απουσία επαγγελματιών χορευτών, ενώ χόρευαν άνδρες και γυναίκες με τη συμμετοχή και της βασίλισσας (Ευαγγελίδη 1991: 38). Επρόκειτο για ένα οπτικό είδος θεάματος όπου υπερείχε το θέαμα του στίχου και ενδιάμεσα απαγγέλλονταν ποιήματα. Ήταν ένα μπαλέτο με *entrees*, χωρισμένο σε διαδοχικές σκηνές, λίγο-πολύ ανεξάρτητες μεταξύ τους, με αλλαγές θεάματος (έως 30 διαφορετικά θέματα ή το ίδιο με 30 διαφορετικές παραλλαγές, ανεξάρτητα μεταξύ τους). Οι σκηνικοί μηχανισμοί ήταν πολύ σημαντικοί, χρησιμοποιούνταν ογκώδεις ακριβοί θεατρικοί μηχανισμοί όπως άλογα, πλοία κ.α. που συνέχισαν να εξελίσσονται μέχρι και τον 19^ο αιώνα. Τα κοστούμια και η σκηνογραφία είχαν μεγάλη σημασία, όμως χωρίς ιστορική ακρίβεια, ενώ τα πρώτα χρόνια γινόταν αποκλειστικά με στόχο την προπαγάνδα της ιδέας του βασιλικού θεσμού, ως μοναδικού εγγυητή της ενότητας όπου όλες οι τιμές ήταν υπέρ του για αυτό και συμμετείχαν αποκλειστικά ευγενείς (Γκαρωντύ 2008: 35). Ήταν η πρώτη φορά που ένα θέαμα συγκέντρωνε χορό, μουσική, θεατρικό δράμα, ποίηση σε ένα σύνολο αρμονικά δεμένο. Ωστόσο, δεν επρόκειτο για κάποιο «κωμικό μπαλέτο». Οι Γάλλοι χρησιμοποίησαν αυτόν τον όρο, όπως και αργότερα στην κωμική όπερα, σε αντιπαράθεση με τους όρους λυρικό, ποιμενικό, τραγικό, ενώ στα ελληνικά θα μπορούσαμε να το μεταφράσουμε δραματικό, με ουσιαστική έννοια και ετυμολογία από τη «δράση». Η βασιλική οικογένεια και οι αυλικοί ήταν εκείνοι που οργάνωναν, χόρευαν, και τραγουδούσαν τα έργα αυτά, με μόνη εξαίρεση έναν επαγγελματία τραγουδιστή. Πάντως, τόσο το κωμικό μπαλέτο όσο και η κωμική όπερα χαρακτηρίζονταν από την απαγγελία και τον διάλογο που παρεμβάλλονταν ανάμεσα στα μουσικά, τραγουδιστικά ή χορευτικά μέρη (Ευαγγελίδη 1991: 37).

Αυτή την περίοδο της «αναγέννησης» των τεχνών, ο χορός και το θέατρο συναντώνται ξανά, καθώς ο χορός παύει να αποτελεί μέσο διασκέδασης των ευγενών αποκλειστικά από παλάτι σε παλάτι και μεταφέρεται στο θέατρο, γίνεται θεατρικός χορός. Έτσι δημιουργείται ένα υπερθέαμα για την εποχή το «*Ballet comique de la reine*» που συνδυάζει θέατρο και χορό σε μια παράσταση που διαρκεί πεντέμιση ώρες. Το κοινό μαγεύεται από αυτό το θέαμα και ουσιαστικά ξεκινά μια παράλληλη πορεία των δύο «αδελφών» τεχνών.

Κεφάλαιο 6

Ο Μεγάλος αιώνας

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα η Γαλλία είναι η πιο ισχυρή δύναμη οικονομικά, ιδρύεται η Βασιλική Ακαδημία, εμπλουτίζεται η βιβλιογραφία του χορού, σταδιακά αναπτύσσεται η τεχνική του, ενώ πλέον υπάρχουν επαγγελματίες χορευτές. Παράλληλα, εξελίσσονται οι επιστήμες και στο θέατρο έχουμε σημαντικά έργα όπως αυτά του Μολιέρου. Στη γαλλική αυλή του Ερρίκου Δ΄ μετά το «ballet comique de la reine» το 1581 αν και ακολούθησε ένας μεγάλος αριθμός άλλων αξιόλογων παραστάσεων, καμία από αυτές δεν είχε ανάλογη καλλιτεχνική τελειότητα. Ο Λουδοβίκος ΙΓ΄ που διαδέχτηκε τον Ερρίκο Δ΄ υπήρξε και αυτός μεγάλος υποστηρικτής του χορού, συμμετέχοντας και ο ίδιος σε έργα. «Η απελευθέρωση του Ρινάλδου» το 1617 υπήρξε το περίφημο μελοδραματικό μπαλέτο όπου ο βασιλιάς χόρευε σαν «δαίμονας» της φωτιάς, ενώ την ίδια χρονιά συνέθεσε μουσική και για άλλα χορευτικά έργα. Με εξαίρεση τους λίγους επαγγελματίες που ανήκαν στο προσωπικό της αυλής ως χοροδιδάσκαλοι, μουσικοί και συνθέτες, όλοι οι υπόλοιποι ήταν ερασιτέχνες (Kirstein 1994: 62). Κατά τη βασιλεία του μια βραδινή παράσταση δεν αρκούσε, και συχνά ο ίδιος και οι συγχορευτές του πήγαιναν από το παλάτι σε άλλα σπίτια ευγενών επαναλαμβάνοντας την παράσταση. Η χορευτική συνοδεία αποτελούνταν μόνο από άνδρες, αφού οι κυρίες της αριστοκρατίας δεν συνήθιζαν να χορεύουν σε επίσημα γαλλικά μπαλέτα και τους ρόλους των γυναικών έπαιζαν αγόρια που φορούσαν περούκες και μάσκες. Υπό την κυριαρχία του Λουδοβίκου ΙΓ΄ η τεχνική του χορού άλλαξε θεμελιωδώς, καθώς οι ευγενείς είχαν αρχίσει να φοράνε παπούτσια με τακούνια και οι τρόποι συμπεριφοράς της Αυλής άλλαξαν, αφού όλοι οι χοροί των ευγενών όπως το minuetto, βασίζονταν στον τρόπο με τον οποίο περπατούσαν (πόδια ελαφρώς γυρισμένα πόδια προς τα έξω -en dehors -) και αυτό, επέφερε ριζική αλλαγή στην όλη τεχνική του χορού (Σαβράμη 2010: 10).

6.1. Ακαδημίες Χορού και Μουσικής

Ο Λουδοβίκος ΙΔ΄ που τον διαδέχτηκε σε μικρή ηλικία, με το έργο “Ballet Royal de la Nuit” που ανέβηκε το 1653 σε ηλικία τότε 14 ετών, με καρδινάλιο τον Ρισελιέ, χόρευε τον «Βασιλιά Ήλιο» (Roi Soleil). Το έργο χωρίζονταν σε 45 διαφορετικές entrees και είχε διάρκεια δεκατρείς ώρες. Οι στίχοι ήταν του Isaac de Renserade και τα σκηνικά του Torelli, ενώ συμμετείχαν ευγενείς άνδρες και γυναίκες και εβδομήντα τέσσερις επαγγελματίες χορευτές. Μάλιστα, ο «βασιλιάς Ήλιος» όπως ονομάστηκε, συνέχισε χορεύοντας σε είκοσι έξι μεγάλα μπαλέτα, ενώ καθημερινά έπαιρνε μαθήματα από τον χοροδιδάσκαλό του Beauchamp (Μποζίζιο Α΄ 2010: 401). Αργότερα, ο ίδιος προσέλαβε έναν αριθμό ξεχωριστών μουσικών και χοροδιδάσκαλων και το 1661 ίδρυσε την Βασιλική Ακαδημία Χορού η οποία έγινε με στόχο τον καθορισμό και την τήρηση των κανόνων του «σωστού χορού», το πώς να διδάσκεται και να μελετά ένας χορευτής το χορό. Ήταν η εποχή που ο χορός θεωρείτο η ευγενέστερη τέχνη και ισάξια της πολεμικής. Η Ακαδημία λειτούργησε για 100 χρόνια και μετά παρέμεινε ουσιαστικά ανενεργή. Στο μεταξύ, το 1671 είχε ιδρύσει τη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής πρόδρομος της σημερινής σχολής της όπερας, όπου έγιναν δεκτές και οι γυναίκες. Η ίδρυση μιας Βασιλικής Ακαδημίας για την παρουσίαση όπερας μπαλέτου, δηλαδή θεατρικών παραστάσεων που συνδύαζαν απαγγελία τραγούδι και χορευτική παρουσίαση, και η ίδρυση μιας σχολής για την εκγύμναση και εκπαίδευση επαγγελματιών χορευτών, υπήρξε η απαρχή της παράδοσης που εξελίχθηκε στο θεατρικό χορό που σήμερα ονομάζουμε θεατρικό μπαλέτο (Τσιλιμίγκρα 199: 41). Η Βασιλική Ακαδημία έκανε χρήση του θεάτρου Palais Royal που είχε χτιστεί πριν 30 χρόνια από τον καρδινάλιο Ρισελιέ, με βάση τα ιταλικά πρότυπα θεάτρου. Είχε μία υπερυψωμένη σκηνή και όλοι οι θεατές κάθονταν στραμμένοι προς τα εμπρός και όχι στις τρεις πλευρές γύρω από τον χορευτή, όπως γινόταν στο παρελθόν (Clarke 1998: 19-20). Έτσι, αφού ο χορευτής ήταν στραμμένος μόνο στη μία κατεύθυνση, έγινε απαραίτητο να θεωρεί επίκεντρο το ακροατήριο εμπρός του. Για αυτό, όταν οι χορευτές κινούνταν κατά πλάτος της σκηνής ο καλύτερος τρόπος για να επιτευχθεί αυτό και ταυτόχρονα να αντικρίζουν το κοινό ήταν να στρίψουν τον γοφό και το γόνατο, ώστε το σώμα να κατευθύνεται προς τα πλάγια αντί για εμπρός (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 39). Ο χορός την περίοδο αυτή, δεν αντιπροσώπευε μια κάπως πρόχειρη κοινωνική δραστηριότητα, όπου τα μέλη της αυλής αναμειγνύονταν με τους επαγγελματίες. Για μια περίοδο δεκάδων ετών, οι παραστάσεις ταυτίστηκαν με τους επαγγελματίες χορευτές που εκπαιδεύονταν στη Βασιλική Ακαδημία και ανέπτυξαν υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας. Παράλληλα, αυτήν την

εποχή αναπτύχθηκε και ο σεβασμός στον ρόλο των δύο φύλων σε σχέση με το χορό. Οι άντρες μονοπωλούσαν τους οργανωτικούς ρόλους και οι γυναίκες οι οποίες δεν προέρχονταν πια από την αριστοκρατία και είχαν μάθει την τέχνη στην Ακαδημία, άρχισαν να κερδίζουν την επικρότηση του όλο και αυξανόμενου κοινού. Έτσι, σιγά σιγά άρχισαν να ξεχωρίζουν λαμπρές χορεύτριες που τώρα χόρευαν στη σκηνή του Palais Royal μπροστά σε ένα κοινό που στο μεγαλύτερο μέρος του αποτελούνταν από αριστοκράτες και υπόλοιπους αστούς.

6.2 Η επίδραση της *Commedia dell'arte*

Στις αλλαγές που συντελέστηκαν και αφορούσαν την αύξηση της επιρροής που ασκούσαν οι επαγγελματίες χορευτές, οφείλεται εν μέρει στην επιρροή της *Commedia dell'arte*, η οποία εμφανίστηκε στην Ιταλία αρχές 16^{ου} αιώνα. Η *Commedia dell'arte* η «επαγγελματική κωμωδία» -αφού οι ηθοποιοί ήταν επαγγελματίες- υπήρξε μια μορφή θεατρικής τέχνης που βασιζόταν -μεταξύ αυτών και στο χορό- σε αυτοσχεδιασμούς ηθοποιών πάνω σε συγκεκριμένους χαρακτήρες, που ο καθένας από αυτούς είχε τελειοποιήσει μέσω της χρήσης της μάσκας (Muller, Werner 1996: 109). Οι περιοδεύοντες επαγγελματίες που ερμήνευαν *Commedia dell'arte* ήταν πολύ πιο εξελιγμένοι από τους μίμους, καθώς διέθεταν μεγάλη ποικιλία λαϊκών ειδών χορού, τα οποία κατείχαν σε εξαιρετικά υψηλό επίπεδο, έπαιζαν θέατρο, μιμούνταν, χόρευαν και επιδίδονταν σε ταχυδακτυλουργίες. Οι παραστάσεις ήταν υπαίθριες, σε πρόχειρα κατασκευασμένες σκηνές και οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν πολλά αντικείμενα, καθώς υπήρχε έλλειψη σε σκηνικά. Μάλιστα, η επιβίωση, εξέλιξη και φήμη των καλλιτεχνών αυτών βρίσκονταν σε άμεση εξάρτηση από πλούσιους χορηγούς, που τους έπαιρναν υπό την προστασία τους και τους χρηματοδοτούσαν (Muller, Werner 1996: 112). Το ξεχωριστό στην *Commedia dell'arte* ήταν ότι τους γυναικείους ρόλους τους έπαιζαν γυναίκες ηθοποιοί, γεγονός που ξεσήκωσε πλήθος αντιδράσεων, παρά όμως τις προσπάθειες απαγόρευσης, από το τέλος του 16^{ου} αιώνα οι γυναίκες ηθοποιοί ήταν πλέον ένα σύνηθες φαινόμενο στην ιταλική σκηνή. Στην *Commedia dell'arte* κυριαρχούσαν τρεις ομάδες χαρακτήρων οι υπηρέτες, οι ηλικιωμένοι και οι ερωτευμένοι με πιο γνωστούς τον Αρλεκίνο, την Κολομπίνα τον Ντοτόρε, τον Πιερρότο, τον Καπιτάνο κ.ά.

Συγκεκριμένα, ο Αρλεκίνο ήταν η ουσία της *Commedia dell'arte*, σύμβολο τόσο της φτώχειας όσο και της ξεγνοιασιάς. Αρχικά το κοστουμί του ήταν γεμάτο μπαλώματα διαφορετικού μεγέθους και χρώματος και στο γείσο του καπέλου του ήταν στερεωμένη

μια ουρίτσα λαγού. Μαλλιά πλαισίωναν τη σκούρα του μάσκα και τα δύο γατίσια μάτια της έδιναν ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα, ενώ στο μέτωπο υπήρχε ένα εξόγκωμα, απομεινάρια των προγόνων του από τις Ατελλάνες και του διαβόλου από τα μυστηριακά δράματα (Muller, Werner 1996: 127). Αργότερα, κατά τη φάση εξέλιξης της *Commedia dell'arte* στη Γαλλία, ο χαρακτήρας του έγινε λιγότερο πρωτόγονος κι άξεστος. Έγινε αστείος, ειρωνικός, λυπημένος και μελαγχολικός αλλά πάντα πηγαίος και ευέλικτος και το κοστούμι του απέκτησε καλοσχηματισμένους ρόμβους και καπέλο με δύο γωνίες. Κατά το πέρασμα του χρόνου ο Αρλεκίνο δεν έχασε την ευθυμία, την αφέλεια, την πείνα και το πάθος του για αγάπη. Ο ίδιος κινείτο πέρα από την πραγματικότητα, στη σφαίρα του ονείρου, παρόλο που λόγω της καταγωγής και της κοινωνικής του θέσης αποτελούσε μια εντελώς ρεαλιστική μορφή. Τα πράγματα ποτέ δεν του έρχονταν έτσι όπως τα ήθελε, ενεργούσε αυθόρμητα, ποτέ δεν έχανε την ευθυμία του και την φιλική προς τον κόσμο απλοϊκή ματιά του, ενώ το ξύλινο σπαθί του δεν χρησίμευε για αυτοάμυνα αλλά ως μαχαιροπήρουνο στη σαλάτα του (Muller, Werner 1996: 127). Στο έργο ο Αρλεκίνο, μπορούσε να μιλά όποτε ήθελε ή να μένει μουγγός, μπορεί να χοροπηδούσε ή να έμενε ακίνητος σαν άγαλμα, μπορεί να ξεσπούσε ξαφνικά σε κλάματα ή σε γέλια, μπορεί να έβγαζε κραυγές ζώων, καθώς του συγχωρούνταν τα πάντα, ακόμη και οι άσεμνες λέξεις ή χειρονομίες. Όλα όσα έκανε είχαν κάτι από τη γοητεία ενός παιδιού, ήταν ακίνδυνα και ανώδυνα αστεία, οι αντιδράσεις του δεν προβλέπονταν εύκολα, αφού η σκέψη του ακολουθούσε των πράξεών του. Κάθε ιδέα, κάθε σκέψη του μεταφράζονταν, αυτόματα σε πράξη, και κατά μια έννοια, ο «Αρλεκίνο» ήταν εκείνο το σώμα που μετουσιώνονταν σε ποίηση (Muller, Werner 1996: 128).

Τα θέματα των σκηνών της *Commedia dell'arte* συνηθώς αφορούσαν τα γηρατιά, τον έρωτα και την ζήλια, αντλούσαν υλικό από τα ρωμαϊκά έργα του Πλαύτου και του Τερέντιου, ενώ κάποια από αυτά αποτελούσαν μεταφράσεις αρχαίων ελληνικών κωμωδιών που έχουν χαθεί (Muller, Werner 1996: 112). Ωστόσο, δεν ήταν όλες οι σκηνές κωμικές, αφού μερικές εμπεριείχαν και ψήγματα τραγωδίας. Επίσης, συχνά ενσωμάτωναν τραγούδι και χορό, πολύ σωματικό χιούμορ όπως και ανέκδοτα-ατάκες. Το είδος πέρασε με επιτυχία και στη Γαλλία, που το ανανέωσε με καινούριους χαρακτήρες και μάσκες, εξαλείφοντας μερικούς από τους παλιούς ιταλικούς τύπους, όπως τον Πανταλόνε (Χάρντολ 1980: 78). Εκεί άρχισε να μετεξελισσεται σε ένα είδος παντομίμας, ενώ επηρέασε τη γραφή και το στυλ μεγάλων Γάλλων συγγραφέων του καιρού, όπως του Μολιέρου και του Μαριβώ. Οι αυτοσχέδιες σκηνές έδωσαν τη θέση τους σε συγκεκριμένα σκετσάκια, βασισμένα σε χαρακτήρες, ενώ άρχισαν να γράφονται

και τα πρώτα θεωρητικά εγχειρίδια. Αυτοί οι περιοδεύοντες επαγγελματίες ερμηνευτές επηρέασαν άμεσα την εξέλιξη του μπαλέτου αφού συχνά εμφανίζονταν στο μπαλέτο της Αυλής (Ballet de cour) και την Αγγλική Masque -ένα ξεχωριστό είδος που δημιουργήθηκε στην Αγγλία το οποίο περιορίζονταν σε κωμικούς ρόλους- η οποία περιλάμβανε διάλογο, τραγούδι και χορό, όπου στο τέλος, οι μασκοφόροι ερμηνευτές καλούσαν το κοινό να τους συνοδέψει σε κάποιους χορούς. Βέβαια, στην πορεία στα χέρια των Ben Johnson (θέμα) και Indigo Jones (σκηνικά) το δραματικό στοιχείο κυριάρχησε πάνω στο χορευτικό (Μποζιζίο Α΄ 2010: 367). Στα χρόνια της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ΄ όταν ίδρυσε τη γαλλική Βασιλική Ακαδημία χορού έθεσε αυτούς τους, έως τότε, περιοδεύοντες επαγγελματίες ερμηνευτές επικεφαλής των παραστάσεων της Αυλής, θέση που πρωτίτερα κατείχαν οι μουσικοί του. Αργότερα μάλιστα, έδωσε την άδεια σε αυτούς τους επαγγελματίες να ερμηνεύουν αντίγραφα του μπαλέτου της Αυλής (Ballet de cour) στα εμπορικά θέατρα. Έτσι, οι επαγγελματίες χορευτές άρχισαν να χορεύουν με στιλ που ενώ ήταν φυσικό για τους ευγενείς, καθώς προέκυπτε από το κοινωνικό τους παράστημα και την εκλεπτυσμένη τους συμπεριφορά, δεν ήταν φυσικό για τους ίδιους (Ευαγγελίδη 1991: 34).

6.3 Οπτικά και θεατρικά θεάματα

Στην εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ΄ τα ballet de cour πήραν την τελική τους μορφή. Το Grand Ballet de cour έφτασε στο αποκορύφωμα, ενώ το Ballet Grotesque που είχε κωμικό και κοροϊδευτικό χαρακτήρα απαγορεύτηκε για αισθητικούς λόγους, όπως απαγορεύτηκε αργότερα και το Petit ballet de cour. Παράλληλα, έκαναν την εμφάνισή τους δύο διαφορετικοί τύποι θεαμάτων, τα οπτικά και τα θεατρικά (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 39). Στην κατηγορία των *οπτικών θεαμάτων* ανήκαν τα έργα στα οποία την κύρια σημασία είχε η εικόνα και όχι ο λόγος ή η ιστορία. Αντίθετα, στα *θεατρικά θεάματα* ανήκαν θεατρικά έργα με υπόθεση, τα οποία συναντούμε στην τραγωδία (Tragedie Ballet), τραγικωμωδία (Tragi-comedie Ballet) και κωμωδία (Comedie Ballet).

Αναλυτικά, στην *Comedie Ballet* υλικό έδιναν τα έργα του Μολιέρου ο οποίος υπήρξε και ο κυριότερος εκπρόσωπος του είδους. Ο χορός ενσωματώθηκε στη σκηνική δράση και όχι μόνο στα διαλείμματα καθώς, όταν ο ίδιος προσκλήθηκε να ανεβάσει ένα έργο και ένα μπαλέτο προς τιμήν του Λουδοβίκου ΙΔ΄, διαπίστωσε πως οι χορευτές ήταν πολύ λίγοι για τις ανάγκες του έργου και αποφάσισε να συνδυάσει και τα δύο ώστε να δίνει την ευκαιρία στους χορευτές να προλαβαίνουν να αλλάζουν και να ξεκουράζονται. Κατά μια έννοια δηλαδή, η ανακάλυψη της κωμωδίας μπαλέτου έγινε τυχαία. Το αποτέλεσμα

είχε επιτυχία και έτσι δημιούργησε δώδεκα κωμωδίες μπαλέτου με συνεργάτες τον συνθέτη Lully και δάσκαλο χορού τον Beauchamp. Γνωστά έργα ήταν το «Γάμος με το ζόρι» όπου πήρε μέρος ο Λουδοβίκος ΙΔ΄, «οι Ενοχλητικοί» σε χορογραφία του Beauchamp και «ο Αρχοντοχωριάτης», το απόγειο του είδους, όπου ο ίδιος ο Μολιέρος έπαιξε τον ρόλο του κυρίου Ζουρντέν. Ωστόσο, το Comedie Ballet δεν συνέχισε τον 18^ο αιώνα (Christout 1998: 86–100).

Η *Tragi-comedie Ballet* βρίσκονταν ανάμεσα στα άλλα δύο είδη, αντλώντας θέματα από την αρχαιότητα ή τη μυθολογία. Κάθε έργο αποτελούνταν από 3-5 πράξεις με πρόλογο και το μεγαλύτερο μέρος του τραγουδιόταν. Σε σχέση με τη Comedie Ballet είχε διαφορετικό θέμα, γιατί εδώ επικρατούσαν περισσότερο φανταστικά θέματα λόγω μυθολογίας, ενώ υπήρχε χρήση σκηνικών μηχανών και καλύτερη ενσωμάτωση του χορού στη σκηνική δράση. Γνωστά έργα ήταν η «Ψυχή», «Oronte», «Άκης και Γαλάτεια» «Ζέφυρος και Φλώρα», ενώ αυτό το είδος συνέχισε και μετά τον 18^ο αιώνα (Au 2002: 27).

Τέλος, η *Tragedie Ballet* υπήρξε το ευγενέστερο είδος από τα τρία, μία καινούργια θεατρική φόρμα που αναπτύχθηκε σε συνεργασία με τον Beauchamp και τον λιμπρετίστα Philippe Quinault που χρησιμοποίησαν το χορό και το τραγούδι για να σχηματίσουν μια πλοκή που έμοιαζε με τις τραγωδίες του Κορνήλιου και του Ρακίνα. Η πρώτη από αυτές ήταν το «Κάδμος και Ερμιόνη» το 1673. Αυτό το είδος καλλιεργήθηκε στη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής και ο μεγαλύτερος αριθμός των έργων αποτελούνταν από συνθέσεις του Lully, σε κείμενα του Quinault. Ο Lully ενδιαφέρθηκε για το δραματικό περιεχόμενο των έργων και μερικές φορές υπήρχε δράση με μίμηση από τον ίδιο, αλλά τις περισσότερες φορές τη δράση την εκτελούσαν τραγουδιστές, επειδή οι χορευτές φορούσαν μάσκες που δεν τους επέτρεπαν να δείχνουν την έκφραση του προσώπου τους. Γνωστά έργα ήταν το «Άλκηστη», «Θησέας», «Άττης», «Φαέθων» και «Αρμίδα» τα οποία είχαν πέντε πράξεις και πρόλογο (Au 2002: 25).

Σε όλα τα παραπάνω έργα δεν συμμετείχαν ευγενείς και δεν αναφέρονταν στον βασιλιά, αλλά χορεύονταν από επαγγελματίες χορευτές, είχαν εμπορικό χαρακτήρα και προωθούσαν τον συναγωνισμό μεταξύ των καλλιτεχνών. Οι διαφορές μεταξύ των δύο είναι ότι ενώ τα οπτικά ήταν για απλή θέαση και τέρψη, τα θεατρικά είχαν μια ιστορία που εξιστορούσαν, απευθύνονταν σε θεατές, προκαλούσαν συζήτηση, κριτική, για αυτό και ο κόσμος άρχισε να πληρώνει εισιτήριο καθώς ανέβαινε το επίπεδο λόγω του ανταγωνισμού (Ευαγγελίδη 1991: 67)

Αυτόν τον αιώνα ο χορός στη Γαλλία φτάνει στο απόγειό του, καθώς με την υποστήριξη του βασιλιά «Ήλιου» Λουδοβίκου ΙΔ' και την ίδρυση των Ακαδημιών Χορού και Μουσικής η τέχνη του χορού καταξιώνεται και αποκτά επαγγελματική διάσταση. Σε αυτό έρχεται να προστεθεί η επίδραση της *Commedia dell'arte*, όπου εκεί ο χορός συνδεόταν με το θέαμα με τη μορφή της κίνησης των επαγγελματιών ηθοποιών και των αυτοσχεδιαστικών τους σκετς. Παράλληλα, με την άνθιση των οπτικών και θεατρικών θεαμάτων ο χορός ενσωματώθηκε στη σκηνική δράση και όχι μόνο στα διαλείμματα με τα έργα του Μολιέρου (*comédie ballet*), αποκτώντας ρόλο όχι μόνο ψυχαγωγικό αλλά προκαλώντας κριτική λόγω του ανταγωνισμού.

Κεφάλαιο 7

Ρομαντισμός

Ο Ρομαντισμός υπήρξε ένα κίνημα το οποίο ευδοκίμησε σε μια περίοδο όπου συντελούνταν ριζικές αλλαγές στον Δυτικό πολιτισμό και οι καλλιτέχνες αναζητώντας νέα είδη πηγών έμπνευσης και έκφρασης ασχολήθηκαν με το απόκρυφο και το υπερφυσικό (Guest 1976: 81). Στο θέατρο, ο κόσμος νιώθοντας την ανάγκη να ξεφύγει μέσα από την τέχνη, επιδίωξε να δει διαφορετικά πράγματα αναζητώντας πλάσματα υπερφυσικά, χαρακτήρες από μακρινές χώρες, οτιδήποτε που να μη μοιάζει με την πραγματική ζωή. Η χορεύτρια έγινε απόκοσμη, πνευματική, αλλά με ασύγκριτη τεχνική και ο ρόλος της πρωτεύων, σε σχέση με των ανδρών χορευτών που είχε υποβιβαστεί. Μάλιστα, η επινόηση της «danseuse en travesti» ανακαλύφθηκε τότε και οι γυναίκες άρχισαν να υποδύονται και ανδρικούς ρόλους (αντίθετα από αρχαία τραγωδία) (Γκαρωντύ 2008: 44).

Το κίνημα του ρομαντισμού που διήρκησε από το 1830 μέχρι τα 1870 περίπου, χωρίστηκε σε δύο περιόδους αυτή του ρομαντικού μπαλέτου 1830-1850 όπου σημαντικά κέντρα που διαμόρφωσαν τον χορό ήταν η Αγγλία και το Παρίσι, και αυτή της περιόδου Πετιπά 1850-1870 με τα αυτοκρατορικά μπαλέτα όπου το κέντρο μεταφέρθηκε στη Ρωσία, η οποία είχε αποκτήσει δύναμη και είχε εξελιχθεί.

7.1 Ballet romantique

Το ρομαντικό μπαλέτο (ballet romantique) όπου ο χορός και η μουσική είχαν κοινή δράση, επηρεάστηκε βαθιά από αυτό το κίνημα και έφτασε πολύ σύντομα σε ένα πρωτοφανές επίπεδο καλλιτεχνικής επίτευξης. Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι ανταποκρίθηκε στις ιδέες του Ρομαντισμού αφού τα θέματα των ρομαντικών μπαλέτων ταυτίστηκαν με αυτά της Ρομαντικής λογοτεχνίας. Οι απεικονίσεις των σκηνικών ήταν από φεγγαρόλουστα μοναστήρια και δάση, μέχρι αναπαραστάσεις εξωτικών και μακρινών τόπων (Guest 1976: 82). Η μουσική έγινε πιο περιγραφική και η χορογραφία αποδέχτηκε την πρόκληση να ολοκληρώσει τη ρομαντική ψευδαίσθηση (Ευαγγελίδη

1991: 69). Σε αυτό συνέβαλαν οι βελτιωμένες μέθοδοι διδασκαλίας του μπαλέτου, όπως αυτή του Auguste Vestris που έθεσαν τα βασικά θεμέλια για ένα πιο ποιητικό είδος χορού. Οι χορευτές έπαψαν πια να χωρίζονται σε genres (είδη) όπως «αριστοκρατικός», «ντεμί χαρακτήρ», «κωμικός», πράγμα που ήταν πλέον αναχρονιστικό. Η μεγαλύτερη, όμως καινοτομία στην τεχνική του μπαλέτου ήταν η χρήση των πουέντ που παρουσιάστηκε στην αρχή ως εφέ της τεχνικής, για να εξελιχθεί καλλιτεχνικά λίγο αργότερα από την Marie Taglioni με τρόπο τέτοιο που να αποδίδει την αίσθηση του αιθέριου (Au 2002: 43). Ουσιαστικά, η άνθιση του Ρομαντικού μπαλέτου οριοθετήθηκε από το ντεμπούτο της στην Όπερα του Παρισιού το 1831 με το έργο του Filippo Taglioni η όπερα «Robert et le Diable» του Μέγιερμπεερ, με θεματολογία από αρχαία και μυθολογικά θέματα και θεωρήθηκε προάγγελος του ρομαντικού μπαλέτου. Όταν ξεκινούσε η παράσταση το θέατρο σκοτείνιαζε, το σκηνικό δημιουργούσε απόκοσμη ατμόσφαιρα και οι χορεύτριες -νεκρές καλόγριες- έσχιζαν τα ράσα τους για να αποκαλύψουν λευκά φορέματα, σαν εκείνα που φορούσαν οι νεαρές κοπέλες στις δημοκρατικές γιορτές μετά την Επανάσταση του 1789. Η ηγουμένη σε αυτή την κομπανία των νεκρών μοναχών, ήταν η Marie Taglioni. Ο πατέρας της Filippo Taglioni ήταν ο πρώτος που μελέτησε την συστηματική εκγύμναση χορευτριών για να ανέβουν στις πουέντ και τα εφάρμοσε στην ίδια του την κόρη. Έτσι αυτή μπόρεσε όχι μόνο να σταθεί στις μύτες αλλά και να χορεύει γρήγορα και αέρινα. Ο συνδυασμός πειθαρχίας και ελευθερίας, έντονης προσπάθειας και φαινομενικά αβίαστης κίνησης, αυτοπεποίθησης και αυτοσυγκράτησης, την έκαναν να λάμψει στο «Robert et le Diable» για αυτό και την επόμενη χρονιά, ο ίδιος δημιούργησε για την ίδια τη «Συλφίδα» (Κολιοπούλου, Κουτσούμπα, Δαριώτη 2000: 103).

7.1.1 Λευκά Μπαλέτα - «La Sylphide»

Η «Συλφίδα» αποτέλεσε το πιο χαρακτηριστικό έργο του ρομαντισμού και θεωρήθηκε το πρώτο μεγάλο ρομαντικό μπαλέτο, καθώς όλη η τραγικότητα του ρομαντισμού έβγαινε στις σκηνές του έργου. Το αιθέριο που υπήρχε, έδωσε την αίσθηση ότι δεν υπήρχε βαρύτητα και σε αυτό συνέβαλε η σημαντική τεχνολογική εφεύρεση της εποχής ο φωτισμός, που εισήχθει στο Λονδίνο το 1832. Οι λάμπες του λαδιού ενίσχυσαν τους αιθέριους ρόλους που ενσάρκωναν οι χορεύτριες, οι οποίες ως σύμβολα του πνευματικού κόσμου αιωρούνταν πάνω από τη σκηνή κρεμασμένες σε σύρματα ώστε να μπορούν να κινούνται ελεύθερα στον αέρα (ΜποζιζιοB' 2010: 109). Το έργο ανέβηκε στην όπερα του Παρισιού στις 12 Μαρτίου 1832 το σενάριο είχε γράψει ο Adolph

Nourrit, τη μουσική ο Σνάιτσχόφερ, και ήταν χωρισμένο σε δύο πράξεις όπου η πρώτη ήταν ρεαλιστική και η δεύτερη εξωπραγματική. Η «Συλφίδα» δημιούργησε ένα νέο τύπο ηρώιδας που απείχε από τις βοσκοπούλες, τις θεές και τις νύμφες του αρχαίου κόσμου. Η Taglioni υπήρξε η πρώτη μπαλαρίνα που προώθησε την τεχνική των *pointes*, ήταν εξαιρετικά ελαφριά με εξαιρετική ανύψωση (άλμα) και η τεχνική της αν και τέλεια, εύθραυστη και λεπτή. Μετέτρεψε την παραδοσιακή ενδυμασία, ώστε να ταιριάζει στο στυλ της, φορώντας μια διάφανη φούστα (μακριά ρομαντική tutu), η οποία υιοθετήθηκε και από άλλες χορεύτριες. Η ίδια υπήρξε η ενσάρκωση του ρομαντισμού που αντιπροσώπευε την μυστικιστική πλευρά του και από πολλούς θεωρήθηκε ως η μεγαλύτερη χορεύτρια του αιώνα. Μετά τη «Συλφίδα» ακολούθησαν και άλλα μπαλέτα, αλλά την εισαγωγή των υπερφυσικών χαρακτήρων και του τοπικού χρώματος -το έργο διαδραματίζεται στη Σκωτία- καθώς και το τυπικό ρομαντικό θέμα του μάταιου έρωτα, αυτού που δεν έχει ανταπόδοση, ανάμεσα σ' έναν θνητό και ένα πνεύμα, τέθηκαν πρώτα από τη «Συλφίδα» (Homans 2010: 643).

7.1.2 Έργα *demi-character*- «Giselle»

Εκτός από τα *Λευκά Μπαλέτα*, των οποίων βασικός άξονας ήταν το μυστήριο, το παράλογο, το υπερφυσικό στοιχείο επηρεασμένα από την προγραμματική μουσική του Berlioz, επικράτησαν και τα έργα *demi character* Έργα που εμπεριείχαν και χορούς φολκλόρ όπως *Quadrilles, Polka, Mazourka* και *Valse*. τα οποία είχαν ένα πιο ρεαλιστικό περιεχόμενο, διαδραματίζονταν σε εξωτικά μέρη και επηρεάστηκαν από τα έργα του Delacroix και του Lord Byron. Η Fanny Elssler υπηρέτησε αυτό το είδος *demi character*, καθώς υπήρξε μια μπαλαρίνα που κατείχε εξαιρετική δραματική (θεατρική) ικανότητα και συμβόλιζε την γήινη πλευρά του ρομαντισμού. Το 1836 όταν χόρευε την Cachucha, έναν ισπανικό χορό, στο μπαλέτο του Coralli «Le diable boiteux», με τον ρόλο αυτό καθιέρωσε το χορογραφημένο θεατρικό φολκλόρ. Η Elssler χόρευε κάρακτερ ρόλους, είχε μεγάλη υποκριτική ικανότητα και ερμήνευσε πολύ πειστικά τους ρόλους της Giselle και της Esmeralda (παρόλο που δεν είχαν δημιουργηθεί για αυτήν) (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 47).

Η «Giselle» δημιουργήθηκε το 1841 για τη μεγάλη μπαλαρίνα της εποχής Carlotta Grisi. Ενώ η δομή του έργου ήταν παρόμοια με αυτή της «Συλφίδα», η σύλληψή του ήταν πιο βαθυστόχαστη χάρη στο σενάριο του Theophile Gautier, ενός κορυφαίου Ρομαντικού ποιητή και κριτικού θεάτρου, ο οποίος εμπνεύστηκε το σενάριο από τη γερμανική παράδοση στο βιβλίο του Heinrich Heine's "de l' Allemagne". Ο Goutier γοητεύτηκε από

τον μύθο των Willies που ήταν θεϊκά πνεύματα της νύχτας και ανάγκαζαν τους άντρες να χορεύουν μέχρι να πεθάνουν από εξάντληση. Το μπαλέτο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 28 Ιανουαρίου 1841 στην όπερα του Παρισιού σε μουσική Adolph Adam, χορογραφία Jules Perrot και Jean Coralli, βασισμένο σε ένα λιμπρέτο των Vernoy de Saint Georges, Theophile Gautier και Jean Coralli, με σκηνικά του Pierre Ciceri. Η «Giselle» θεωρήθηκε από τα δυσκολότερα έργα, τόσο στην τεχνική και ακόμα περισσότερο στην εκφραστική ερμηνεία, καθώς στην πρώτη πράξη έχει διακυμάνσεις χαράς, λύπης, απόγνωσης, μέχρι τρέλα, θάνατο, ενώ στη δεύτερη πράξη δικαίωση και απολύτρωση, συναισθήματα πολύπλοκα, δύσκολα να αποδοθούν (Βρυάκου-Γκέλη 1994: 49). Το έργο παίχτηκε σε όλες τις σημαντικές χορευτικές σκηνές της εποχής στο Λονδίνο, στο Μιλάνο, στην Κοπεγχάγη, μέχρι και στην Αμερική, μόνον όμως στη Ρωσία διαφύλαξαν το έργο με ευλάβεια (Guest 1976: 109). Ωστόσο, για να γίνει αντιληπτή η σημασία και η δημοτικότητα του μπαλέτου “Giselle”, θα μπορούσαμε να το παραλληλίσουμε με το εξίσου κλασικό θεατρικό έργο του Σαίξπηρ «Άμλετ», το οποίο παραμένει δημοφιλές μέχρι σήμερα. Οι λάτρεις του μπαλέτου (μπαλετομανείς) πήγαιναν να δουν νέες χορεύτριες να αναμετρούνται με το ρόλο για τον ίδιο λόγο που οι γνώστες του Άμλετ πήγαιναν να δουν καινούριες ερμηνείες του έργου. Το μπαλέτο ήταν τόσο καλό που πάντα ανακάλυπταν κάτι καινούριο που δεν είχαν αντιληφθεί, κάποια παραλλαγή στην παράσταση, που άνοιγε νέα ερμηνευτικά μονοπάτια ανεξερεύνητα μέχρι τότε. Αν και πολλά μπαλέτα υπήρξαν σημαντικά στην ιστορία χορού, τα οποία δεν επιβίωσαν μέχρι τις ημέρες μας, παρόλες τις πρωτοπορίες για την εποχή τους τις οποίες εισήγαγαν εντούτοις, η Giselle παρέμεινε τόσο δημοφιλής γιατί συνδύαζε το δράμα και το χορό με ένα μοναδικό και αξεπέραστο τρόπο, συνοψίζοντας ό,τι γνωρίζαμε για το ρομαντικό μπαλέτο (Hasan 1957:52).

Σε αυτή την περίοδο, το ρομαντικό μπαλέτο (ballet romantique) όπου ο χορός και η μουσική είχαν κοινή δράση, επηρεάστηκε βαθιά από αυτό το κίνημα και έφτασε πολύ σύντομα σε ένα πρωτοφανές επίπεδο καλλιτεχνικής επίτευξης. Την εμφάνισή τους κάνουν τα χορογραφημένα με πλοκή έργα, τα χοροδράματα, που προσπαθούν να αποδώσουν το απόκοσμο και το ονειρικό. Την ίδια στιγμή, στον αντίποδα του λυρικού, του αέρινου εμφανίζονται και τα έργα demi character, έργα φολκλόρ, που αποτελούν την γήινη πλευρά του ρομαντισμού. Ο χορός έχει αποκοπεί από το θέατρο και έχει αποκτήσει ξεχωριστή δική του υπόσταση που θα γίνει ακόμα περισσότερο εμφανές τα επόμενα χρόνια με την άνοδο των αυτοκρατορικών μπαλέτων.

Κεφάλαιο 8

Η επανάσταση στο χορό

Στην Αμερική μέχρι τον 18^ο αιώνα δεν υπήρχε θέατρο, σχεδόν καθόλου μουσική εκτός από ύμνους και φυσικά, ούτε κοινωνικοί χοροί αφού η θρησκεία τα απαγόρευε. Μόλις στις αρχές του 19^{ου} αιώνα άρχισε η ανάπτυξη, φτάνοντας θίασοι καθώς και χορευτές (Πατσαλίδης 2010: 112). Παράλληλα, οι ντόπιοι Αμερικανοί απέκτησαν δικό τους τρόπο έκφρασης και ο αμερικανικός χορός αναπτυσσόταν στις σκηνές, στα θεάτρα χαμηλού επιπέδου. Σταδιακά το μπαλέτο εκφυλίστηκε σε παντομίμα και το ιδανικό κάθε χορευτή και επιδίωξη ήταν μόνο η τεχνική, χωρίς καμία εσωτερική συγκίνηση. Χόρευαν αποκλειστικά οι γυναίκες, ακόμα και τους αντρικούς ρόλους, μοιράζοντας τυποποιημένα χαμόγελα. Το μπαλέτο γνώρισε τέλεια κατάπτωση και το παλιό μεγαλείο ξεχάστηκε (Τσιλιμίγκρα 1999: 57).

8.1 Isadora Duncan

Αυτό οδήγησε ορισμένες νεαρές, δυναμικές γυναίκες στο να αναζητήσουν άλλα είδη χορού, με σκοπό να συνειδητοποιήσουν τους εαυτούς τους και την υπόσταση της γυναίκας μέσα από το χορό. Η πρώτη που επηρεάστηκε ήταν η Loie Fuller, η οποία εκμεταλλεύτηκε τη θεατρική μαγεία που πήγαζε από τα σχήματα που δημιουργούσαν τα κοστούμια των χορευτών στον χώρο, ιδιαίτερα όταν «στολίζονταν» από τον ηλεκτρικό φωτισμό. Το έργο της «Ο χορός της σερπαντίνας» το 1890, το οποίο έτεινε περισσότερο προς το κιναισθητικό θέαμα παρά προς το χορό, κέντρισε το ενδιαφέρον του κόσμου και η ίδια εμφανίστηκε στο Folies Bergere στο Παρίσι το 1892 (Μπαρμπούση 2004: 25).

Μια άλλη καλλιτέχνης της οποίας ο χορός αιχμαλώτισε τη φαντασία όσων την είχαν παρακολουθήσει και εκτιμούσε τον αυθορμητισμό και τη φυσικότητα ήταν η Isadora Duncan (Duncan 1988: 255). Η ίδια επαναστάτησε εναντίον του τεχνητού τρόπου που προέβαλλε το μπαλέτο και αναζήτησε νοητικά και πνευματικά θεμέλια για το χορό. Οι ιδέες της ήταν τόσο απελευθερωτικές όσο και η τέχνη της. Χόρευε ξυπόλητη, απέρριψε

την tutu, τις pointes και τον κορσέ (κορμάκι) και υιοθέτησε το αρχαίο ελληνικό ένδυμα (Ντάνκαν 1990: 194). Ωστόσο, αρνιόταν κατηγορηματικά όταν της αντέτειναν ότι προσπαθούσε να αναδημιουργήσει το χορό των αρχαίων Ελλήνων, καθώς για αυτήν αποτελούσε μια εκ βαθέων έκφραση των ιδανικών της δημοκρατίας και της χειραφέτησης, παρουσιάζοντας το χορό ως προσωπική και βαθιά πνευματική έκφραση (Κουρούπη 1999: 100). Η επίδραση που είχε η Ντάνκαν στον 20^ο αιώνα ήταν διάχυτη σε όλους τους τομείς.

8. 2 Εκφραστικός χορός-Χοροθέατρο

Την ίδια περίοδο στη Γερμανία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η θέση του μπαλέτου ήταν πολύ υποβαθμισμένη στην πολιτισμική ζωή και άρχισε να εξελίσσεται το ρεύμα του εκφραστικού χορού ή Γερμανικού εξπρεσιονιστικού χορού. Το κοινό υποδέχτηκε με ενθουσιασμό ξένους καλλιτέχνες όπως την Ιζαντόρα Ντάνκαν και τη Ruth St. Denis αναζητώντας έναν πιο φυσικό τρόπο σωματικής έκφρασης. Με την ίδια οπτική, η Mary Wigman επιχείρησε να βρει έναν τρόπο με τον οποίο ο χορός θα γινόταν ανεξάρτητος από τη μουσική (Γκαρωντύ 2008: 130). Η χορευτική και χορογραφική της τέχνη επικεντρώθηκε περισσότερο στον προβληματισμό και στην εύρεση τρόπων έκφρασης των σοβαρών προβλημάτων που απασχολούσαν την ανθρωπότητα εκείνη την περίοδο. Για την ίδια, η χορευτική τεχνική και η χορογραφική φόρμα αφενός είχαν μεγάλη σημασία, αφετέρου δεν όφειλαν να είναι τίποτα περισσότερο από απλά «μέσα» με τα οποία ο χορευτής θα μετέδιδε αυτό που είχε να πει, το μήνυμα που ήθελε να περάσει στο κοινό. Η Wigman συνεργάστηκε με τον Rudolf Laban ο οποίος παρότρυνε τις προσπάθειές της στο θεατρικό χορό. Η πρώτη της παράσταση ήταν το 1914 «Witch danse» και άλλα γνωστά της έργα «Summer Danse», «Danse for the Earth», «Death Call» και «Totenmal» (αντιπολεμικό) (Γκαρωντύ 2008: 131). Στις παραστάσεις της χρησιμοποίησε διαφορετικά επίπεδα στη σκηνή, η μουσική ήταν από ανατολίτικα όργανα όπως ινδικά τύμπανα και γκόνγκ όπως και τα κοστούμια της ήταν απλά, κατά κάποιον τρόπο ασιατικά. Ο Laban απο την πλευρά του επιχείρησε να απελευθερώσει την τέχνη του χορού από τους περιορισμούς που επέβαλαν τα παραδοσιακά βήματα του μπαλέτου, η συνήθης μιμική, και η εξάρτηση του χορού από τη μουσική και να τον καθιερώσει ως αυτόνομη μορφή τέχνης (Κουτσούμπα 2005: 47). Στο μεταξύ, ο ίδιος με την ομάδα του κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 εισήγαγε ένα νέο είδος χορού που ονομάστηκε dance theatre (χοροθέατρο) (Gough 2008: 17). Ωστόσο, όλη η εξέλιξη του χορού στην κεντρική Ευρώπη και οι πειραματισμοί των εκπροσώπων έπαψαν

απότομα όταν το 1933 στη Γερμανία ανέλαβαν την εξουσία οι Ναζί. Ο Kurt Jooss ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που μετανάστευσαν. Το διάσημο έργο του «Το πράσινο Τραπέζι» 1931 με το δυνατό αντιπολεμικό μήνυμα, χαρακτηρίστηκε ανατρεπτικό, ενώ η άρνηση του να απολύσει τον Εβραίο μουσικό διευθυντή του προκάλεσε την καταδίκη του από τους Ναζί. Έτσι, ο ίδιος εγκατέλειψε τη Γερμανία και επέστρεψε εκεί το 1949, στην πόλη Έσσεν για να αναλάβει το τμήμα χορού της σχολής Folkwang School. Τα έργα του Γιος τα ερμήνευσαν πολλές μεγάλες ομάδες σε όλο τον κόσμο, ωστόσο μία από τις μαθήτριες του η Pina Bausch, ήταν αυτή η οποία αναγνωρίστηκε διεθνώς λόγω της καινοτόμου προσέγγισης στο χοροθέατρο, σε σημείο μάλιστα να ταυτιστεί το όνομά της με αυτό (Μπαρμπούση 2004: 125). Αποτέλεσμα ήταν το θέατρο και ο χορός να συνδεθούν με την πολιτική και έτσι οι πολιτικές και κοινωνικές κινήσεις να χρησιμοποιήσουν το θέατρο και το χορό σαν βήμα για τους αγώνες τους (Μπαρμπούση 2004: 224).

8.3 Μιούζικαλ

Μέσω του εκφραστικού χορού που είχε μετατραπεί σε μια από τις πιο συναρπαστικές εξελίξεις της δεκαετίας του 1920 η Βίγκμαν είχε γίνει η κύρια εκπρόσωπος-ερμηνεύτρια και η καριέρα της έφτασε στο αποκορύφωμά της στις τρεις περιοδείες που έκανε στις Ηνωμένες Πολιτείες στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Εκεί την ίδια περίοδο, το 1933 έφτασε ο Ρώσος χορογράφος George Balanchine ο οποίος αρχικά ακολούθησε τα «κλασικά» βήματα του Boumouville και του Petipa. Κατά τη δεκαετία του 1940 χορογράφησε μια σειρά από μπαλέτα όπως το *Concerto Barocco*, το *Ballet Imperial*, το *Theme and Variations* οδηγώντας τον ακαδημαϊκό χορό σε νέα επίπεδα μουσικότητας (Baiocchi 2009: 85). Στα έργα του δεν υπάρχει υπόθεση και χαρακτήρες και ο ίδιος αποτέλεσε έναν ιδιότυπο συνδυασμό κρίκο ανάμεσα στο μπαλέτο και το Σύγχρονο χορό στην Αμερική, καθώς πίστευε ότι περιεχόμενο του χορού είναι ο ίδιος ο χορός (dance for the dance) (Baiocchi 2009: 90). Ακόμα, ο Μπαλανσίν στη δεκαετία του 1930, υπήρξε ο πρώτος από σειρά χορογράφων που συνέδεσαν το όνομά τους και με το μουσικό θέατρο στα θεατρικά μιούζικαλ (stage musicals) χορογραφώντας εξίσου επιτυχώς όχι μόνο για διάφορες ομάδες μπαλέτου αλλά και για μιούζικαλ του Broadway.

Ωστόσο, αυτός που είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το μιούζικαλ είναι ο Jerome Robbins που χορογράφησε το διάσημο πλέον «West Side Story» το 1957 (Missmahl 1992: 11). Το μιούζικαλ που έχει τις ρίζες του στην οπερέτα και τη θεατρική επιθεώρηση, από την πρώτη υιοθέτησε την τεχνική τού να ενώνει διάφορα μουσικά νούμερα με μια ιστορία,

ενώ από τη δεύτερη, το συσχετισμό μεταξύ χορού και τραγουδιού, διανθισμένο με γρήγορους και ζωντανούς ρυθμούς. Επίσης, ο Robbins υπήρξε ο πρώτος χορογράφος που επέκτεινε τις δραστηριότητες του και στη θέση αυτή του χορογράφου-δημιουργού ολόκληρων μουσικών θεατρικών έργων, όπως για παράδειγμα το έργο «Ο βιολιστής στη στέγη» (Missmahl 1992: 13). Ακόμα, ένα άλλο θεατρικό είδος που υπήρξε δημοφιλές ήταν οι *extravaganzas* των Florence Ziegfield και Charles B. Cochrane, ενώ αυτό που έκανε το μιούζικαλ να ξεχωρίζει από το θεατρικό είδος *review* (*revue*), το οποίο ήταν πολύ δημοφιλές στις ίδιες δεκαετίες του 1920 και του 1930, είναι ότι το πρώτο έχει υπόθεση. Τέλος, αν και μεγάλη επιτυχία σημείωσε το *Show Boat* το 1927 του Jerome Kern ανοίγοντας το δρόμο για μια περαιτέρω ενοποίηση της σοβαρής θεματικής πλοκής και των θεατρικών χαρακτήρων με τη μουσική ως διασκέδαση εντούτοις, το μιούζικαλ στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 υπήρξε κυρίως αμερικανικό δημιούργημα και παρέμεινε έτσι ως τη δεκαετία του 1980 (Baiocchi 2009: 94).

8.4 Σωματικό Θέατρο και Performance

Το σωματικό θέατρο αποτελεί μια μεταγενέστερη μορφή θεάτρου, καθώς ερευνώντας κανείς το χώρο του *physical theatre* –όπως έχει επικρατήσει να ονομάζεται– αντιλαμβάνεται ότι εξέχουσας σημασίας επιρροή στάθηκε ο Jacques Lecoq. Σύμφωνα με τον ίδιο θέατρο και κίνηση συνδυάζονται. Το 1956 άνοιξε στο Παρίσι τη Διεθνή Σχολή Θεάτρου που ως μέθοδο είχε την εφαρμογή των νόμων της κίνησης στη θεατρική δημιουργία, καθώς και την αξιοποίηση διαφόρων παραδόσεων της υποκριτικής τέχνης, όπως μάσκες, τραγωδία, μελόδραμα, *Comedia del Arte*, *Clownesque* και *Bouffonnerie* (Λεκός 2005: 112). Αυτό που προσέφερε στη σχολή του ήταν η προετοιμασία του σώματος, της φωνής και κυρίως η τέχνη της συνεργασίας. Εισήγαγε την πρακτική των Αυτο- διδασκαλιών στις οποίες οι μαθητές δίδασκαν οι ίδιοι τους εαυτούς τους και οι οποίες υπήρξαν η κεντρική ιδέα της αντίληψής του Lecoq για την ανάπτυξη της φαντασίας και την ατομική ευθύνη του καλλιτέχνη του θεάτρου (Λεκός 2005: 9). Εκτός όμως από αυτό, ο Lecoq ασχολήθηκε με τη γεωμετρία της κίνησης και τις μεγάλες θεματικές περιοχές του θεάτρου "ανακαλύπτοντας" την ουδέτερη μάσκα, μια μάσκα που οδηγεί τον ηθοποιό σε μια ουδέτερη στάση, προκαταρκτική για τη δημιουργία. Η μάσκα βοηθάει να νιώσει ο ηθοποιός την ουδετερότητα που προηγείται μιας δράσης χωρίς καμία εσωτερική σύγκρουση έτσι, ο ηθοποιός όταν νιώσει αυτή την ουδέτερη

κατάσταση εκκίνησης, το σώμα του θα είναι διαθέσιμο, όπως μια λευκή σελίδα πάνω στην οποία να μπορέσει να εγγραφεί η θεατρική πράξη (Λεκόκ 2005: 62).

Μια άλλη μορφή η Ann Bogart, η οποία δημιούργησε το Διεθνές Θεατρικό Ινστιτούτο στη Saratoga με τον Ιάπωνα θεατρικό σκηνοθέτη Tadashi Suzuki, το 1992, επηρέασε την εξέλιξη του σωματικού θεάτρου ως προς την εκπαίδευση των ηθοποιών, αφού οι αναζητήσεις της ανιχνεύονται στον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, στον μινιμαλισμό και στον μεταμοντέρνο χορό (Λεκόκ 2005: 142). Οι ηθοποιοί της πρέπει να ανταποκρίνονται στην καλή διαχείριση του χρόνου και του χώρου, ενώ ακόμη προτείνει σύντομες ασκήσεις στους ηθοποιούς παραπέμποντας στις Αυτο-διδασκαλίες του Lecoq, αντανακλώντας την άποψη ότι ο ηθοποιός είναι δημιουργικό και όχι μόνο ερμηνευτικό μέλος μιας θεατρικής ομάδας (Λεκόκ 2005: 143).

Επηρεασμένη από τον Lecoq είναι και η ομάδα Théâtre de Complicité, η οποία ιδρύθηκε το 1983 από μαθητές του και πρόκειται για ένα συνεχώς εξελισσόμενο σύνολο performer και συνεργατών που καθοδηγείται από τον καλλιτεχνικό διευθυντή Simon Mc Burney. Η δουλειά της Complicité αφορά είτε εντελώς πρωτότυπα επινοημένα θεατρικά κείμενα είτε προσαρμογές κλασικών κειμένων. Ο Mc Burney ενθάρρυνε τους ηθοποιούς να παίζουν μαζί και να δημιουργούν υλικό, να γίνονται δημιουργοί των κειμένων τους, ώστε να έχουν απόλυτο έλεγχο του υλικού επιμένοντας στην ομαδικότητα και στις συλλογικές δραστηριότητες της ομάδας (Shepherd 2009: 76-77). Οι ηθοποιοί που ανήκουν στην ομάδα έχουν περάσει από εκπαίδευση, για να αποκτήσουν κοινή σωματική γλώσσα, πειθαρχία φωνής και σώματος, τα οποία είναι θεμελιώδη για τη δουλειά τους (Heddon, Milling 2010: 178-179). Η ομάδα θεωρείται πρωτοπόρα στο χώρο του σύγχρονου σωματικού θεάτρου ως προς την εφευρετικότητα της σωματικής έκφρασης, την παιγνιώδη προσέγγιση και ως προς τα κείμενα που δημιουργεί, υιοθετώντας μια θεατρική γλώσσα που εμπεριέχει τη μεταμορφωτική κίνηση, έχοντας ως πρότυπο τον Lecoq (Murray, Keefe 2007: 104-107).

Ακολουθεί η βρετανική ομάδα Frantic Assembly που εισάγει μια νέα μέθοδο στο χώρο του σωματικού θεάτρου και της εκπαίδευσης του ηθοποιού. Η ομάδα προήλθε από φοιτητές της Αγγλικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Swansea οι οποίοι το 1994 ίδρυσαν τη θεατρική εταιρεία Frantic Theatre Company Limited. Οι ίδιοι δεν αποκλείουν την ενεργό συμμετοχή ενός συγγραφέα, ο οποίος όμως είναι ελεύθερος να εξελίξει ένα κείμενο κατά τη διάρκεια των πρόβων ή εκτός προβών, ενώ σημαντική τεχνική που χρησιμοποιούν είναι τα ερωτηματολόγια για την άντληση υλικού, όπως επίσης και

σωματικές ασκήσεις για να βρουν μια κοινή δυναμική, κοινό κώδικα εργασίας και συνεργασίας.

Στο μέσο της δεκαετίας του 1980 που θεωρήθηκε μια περίοδος "αφηγηματικής κρίσης" που αφορούσε και τη θεατρική τέχνη, δημιουργήθηκε η πεποίθηση ότι οι δημιουργοί έπρεπε να πειραματιστούν με νέες φόρμες, με αποτέλεσμα να αναδειχθεί το συνεργατικό θέατρο, η παραγωγή πολυεπίπεδων, πολυφωνικών και πολυπρισματικών παραστατικών γεγονότων (Heddon, Milling 2010: 218). Αρχικά, η ομάδα Forced Entertainment Cooperative στις παραστάσεις της οποίας συνήθως δεν υπήρχε κείμενο, εμπεριέχονταν ένα μικρό μέρος λόγου, αφού το κείμενο προέκυπτε μέσα από αυτοσχεδιασμούς που βιντεοσκοπούνταν (Heddon, Milling 2010: 202). Οι συντελεστές παρουσιάστηκαν εκλεκτικοί στη χρήση των πηγών τους και αυθεντικοί στις ιδέες τους, συνδυάζοντας τη χρήση βίντεο, χορογραφιών, σκηνογραφίας, φωτισμών και κειμένου καθώς και τη χρήση ήχου και μουσικής (Oddey 1994: 85). Η ομάδα που λειτουργούσε με δυο σκηνοθέτες, τον Richard Lowdon και τον Tim Etchels, χρησιμοποίησαν μια θεατρική γλώσσα με αποσπάσματα από την τηλεόραση, τον κινηματογράφο, τη μουσική, τη λογοτεχνία, τις διαφημίσεις, βασισμένη στις εμπειρίες της ομάδας. Στόχος τους ήταν η μη νατουραλιστική δομή του «δράματος» που θα δημιουργήσουν (Oddey 1994: 86). Ακόμη, υποστηρίζαν τη δουλειά τους με εργαστήρια, διαλέξεις και συζητήσεις μετά τις παραστάσεις (Oddey 1994: 204-205). Δούλευαν παράλληλα χωρισμένοι σε υποομάδες, πειραματίζονταν, αυτοσχεδίαζαν και πάντα επέστρεφαν για παρουσίαση, κριτική και βοήθεια (Oddey 1994: 71). Η ομάδα είχε μια ανοιχτή στάση στο να μοιραστεί τις τεχνικές και τις πρακτικές που χρησιμοποιούσε, μέσα από εργαστήρια που διοργάνωνε για μαθητές, φοιτητές, καλλιτέχνες και ακαδημαϊκούς, ενώ ενεργό ρόλο έπαιξε σε συνέδρια, συμπόσια, δημοσιεύσεις, προβληματιζόμενη πάντα για το σχήμα, τη φόρμα, τον σκοπό και την κατεύθυνση των σύγχρονων παραστατικών γεγονότων (Oddey 1994: 108).

Ολοκληρώνοντας το παραπάνω κεφάλαιο της επανάστασης του χορού διαπιστώνουμε ότι ο χορός όντως ξεχώρισε ως αυτόνομο είδος και εξελίχθηκε, όμως στον αντίποδα στο πέρασμα των χρόνων οι δύο τέχνες του θεάτρου και του χορού όχι μόνο ενώθηκαν αλλά και προστέθηκαν και άλλες μορφές τέχνης (μουσική, εικαστικά, video, φωτογραφία) με αποτέλεσμα ο συγκερασμός όλων των παραπάνω να οδηγήσει σε νέες μορφές παραστατικών τεχνών.

Κεφάλαιο 9

Ο χορός και το θέατρο στην εκπαίδευση

Στις μέρες μας η σχέση του θεάτρου και του χορού παραμένει αδιαμφισβήτητα άρρηκτη. Ωστόσο, στα πρώτα χρόνια εμφάνισης του θεάτρου ο χορός υπήρξε άμεσα εξαρτώμενος από αυτό, αν και στο πέρασμα των χρόνων αυτονομήθηκε ως τέχνη, επηρεάστηκε και επηρέασε εξίσου τις διάφορες μορφές θεάτρου. Όπως ο ρόλος του χορού ως τέχνη και κατ' επέκταση ο ρόλος του σώματος ως μέσο της ανθρώπινης έκφρασης και επικοινωνίας, σε διάφορες εποχές της ιστορίας υποβαθμίστηκε με αποκορύφωση τα «σκοτεινά» χρόνια του μεσαίωνα, έτσι και το σώμα κυρίως στο παρελθόν, αλλά ακόμα και σήμερα, έχει υποβαθμισμένο ρόλο στην εκπαίδευση παρόλο, που κάτι τέτοιο δεν θα έπρεπε να υφίσταται καθώς το σώμα αποτελεί σημαντικό μέσο επικοινωνίας συμμετέχοντας ενεργά στη δημιουργία μηνυμάτων.

Μόλις στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη Μεγάλη Βρετανία, ενσωματώθηκε το θέατρο στην εκπαίδευση και ο χορός αποτέλεσε με τη μορφή της κίνησης και του αυτοσχεδιασμού αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας εκπαίδευσης όχι μόνο των ηθοποιών, αλλά και των μαθητών στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας μάθησης. Το «θέατρο στην εκπαίδευση» ως μια πολυδιάστατη πραγματικότητα, ως «πρακτική εφαρμογή και θεωρητική γνώση», ως «καλλιτεχνική δημιουργία και ψυχοπνευματική καλλιέργεια», ως «ψυχο-σωματική εμπειρία και μαθησιακή ενασχόληση», ως «βιωματική γνώση και διδακτική μεθοδολογία», ως «ελεύθερη έκφραση και διδασκόμενο μάθημα» (Γραμματάς 2004: 62-66) στην Ελλάδα, εντάχθηκε ως αυτόνομο μάθημα και ως μεθοδολογία διδασκαλίας άλλων μαθημάτων τα τελευταία χρόνια, ενώ με την ίδρυση των καλλιτεχνικών σχολείων εκτός από το θέατρο εντάχθηκε και ο χορός ως κατεύθυνση (Κατσαρίδου 2014: 46).

9.1 Πάμουςσος Παιδαγωγία

Σήμερα, το θέατρο ως «*όχημα αγωγής και εκπαίδευσης*» συνδέεται με την ανάγκη του ανθρώπου να εκφραστεί δημιουργικά δια μέσου της κίνησης μέσα από μια συμβολική γλώσσα. Δίνοντας έμφαση στην εκφραστικότητα, την επικοινωνιακότητα, τη συμμετοχικότητα και την εποπτικότητα, μέσα στα πλαίσια της διδασκαλίας του θεάτρου πραγματοποιούνται με ιδανικό σχεδόν τρόπο οι στόχοι της σύγχρονης παιδαγωγικής (διαθεματικότητα, διεπιστημονικότητα, ομαδοσυνεργατική μάθηση) αλλά κυρίως συντελείται μια ολόπλευρη αγωγή και παιδεία των μαθητών μέσω της Τέχνης (*πάμουςσος παιδαγωγία*), που αποτελεί ζητούμενο στη σύγχρονη Εκπαίδευση (Γραμματάς 2013: 6). Με τον όρο «*Πάμουςσος παιδαγωγία*» νοείται η δια του θεάτρου εκπαίδευση ως συνισταμένης των Τεχνών (λόγος, κίνηση, όρχηση, μουσική, ζωγραφική, κ.α.) καθώς στο θέατρο, τόσο ως κείμενο, όσο και ως παράσταση, τόσο ως διδακτική μέθοδο, όσο και ως αυτοτελή καλλιτεχνική δημιουργία, συνυπάρχουν οι παραπάνω τέχνες.

Ο συγκερασμός λοιπόν όλων των τεχνών σε συνάρτηση προς το διδακτικό και παιδαγωγικό περιεχόμενο της έννοιας «*Θέατρο στο Σχολείο*», αποτελούν τις βάσεις πάνω στις οποίες οι μαθητές μπορούν όχι μόνο να μορφωθούν αλλά και να εκφραστούν καλλιτεχνικά (Γραμματάς 2004: 16). Έτσι, οι επιμέρους τομείς έκφρασης των μορφών τέχνης ενεργοποιούν την αυτενέργεια του μαθητή και καταργούν το μονόδρομο από την έδρα στα θρανία, ενώ συνυπάρχουν αρμονικά στο θέατρο και συγκροτούν το τελικό αισθητικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Αρχικά, η *Λογοτεχνία*, η οποία αποτελεί φορέα υψηλών αξιών και μηνυμάτων που τέρπουν και διαπαιδαγωγούν, καλλιεργούν τη συνείδηση και διαμορφώνουν την προσωπικότητα των μαθητών. Η *Υποκριτική-Επικοινωνία* αποτελεί και αυτή σημαντικό παράγοντα στη διαδικασία συμμετοχής και μορφοποίησης του ρόλου από τον μαθητή -ηθοποιό, αλλά και τον εκπαιδευτικό-σκηνοθέτη. Η ανάπτυξη των κωδίκων της υποκριτικής (μορφολογικός, φωνητικός, κινησιολογικός) βοηθά τους μαθητές στην ορθή έκφραση, άρθρωση και εκφορά του λόγου, βοηθώντας ουσιαστικά τη γλωσσική εκπαίδευση και επάρκειά τους, ενισχύοντας την εκφραστικότητα και την επικοινωνιακότητά τους και βελτιώνοντας αισθητά τα εκφραστικά τους μέσα (Γραμματάς 2004: 45). Παράλληλα, η σωματική δραστηριοποίηση η κίνηση, η εξερεύνηση του σώματος και του χώρου μέσα από το ρυθμό και την κίνηση, οι ομαδικές ασκήσεις, επιτυγχάνουν τη σωματική και κινησιολογική ανάπτυξη σε σχέση με το χώρο και την ομάδα, αναπτύσσοντας έναν μη λεκτικό τρόπο επικοινωνίας. Το *Τραγούδι και η Απαγγελία* ως αναπόσπαστα στοιχεία

της θεατρικής έκφρασης, μπορεί να εμφανίζοντα ανεξάρτητα, ως επιμέρους καλλιτεχνικές δράσεις ενός πολυθεάματος ή να είναι ενσωματωμένα ως επιμέρους στοιχεία μιας παράστασης, όπως και η *Μουσική* μπορεί και αυτή να αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση που να παρουσιάζεται ζωντανά από μαθητές ή ηχογραφημένη. Ο *Χορός* είτε αυτόνομα είτε σε συνδυασμό με τη μουσική, μπορεί ποικιλοτρόπως να αποτελέσει πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης, εντασσόμενος οργανικά μέσα στο πλαίσιο μιας θεατρικής παράστασης, ή ενός σχολικού πολυθεάματος. Στόχος είναι να καλλιεργηθούν τα εκφραστικά μέσα του μαθητή μέσα από σωματικές δραστηριότητες, μιμητικό παιχνίδι και αυτοσχεδιασμό, ο οποίος αποτελεί τρόπο έκφρασης, ενεργοποίησης της φαντασίας, οργάνωσης των συναισθημάτων, βοηθώντας τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν την έννοια του χώρου ως περιβάλλον δράσης και στη συνέχεια ως θεατρικό χώρο. Η *Εικαστική δημιουργία* συμβάλλει και αυτή καθοριστικά στη δημιουργία του καλλιτεχνικού μέρους της παράστασης (Γραμματάς 1998: 484) όπως και ο *Φωτισμός-Εφέ*, καθιστούν αυτόν και τις άλλες τέχνες της εικόνας που συνδέονται με αυτά (φωτογραφία, video art, κινηματογράφος) αναπόσπαστα στοιχεία ενός πετυχημένου σκηνικού θεάματος. Τέλος, το *Περιεχόμενο-Αξίες*, αυτό που τελικά προάγεται μέσα από όλες αυτές τις θεατρικές/καλλιτεχνικές δράσεις, είναι ο διττός χαρακτήρας του θεάτρου τόσο ως καλλιτεχνικού/πολιτιστικού προϊόντος όσο και ως κοινωνικού/μορφο-παιδευτικού αγαθού (Γραμματάς 2001: 39) καθώς λειτουργεί παιδαγωγικά ως μέσο έκφρασης και γνώσης, επικοινωνίας και ενσυναίσθησης, καλλιεργεί την προφορική γλώσσα, τη γλώσσα του σώματος, τη σχέση με το χώρο, με τα κείμενα και την πρωτότυπη συγγραφή. Ακόμα, ενισχύει την ατομική έκφραση, ενώ συμβάλλει αποτελεσματικά στη λειτουργία της ομάδας.

Ο μαθητής μέσα από τη διαδικασία της θεατρικής Αγωγής, καλλιεργεί τις φυσικές, διανοητικές και ψυχικές του ικανότητες, η συναισθηματική του ζωή ισορροπεί, ενώ παράλληλα η αίσθηση της προσωπικής δημιουργίας μέσα στην ομάδα τον οπλίζει με πίστη στον εαυτό του, αυτογνωσία και επικοινωνιακή δύναμη. Ταυτόχρονα, ως προς την καλλιτεχνική του διάσταση, το θέατρο στο σχολείο είναι άμεσα συνδεδεμένο με την παιδαγωγική του ιδιότητα και φύση. Ο μαθητής γνωρίζει και αρχίζει προοδευτικά να χρησιμοποιεί τη θεατρική γλώσσα, προσεγγίζει τους σύνθετους κώδικες της θεατρικής επικοινωνίας (θεατρική παράσταση) και δημιουργεί έναν «ποιητικό» χώρο συμβόλων με το λόγο, τα αντικείμενα και το σώμα.

9.2 Στοιχεία θεάτρου και τεχνικές δραματοποίησης που χρησιμοποιούν το σώμα

Γενικότερα, η συμβολή του θεάτρου στην εκπαίδευση -και βέβαια των παραστατικών τεχνών- συμβάλλει στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της καλλιτεχνικής έκφρασης των μαθητών (Κατσαρίδου 2014: 25). Για την ακρίβεια, η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση βοηθά στην ανάπτυξη του παιδιού στη δεκτικότητα, την κατανόηση, την ευρηματικότητα, την περιέργεια, την εκφραστικότητα λεκτικά ή μη λεκτικά, στην πλήρη συνείδηση των πράξεων, στο συναίσθημα και στον έλεγχο του σώματος, στην ικανότητα να εκφράζει με κίνηση ή ακινησία τις σκέψεις του και τα συναισθήματά του ανάλογα με τις καταστάσεις και δεξιότητα στις διαπροσωπικές του σχέσεις (Κοντογιάννη 2008: 221). Βασικά στοιχεία του θεάτρου είναι το δραματικό περιβάλλον, οι ρόλοι, η εστίαση, η δραματική ένταση, ο χρόνος, ο χώρος, τα σύμβολα, το νόημα και βέβαια ο λόγος και η κίνηση τα οποία αποτελούν εκφραστικά μέσα επικοινωνίας, όπου οι συμμετέχοντες στο δράμα κάνουν ξεκάθαρη τη δράση τους και εκφράζουν τα συναισθήματά τους και τις επιθυμίες τους με τη χρήση του λόγου και της κίνησης (Αβδή-Χατζηγεωργίου 2007: 52)

Θεατροπαιδαγωγοί που κάνουν ειδική μνεία στη χρήση του σώματος στη θεατρική εκπαίδευση είναι ο Brian Way, ο οποίος θέτει ως στόχο την αυτοπραγμάτωση, την αυτογνωσία και την ολόπλευρη ανάπτυξη του παιδιού, διατηρώντας τον αυτοσχεδιασμό και εισάγοντας ένα πλήθος ασκήσεων από το σύστημα του Stanislavski που αφορούν κατά κύριο λόγο την ενεργοποίηση των αισθήσεων και άρα του σώματος στην επικοινωνική διαδικασία. Τη δεκαετία του 1970 η Dorothy Heathcote επηρεασμένη από τις απόψεις του Konstantin Stanislavski και Bertolt Brecht ανέπτυξε μια μέθοδο υποκριτικής γνωστή ως «*Το Σύστημα*», που βασίστηκε στην αρχή ότι υπάρχει μια αδιάσπαστη σχέση μεταξύ του ψυχολογικού και του σωματικού παράγοντα του ανθρώπου. Πιο συγκεκριμένα, υποστήριξε ότι οι σωματικές ενέργειες του ανθρώπινου οργανισμού είναι συνδεδεμένες με τους εσωτερικούς μηχανισμούς συναισθημάτων και αμέτρητων αποχρώσεων της ανθρώπινης εμπειρίας. Έτσι, για να μπορέσει ο ηθοποιός να αποτυπώσει ρεαλιστικά τον ρόλο του, θα πρέπει να ενεργοποιήσει πρώτα τον ψυχικο-συναισθηματικό του κόσμο και να ζήσει συναισθήματα και εμπειρίες ανάλογες με αυτές του ρόλου. Χρειάζεται να καταλάβει τον ρόλο του, να μελετήσει τον εσωτερικό κόσμο του και να ταυτιστεί με τις ανάγκες και τις επιθυμίες του. Η απόλυτη ταύτιση ηθοποιού-ρόλου οδηγεί τον πρώτο στην

ανάκληση προσωπικών εμπειριών και συναισθημάτων (*Μνήμη Συγκλήσεων/Emotional Memory*), που με τη σειρά της αφυπνίζει τη σωματική ενέργεια που απαιτείται στον ρόλο (*Physical Action*) (Κατσαρίδου 2014: 24-28). Εκτός από την ταύτιση, ο Stanislavski υποστήριξε τις έννοιες της αίσθησης της πίστης και της αλήθειας όσον αφορά την απόδοση του ρόλου, έννοιες που συντελούν στην εσωτερική ενσάρκωση και τελικά στη βίωση του ρόλου.

Η Cecily O'Neill επιχειρεί μια σύνδεση του δράματος με τον θεατρικό αυτοσχεδιασμό και υποστηρίζει ότι τόσο το «process drama» όσο και αυτοσχεδιασμός δεν βασίζονται σε κάποιο γραπτό θεατρικό κείμενο αλλά σε σημαντικά επεισόδια που συνθέτονται και παρουσιάζονται παρά αυτοσχεδιάζονται. Μάλιστα, στο έργο της συγκεκριμένης παιδαγωγού όπως και στους συνεχιστές της, το σώμα αποκτά ενεργό ρόλο αφού στόχος του συγκεκριμένου είδους εκαπιδευτικού θεάτρου είναι η ολόπλευρη ανάπτυξη του μαθητή τόσο ως άτομο όσο και ως μέλος ενός συνόλου. Το είδος αυτό που θέτει σε δεύτερη μοίρα την παραδοσιακή θεατρική αγωγή, ο μαθητής έρχεται σε επαφή με το έργο μεγάλων συγγραφέων (Hornbrook) και στοχεύει στην αυθόρμητη δημιουργία και έκφραση στην οποία το σώμα κατέχει εξέχοντα ρόλο (Κατσαρίδου 2014: 35).

Σύμφωνα με τον Woolland, στο δράμα οι μαθητές μπορούν να χρησιμοποιήσουν λεκτικές και μη-λεκτικές μορφές γλώσσας δηλαδή, χρήση της φωνής με ποικίλους τρόπους, επικοινωνία με γλώσσα του σώματος ή με γλώσσα των νοημάτων (Woolland 1999: 36). Αντίστοιχα, οι Αυδή και Χατζηγεωργίου, αναφερόμενες στην ομιλία, διακρίνουν τα παραγλωσσικά γνωρίσματα του προφορικού λόγου και τα εξωγλωσσικά: τα παραγλωσσικά αφορούν τους τρόπους με τους οποίους αποδίδει κανείς το λεκτικό εκφώνημα (παύση, ρυθμός, ένταση και χροιά φωνής) ενώ τα εξωγλωσσικά γνωρίσματα αφορούν τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί για να συνοδεύσει τον λόγο όπως χειρονομίες, κινήσεις, βλέμμα, έκφραση (Αυδή-Χατζηγεωργίου 2007: 49). Η κίνηση με τη χρήση χειρονομιών, στάσεων και εκφράσεων, όχι μόνο διευρύνει τις δυνατότητες που παραγόμενου νοήματος, αλλά μπορεί να λειτουργήσει και ανεξάρτητα από τον λόγο, προσφέροντας από μόνη της επικοινωνία. Μάλιστα, ο O'Toole υποστηρίζει ότι κάθε δράση, που ορίζεται από λόγο και κίνηση, μπορεί να έχει τρεις λειτουργίες αυτή της σκοπιμότητας, της επικοινωνίας και της έκφρασης (O'Toole 1992: 40).

Κατά τον σχεδιασμό κάθε δράματος, είναι ιδιαίτερα σημαντική η επιλογή των κατάλληλων τεχνικών, καθώς μέσω αυτών επιτυγχάνεται η συναισθηματική εμπλοκή των συμμετεχόντων, η βίωση μιας ολοκληρωμένης εμπειρίας και η διάθεση για κριτική και αναστοχασμό. Οι Neelands και Goode, με βάση τη λειτουργία τους στη θεατρική

δράση διακρίνουν τέσσερις κατηγορίες α) τεχνικές που δημιουργούν και οριοθετούν το δραματικό πλαίσιο β) τεχνικές που αφορούν το αφηγηματικό μέρος της ιστορίας και την ανάπτυξη της πλοκής γ) τεχνικές που αφορούν τη δημιουργία αναπαραστάσεων, μέσα από επιλεκτική χρήση της γλώσσας και των χειρονομιών και δ) τεχνικές που εμβαθύνουν την ανταπόκριση και τον αναστοχασμό των συμμετεχόντων αναφορικά με τη δραματική εμπειρία (Κατσαρίδου 2014: 65).

Σύμφωνα με αυτές, στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι **παγωμένες εικόνες** όπου οι μαθητές με τα σώματά τους δημιουργούν μια εικόνα η οποία αποτυπώνει μια συγκεκριμένη στιγμή δράσης του δράματος ή μια γενικότερη έννοια. Η εικόνα αυτή, που πρέπει να είναι ακίνητη, ενέχει μια δυναμική, καθώς αποκρυσταλλώνει όλο το νόημα της δράσης, ενώ οι συμμετέχοντες δεν στέκουν στατικοί, αλλά οφείλουν να είναι σε ετοιμότητα δράσης. Η τεχνική αυτή, η οποία βασίζεται στη σωματική και μη λεκτική επικοινωνία συμβάλλει στην ανάπτυξη της κριτικής και στοχαστικής ικανότητας καθώς μέσα από τη συγκεκριμένη τεχνική, οι μαθητές εισάγονται στο δράμα, αξιολογούν και εμβαθύνουν πάνω σε ορισμένα νοήματα, ασκούνται στις παραστατικές τους ικανότητες και ασκούνται στον έλεγχο των συναισθηματικά βιωμένων καταστάσεων (Κατσαρίδου 2014: 66).

Οι **κινητικές δραστηριότητες**, δίνουν τη δυνατότητα στους μαθητές να εκφραστούν μέσα από κινήσεις ή χορευτικά δρώμενα. Πιο συγκεκριμένα, οι ίδιοι καλούνται, μέσα από μια κίνηση, να εκφράσουν ένα χαρακτήρα, μια συμπεριφορά, μια ιστορία, ή ακόμη πιο αφηρημένες έννοιες όπως μια ιδέα ή ένα συναίσθημα. Έτσι, δημιουργείται δραματική ένταση και ατμόσφαιρα ενώ ταυτόχρονα οριοθετείται το δραματικό πλαίσιο στο οποίο θα πραγματοποιηθεί το δράμα, ενώ αρκετές είναι και οι περιπτώσεις όπου οι συμμετέχοντες πραγματεύονται βαθιά νοήματα μέσα από την κίνηση (Κατσαρίδου 2014: 69).

Στην τελευταία ομάδα ανήκει η **ανίχνευση της σκέψης** στην οποία φαίνεται η σημασία της καλλιέργειας της σωματικής επικοινωνίας. Οι μαθητές που έχουν «παγώσει» πρέπει μέσω του σώματός τους –του καθενός ξεχωριστά αλλά και του συνδυασμού των σωμάτων στη σκηνή- να δίνουν όλες τις πληροφορίες που σε κάποια είδη θεάτρου θα παρείχει το κείμενο, έτσι ώστε ο μαθητής και η μαθήτρια που θα κλιθεί να ανιχνεύσει τη σκέψη να έχει κατανοήσει με ακρίβεια τόσο το πώς νιώθει ο κάθε χαρακτήρας όσο και τις σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα που συμμετέχουν σε κάθε εικόνα (Κατσαρίδου 2014: 77).

Μια άλλη τεχνική, η **υποστήριξη θέσης-σύγκρουση** μπορεί να εφαρμοστεί με

διάφορους τρόπους όπως προτείνουν οι Neelands και Goode, με τη σωματική τοποθέτηση των συμμετεχόντων σε μια νοητή γραμμή που συνδέει δύο άτομα τα οποία βρίσκονται σε αντιπαράθεση. Όσο πιο κοντά βρίσκονται στον έναν πόλο, τόσο πιο πολύ δηλώνουν ότι υποστηρίζουν τον ρόλο που βρίσκεται στον πόλο αυτό, ενώ στο κέντρο της νοητής γραμμής τοποθετούνται οι αναποφάσιστοι. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο ο χώρος και το σώμα νοηματοδοτούν τη δράση και περιγράφουν την εγκύτητα ή την απόσταση του κάθε μαθητή για ένα πρόσωπο, για μία κατάσταση ή ένα θέμα (Κατσαρίδου 2014: 77).

Με την τεχνική **Gestus** οι μαθητές καλούνται σε ένα όσο το δυνατόν ρεαλιστικό σκηνικό να συμπεριλάβουν μια κίνηση ή μια χειρονομία η οποία να εκπροσωπεί μια κοινωνική σχέση μεταξύ των χαρακτήρων. Σκοπός είναι η δράση αυτή να αποκαλύψει το κοινωνικό πλαίσιο, όπου θα φανούν ξεκάθαρα οι πραγματικές κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων. Επιπρόσθετα, η παραπάνω πράξη θα πρέπει να υποδηλώνει και μια αντίφαση, για παράδειγμα, ο υπηρέτης κάνοντας μια υπόκλιση που να δείχνει σεβασμό (δράση) την ίδια στιγμή, να μουρμουρίζει χαμηλόφωνα μια προσβολή. Έτσι, στη σκηνή, όταν παρουσιάζεται, θα πρέπει η χειρονομία να διακρίνεται μεταξύ των κινήσεων και της δράσης που έχουν να κάνουν με το «εδώ και τώρα» της κατάστασης που προβάλλεται. Η παραπάνω τεχνική, αναδεικνύει το ρόλο του σώματος και της κίνησης στη θεατρική πράξη αφού το χρησιμοποιεί ως εργαλείο ενίσχυσης όσων λέγονται λεκτικά στη σκηνή ή υπονόμεισής τους. Το σώμα του ηθοποιού-μαθητή καλείται να κωδικοποιήσει τα μηνύματα και να αποδώσει ερμηνευτικά δια μέσου του σώματος τα εκάστοτε νοήματα (Neelands, Goode 2000: 60).

Κατά την τεχνική της **μεταμόρφωσης**, οι συμμετέχοντες, είτε ατομικά είτε ομαδικά, αναπαριστούν με τα σώματά τους αντικείμενα, περιβάλλοντα ή πλάσματα της φαντασίας, μέσα από τα οποία μιλούν και εκφράζουν ιδέες και απόψεις σε σχέση πάντα με το θέμα του δράματος. Μέσα από τη συγκεκριμένη μεταμόρφωση και τους συμβολισμούς της, ζωντανεύουν κάποια αντικείμενα του δράματος και ακούγονται απόψεις από μια διαφορετική οπτική γωνία (Κατσαρίδου 2014: 75). Οι μαθησιακοί στόχοι που κατακτώνται με την παραπάνω τεχνική, είναι ότι οι μαθητές πειραματίζονται με τη φόρμα, επιτυγχάνουν τη συλλογική διαπραγμάτευση και ομαδική ευαισθησία, αναπτύσσουν τη θεατρική τους αυτοπεποίθηση, ενώ παράλληλα μαθαίνουν να έχουν έλεγχο μέσω μιας ευχάριστης δραστηριότητας (Neelands, Goode 2000: 63)

Με τη **μίμηση**, δίνεται έμφαση στην κίνηση, στη δράση και στη σωματική ανταπόκριση από ότι στο διάλογο ή τις σκέψεις. Πρόκειται για μια πολύπλοκη σύμβαση, η οποία συρράπτει κινήσεις δημιουργώντας δράσεις και βέβαια, μπορεί να περιλαμβάνει και λόγο, βοηθώντας στην αναπαράσταση και παρουσιάζοντας μια συμπεριφορά καλύτερα απο ότι περιγράφοντάς την. Η τεχνική αυτή απομακρύνει την πολυπλοκότητα που ένας διάλογος μπορεί να ενέχει για μαθητές χωρίς προηγούμενη εμπειρία στο θέατρο του διαλόγου, δίνοντας έμφαση στις χειρονομίες και την γλώσσα του σώματος. Επιπλέον, πρόκειται για έναν χρήσιμο τρόπο ο οποίος καταδεικνύει το ευρύτερο περιβάλλον όπως για παράδειγμα τους εργάτες στη σειρά παραγωγής, τους ανθρακορύχους με πρόσωπο μουτζουρωμένο απο άνθρακα, ενίοτε με στυλιζαρισμένο τρόπο τονίζοντας τις κινήσεις μέσα απο το χορό και άλλοτε δίνοντας έμφαση στα νοήματα που υπονοούνται από τις δράσεις (Neelands, Goode 2000: 61)

Με το **ομαδικό άγαλμα** ένας μαθητής ή μέλη από την ομάδα μέσα από μια συγκεκριμένη φόρμα χρησιμοποιούν όσο το δυνατόν περισσότερα άτομα ή και αντικείμενα όποτε χρειάζεται με σκοπό να εκφράσουν και να αποδώσουν μια συγκεκριμένη οπτική του θέματος ή ένα ζήτημα υπό μια διερευνητική ματιά. Αυτή η δραστηριότητα συνήθως παράγει εικόνες απο μια μη παραστατική μορφή, σε αντίθεση με την «παγωμένη εικόνα» η οποία τείνει να ευνοεί ρεαλιστικές απομιμήσεις. Η σαφής απεικόνιση του νοήματος μέσα από θεατρικές συμβάσεις και κώδικες (as if) βοηθά τους μαθητές να εστιάσουν στη δική τους συλλογική παρουσίαση των γεγονότων, ενώ στο νέο περιβάλλον που δημιουργούν συνδιαμρφώνουν το μυθοπλαστικό χωροχρόνο και τις καταστάσεις-σχέσεις που φέρουν οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες. (Κατσαρίδου 2014: 61, Neelands, Goode 2000: 62)

Τελευταία, η **ανάδειξη ισχύος (status)** μπορεί να εφαρμοστεί σε συνδυασμό με την τεχνική του αυτοσχεδιασμού. Οι μαθητές παρακολουθώντας έναν αυτοσχεδιασμό που παρουσιάζονται χαρακτήρες με διαφορετικό status, προσπαθούν να τον ανιχνεύσουν και στο τέλος, οι χαρακτήρες αποκαλύπτουν τον βαθμό του status που υποδύονταν, που τους είχε δοθεί εξ αρχής από τον εκπαιδευτικό. Εδώ βλέπουμε ξανά τη σημασία του σώματος που χρησιμοποιείται ως παραγωγός μηνυμάτων, καθώς ο χορός αποτελεί ένα είδος κίνησης που έχει μια αισθητική και δεν εκπέμπει απλά μια πληροφορία αλλά είναι ένα μέσο έκφρασης, επικοινωνίας, ένας λόγος που βγαίνει από το σώμα.

Ωστόσο, είναι ανάγκη να τονιστεί ότι κάθε εκπαιδευτικός που σχεδιάζει μια δραματοποίηση, χρειάζεται να λάβει υπόψη του διάφορους παράγοντες σχετικά με την επιλογή των τεχνικών: την ηλικία των συμμετεχόντων, τις εμπειρίες, τις ανάγκες και τα

ενδιαφέροντά τους, την προηγούμενη θεατρική τους εμπειρία την ενασχόλησή τους με το δράμα, τη δυναμική της ομάδας (Κατσαρίδου 2014: 80).

Πέρα από τις επιμέρους τεχνικές που χρησιμοποιούν το σώμα στη θεατρική εκπαίδευση, ευρύτερες προσεγγίσεις είτε βασίζονται είτε ενσωματώνουν ουσιαστικά τη σωματική έκφραση των μαθητών και των μαθητριών. Ως αυτόνομα είδη/μορφές του ευρύτερου τομέα του θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση επιλέγονται το θεατρικό παιχνίδι και η παντομίμα. Το πρώτο, χρησιμοποιεί εξίσου το σώμα και την κίνηση ως δομικά στοιχεία προετοιμασίας για το δράμα αλλά και για την εξέλιξή του, ενώ το δεύτερο βασίζεται κυρίως στην κίνηση από ό,τι στο λόγο. Τα βασικά στάδια ανάπτυξης του θεατρικού παιχνιδιού είναι αρχικά η ευαισθητοποίηση και συγκρότηση της ομάδας, όπου μέσα από ασκήσεις χαλάρωσης, αναπνοής, εμπιστοσύνης, παρατήρησης, κινητικά παιχνίδια, παιχνίδια έκφρασης και μεταμορφώσεων οι μαθητές συμμετέχουν σε παιχνίδια και ασκήσεις με σκοπό να αναπτύξουν δημιουργική έκφραση και να αισθανθούν μέλη της ομάδας. Στο στάδιο αυτό ο παιδαγωγός-εμπνευστής μπορεί να χρησιμοποιήσει ποικίλα λεκτικά, μουσικά, ηχητικά, οπτικά ερεθίσματα ώστε να ενεργοποιήσει τη φαντασία, τη σωματική κίνηση και έκφραση των παιδιών. Ο ίδιος έμμεσα και διακριτικά οργανώνει τη δυναμική της ομάδας, ενσωματώνει το ψυχοπνευματικό δυναμικό καθένος από τους μαθητές, ενισχύοντας τη διάθεση για αυτοέκφραση και επικοινωνία. Κατόπιν είναι η αναπαραγωγή, η δημιουργία ρόλων και καταστάσεων και έπεται η σκηνική αυτοσχέδια δράση όπου οι προηγούμενες ελεύθερες δράσεις και αυτοσχεδιασμοί παίρνουν σκηνικό χαρακτήρα, σταθεροποιούνται οι ομάδες και στήνεται ένα θεατρικό δρώμενο, το οποίο και παρουσιάζεται. Χρησιμοποιώντας ρυθμό και κίνηση αναλογίες και αντιθέσεις στις ενέργειες που αναπτύσσουν το πνεύμα της επαφής με το περιβάλλον και τη γνωριμία με τα εκφραστικά και επικοινωνιακά μέσα του παιδιού, ο εμπνευστής επιτρέπει να εκδηλώσουν οι μαθητές απρόσκοπτα και δημιουργικά το εσωτερικό δυναμικό τους. Να αναπαραστήσουν καταστάσεις και ενέργειες, να κινηθούν, να διασκεδάσουν, να παίξουν με τη φαντασία τους, να εξωτερικεύσουν τον ψυχισμό τους, να ασκηθούν στον τρόπο έκφρασης των σκέψεων και των συναισθημάτων τους (Γραμματάς 1998: 406). Προχωρώντας λοιπόν σταδιακά από απλές μορφές κινησιολογικού περιεχομένου, το παιχνίδι οδηγείται σε πιο σύνθετες μορφές θεατρικής έκφρασης με την αξιοποίηση του ρόλου και την ενσωμάτωση των τεχνικών του δράματος και του θεάτρου μέχρι το τελευταίο στάδιο που ανήκει η ανάλυση και αποτίμηση του εργαστηρίου και το θεατρικό παιχνίδι ολοκληρώνεται μέσα από συζήτηση. Σε όλη αυτή τη διαδικασία

βλέπουμε την αξιοποίηση του σώματος ως βασικό μέσο συμμετοχής στη συγκεκριμένη θεατροπαιδαγωγική προσέγγιση αλλά και ως όχημα στην ευρύτερη παιδαγωγική διάσταση της συγκεκριμένης μορφής θεάτρου που πρεσβεύει την ολιστική (πνευματική, σωματική, συναισθηματική) συμμετοχή του μαθητή στην κατασκευή και δημιουργία γνώσης.

Η παντομίμα αποτελεί ακόμα ένα είδος του θεάτρου, εν γένει, αλλά και του θεάτρου στην εκπαίδευση η οποία στηρίζεται μεν στις αρχές του θεατρικού ρόλου, μέσω όμως του σώματος και όχι του λόγου. Η κίνηση ως επικοινωνία είναι κυρίαρχη στο συγκεκριμένο είδος αλλά εμφανίζεται ως πιο θεατρική/μορφοποιημένη από ό,τι στο θεατρικό παιχνίδι, στο πλαίσιο του οποίου οι μαθητές ενθαρρύνονται σε πιο αυτοσχέδιες και αυθόρμητες αναπαραστάσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, ζητείται από τον μαθητή να γνωρίζει και να είναι σε θέση να χρησιμοποιεί τις αρχές της θεατρικής υπόκρισης, λαμβάνοντας υπόψιν τις αρχές της θεατρικής σύμβασης. Συγκεκριμένα, ο ρόλος τον οποίο αποδίδει συνίσταται στη συνεργασία περισσότερων υποκριτικών κωδίκων και τεχνικών (μίμηση, έκφραση, κίνηση) που στοχεύουν στην ολοκληρωμένη εκδήλωση του θεατρικού φαίνεσθαι (Γραμματάς 2004: 45). Το σώμα και η ίδια του η ύπαρξη μετατρέπονται σε όχημα σημασίας, σε ηθοποιό, ο οποίος ενεργεί συνειδητά, προκειμένου να αποδώσει τον ρόλο του και ως τέτοιος να προσληφθεί από τη συνείδηση των θεατών που τον παρακολουθούν. Με την έννοια αυτή, η απλή επενέργεια του παιγνιώδους χαρακτήρα του θεάτρου, εμπλουτίζεται με στοιχεία συστηματικής και ολοκληρωμένης παρουσίας θεατρικών κωδίκων, κατεξοχήν συνδεόμενων με τη σωματική κίνηση και έκφραση που ανάγεται στο επίπεδο της παντομμικής εμφάνισης του σκηνικά δρώντος υποκειμένου, που αναδεικνύουν τη συγκεκριμένη μορφή έκφρασης (Γραμματάς 1999: 78). Γιατί με τον περιορισμό ή την πλήρη εξάλειψη του λόγου και του διαλόγου, με την αντίστοιχη υπερφόρτωση των καθαρά σωματικών και μιμητικών στοιχείων της επικοινωνίας, υπερβαίνεται το όποιο πρόβλημα κατανόησης και ερμηνείας των λεκτικών-φωνητικών σημείων και η εικόνα που αναπτύσσεται κατά αυτόν το τρόπο, διαθέτει μια αυτοδύναμη οριζόμενη σημασία, άμεσα προσληπτή και κατανοητή από τον θεατή (Γραμματάς 2001: 44).

Ολοκληρώνοντας τις παραπάνω τεχνικές δραματοποίησης οι οποίες μπορεί να εκληφθούν ως αυτόνομες μορφές θεατρικής έκφρασης που μπορεί να αξιοποιηθούν αυτοτελώς, εξοικειώνοντας τους μαθητές με το σώμα τους και φέρνοντάς τους σε άμεση επαφή με τους κώδικες του θεάτρου (Γραμματάς 2001: 44), διαπιστώνουμε ότι ο χορός, δια μέσου του θεάτρου συμμετέχει στη θεατρική αγωγή αποτελώντας ένα

σύστημα εκπαίδευσης που καλλιεργεί την έκφραση και την επικοινωνία μέσα στο πλαίσιο της οποίας οι μαθητές γνωρίζουν, παρατηρούν και μελετούν το σώμα τους. Μέσα από φυσικές ασκήσεις και παιχνίδια καλλιεργούν τις σωματικές και φωνητικές τους ικανότητες, ενεργοποιούν τις αισθήσεις, κατακτούν τον χώρο, επικοινωνούν με τους άλλους, μελετούν τη σωματική συμπεριφορά, καθώς το σώμα τους ανταποκρίνεται σε κάθε ερέθισμα-πρόταση, έτοιμο να δράσει μέσα σε οποιοσδήποτε συνθήκες. Γενικότερα, εφαρμόζοντας ο κάθε μαθητής τις αρχές του θεάτρου, περνάει σταδιακά σε μια συνθετική αντίληψη του κόσμου, ενώ συγχρόνως κατακτά την κοινωνική του εικόνα, με αποτέλεσμα η τέχνη του θεάτρου ως μια «Σύνοδος Τεχνών» να καταλήγει σε ένα ουσιαστικό και μοναδικό μάθημα ζωής και θεμέλιο για ένα νέο Σχολείο του μέλλοντος.

Κεφάλαιο 10

Επίλογος

Ανακεφαλαιώνοντας, έχοντας καταγράψει μια χρονική περίοδο από την αρχαία Ελλάδα μέχρι τον αιώνα που διανύουμε, διαπιστώνουμε την κυρίαρχη ανάγκη των ατόμων σε κάθε κοινωνία να εκφραστούν, μέσω της τέχνης τόσο του χορού όσο και του θεάτρου. Οι δύο αυτές συγγενικές τέχνες συμβάδισαν με την εποχή τους ανάλογα με το περιβάλλον που αναπτυσσόταν, άλλοτε παρουσιάζοντας πολλές μορφές σύγκλισης όμως ακόμα και όταν διαχωρίστηκαν, η μια τέχνη δεν έπαψε να χρησιμοποιεί την άλλη. Έτσι, ενώ πριν από λίγα χρόνια φαινόταν αναπόφευκτο ότι η μουσική ο χορός, η ομιλία και ηθοποιία θα συνδυάζονταν σε ένα νέο σύνολο, γνωστό ως το ολοκληρωμένο θέατρο (total theatre), (Brehmner 2008: 95) η ιδέα αυτή σήμερα να πραγματοποιείται σε μια πιο ελεύθερη μορφή αυτή της Performance, καθώς η τέχνη του θεάτρου, του χορού, της μουσικής των εικαστικών, του σινεμά, της φωτογραφίας, εμπλέκεται η μια μέσα στην άλλη και η νοητή γραμμή που χωρίζει τις δύο τέχνες παραμένει δυσδιάκριτη (Goldberg 2001: 14).

Όσον αφορά στον τομέα της εκπαίδευσης στο πλαίσιο μιας «Πάμμουσου Παιδαγωγίας» η συμβολή των δύο τεχνών παραμένει άρρηκτα συνδεδεμένη, καθώς συντελείται μια ολιστική μάθηση, όπου ο μαθητής αναπτύσσεται ολόπλευρα. Μέσω της κίνησης και γενικότερα της χρήσης του σώματος δια μέσου του θεάτρου, ο μαθητής μαθαίνει να επικοινωνεί και να εκφράζεται, όχι μόνο λεκτικά αλλά και σωματικά με τη γλώσσα του σώματος, να μοιράζεται τα συναισθήματά του και τις σκέψεις του, να συνεργάζεται και εν γένει να κοινωνικοποιείται. Τίθενται κατά αυτόν τον τρόπο τα θεμέλια για ένα σύγχρονο σχολείο του μέλλοντος, απόλυτα εναρμονισμένο με τους αισθητικούς, καλλιτεχνικούς, παιδευτικούς, ψυχαγωγικούς και πολιτιστικούς στόχους του θεάτρου, του χορού αλλά και του εκπαιδευτικού συστήματος στο σύνολό του.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

1. Au, S. 2002, *Ballet and Modern Dance*. Singapore: Thames and Hudson world of art.
2. Brantôme, 1991, *Recueil des dames, poésies et tombeaux*. Paris.
3. Bremner, K. 2008, *Total Theatre re-envisioned: The means and ends of Appia, Kandinsky and Wagner*. University of Wisconsin: Madison.
4. Bussell, D. Lindon, P. 2000, *Ballet*. London: Dorling Kindersley Limited.
5. Clarke, J. 1998, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673–1680)*. Volume One: Founding, Design and Production. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.
6. Clark, J. 1950, *The Dance of Death in the Middle Ages and Renaissance*. Glasgow University publications.
7. Christout, M. 1998, *Paris Opera Ballet* in Cohen 1998, vol. 5.
8. Csapo, E. Miller, C. M. 2007, *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. London: Cambridge University Press.
9. Dunkan, I. 1988, *My life*. London: Penguin Cardinal.
10. Goldberg, R.L. 2001, *Performance Art*. Singapore: Thames and Hudson world of art.
11. Goldhill, S., 2006. 'The Audience of Athenian Tragedy' in Easterling P.E. *The Cambridge Companion Cambridge Collections online* (accessed 18/09/2010)
12. Guest, I. 1976, *Le ballet de l'opera de Paris*. Paris: Theatre national de l'opera.
13. Hazan, F. 1957, *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris.
14. Heddon, D. and Milling, J. 2010, *Devising Performance. A Critical History*, Palgrave Macmillan.
15. Hoppin, R. H. 1978, *Medieval Music*. New York: W. W. Norton.
16. Homans, J. 2010, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, New York: Random House.
17. Kirstein, L. 1994, *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*. New Jersey: Princeton Book Company.
18. McGowan, M.M. 1998, *Balet Comique de la Royne, Le*. Edinburgh University Press.
19. Murray, S, and Keefe, J, 2007, *Physical Theatres. A Critical Introduction*, Abingdon: Routledge, Taylor & Francis Group.
20. Neelands, J. and Goode, T. 2000, *Structuring Drama*. Work Cambridge: Cambridge University Press.

21. Oddey, A. 1994, *Devising theatre. A practical and theoretical handbook*, London: Routledge.
22. O' Toole, J. 1992, *the process of Drama, Negotiating Art and Meaning*. London: Routledge.
23. Sachs, C. 1963, *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton.
24. Sachs, C. 1937, *World History of the Dance*, (translated by Bessie Schönberg). New York: W. W. Norton & Company Inc.
25. Shepherd, S. 2009, *The Cambridge Introduction to Modern English Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
26. Wiles, D. 1997, *Tragedy in Athens*. London: Cambridge University Press.
27. Ashby, C. 1999, *Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject*. Iowa City

Βιβλιογραφία στην ελληνική γλώσσα

- Αβδή, Α. και Χατζηγεωργίου, 2007, Μ. *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Αρβανιτίδης, Χ. 1999, *Εισαγωγή στην Ιστορία Τέχνης*. Θεσσαλονίκη: Γερμανός.
- Baiocchi, R. (Τουλούπη, Ε. Μτφρ.) 2009, *Χορός*. Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί.
- Βρυάκου-Γκέλη, Μ. 1994, *Χορός*. Αθήνα: «Σ. Βογιατζή & Σία».
- Γραμματάς, Θ. 2013, *Το θέατρο ως Πάμμουσος συνοδός τεχνών στο σχολείο: Προκλήσεις και ζητούμενα της εκπαίδευσης στην εποχή της ύστερης νεοτερικότητας*. Αθήνα.
- Γραμματάς, Θ. 2004, *Το θέατρο στο σχολείο: Μέθοδοι διδασκαλίας και εφαρμογής*. Β' Έκδοση Αθήνα: Ατραπός.
- Γραμματάς, Θ. 2001, *Διδακτική του Θεάτρου*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Γραμματάς, Θ. 1999, *Fantasyland: Θέατρο για παιδικό και νεανικό κοινό*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Γραμματάς, Θ. 1998, *Θέατρο και Παιδεία*. Β' Έκδοση Αθήνα: Τελέθριον.
- Clarke, M. Crisp, C. (Κωστάλας, Α. Μτφρ.) 1984, *Ο χορευτής: ο άνδρας και ο χορός*. Αθήνα: Φυκίρης.
- Γκαρωντύ, Ρ. (Μ.Τσουτσουρα Μτφρ.), 2008, *Ο χορός στη ζωή*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Γκριγκόροβιτς, Γ. και Βανσλωφ Β. (Κωστάλας Α. Μτφρ.) 1989, *Το μπαλέτο Μπολσόι*. Αθήνα: Γνώση.

- Δεσύπρης Ν., Παπαγεωργιάκης Δ., Ράμμος Χ., Τσενέ Κ. *Δραματική Ποίηση: Ευριπίδη Ελένη*, Γ΄ Γυμνασίου, Βιβλίο Εκπαιδευτικού. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων.
- Ευαγγελίδη, Α. 1991. *Χοροί του Μεσαίνωνα και της Αναγέννησης*. Αθήνα:Νεφέλη.
- Λεκόκ Ζ, 2005, *Το ποιητικό σώμα, μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης*, (Μτφ. Βόγλη Έ.). Αθήνα: Κοάν.
- Gough, M. (Σαβράμη Κ. Μτφρ.Επιμ.) 2008, *Γνωριμία με τον χορό*. Αθήνα: Dian.
- Κατσαρίδου, Μ. 2014, *Η θεατροπαιδαγωγική μέθοδος: Μια πρόταση για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας σε διαπολιτισμική τάξη*. Θεσσαλονίκη: Σταμούλη.
- Κολιοπούλου. Μ, Κουτσούμπα, Μ. Δαριώτη, Ξ. κ. ά. (συλλογικό) 2000, *Πολιτισμός και Τέχνη: επτά δοκίμια για τον χορό*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κοντογιάννη. Ά, 2008, *Μαύρη αγελάδα άσπρη αγελάδα, Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα*. Αθήνα:Τόπος.
- Κουρούπη, Ε. 1999, *Χορός, Σώμα, Κίνηση*. Αθήνα:Νεφέλη.
- Κουτσούμπα, Μ. 2005, *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης*. Αθήνα: Προπομπός.
- Λαμπροπούλου, Β. 1999, *Περί Φύσεως Χορός και Αρμονία*. Αθήνα: Ιδεοθέατρον.
- Missmahl, I. (Φλεμετάκη, Ε. Μτφρ.) 1992, *Jazz: Μοντέρνος Χορός*. Θεσσαλονίκη: Σάλτο.
- Μπαρμπούση, Β. 2004, *Ο χορός στον 20^ο αιώνα:Σταθμοί και πρόσωπα*, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Μποζιζιο, Π. 2010. *Ιστορία του θεάτρου*. Τόμ. Α΄, Αθήνα: Αιγόκερως, 2006.
- Μποζιζιο, Π. 2010. *Ιστορία του θεάτρου*. Τόμ. Β΄, Αθήνα: Αιγόκερως, 2006.
- Muller, Werner (Μαυρομουστάκου Δ. Μτφρ.) 1996, *Θέατρο του σώματος και Commedia dell' Arte*, Munchen: University Studio Press.
- Nijinsky, V. 2002, *Ημερολογιακά Τετράδια. 1^η Έκδοση* Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Ντάνκαν, Ι. (Σικελιανού. Ά. Μτφρ.) 1990, *Η ζωή μου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Πατσαλίδης, Σ, 2010, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος: Από την "Αμερική" στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τμ.2, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Πλωρίτης, Μ. 1999, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πούχνερ, Β. 1981/82, *Το Βυζαντινό θέατρο: Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο*. Λευκωσία: Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών XI

- Prudhommeau, G. (Μωραΐτη, Αναστασοπούλου Μτφρ.) 2002, *Ο χορός μέσα στην Ιστορία: Απο την προϊστορία, μέχρι το τέλος του μεσαίωνα. Τόμος Β' Αθήνα: Τρόπος Ζωής. Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου».*
- Ράφτης, Ά, Λάζου, Ά. Επιμ. 2001, *Χορός και Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα: Τρόπος Ζωής, Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου».
- Ρόμπιν, Μ. (Ρικάκης, Α. Επιμ.-Μτφρ.), 1993, *Γνωριμία με το Μπαλέτο*. Αθήνα: Διάγραμμα.
- Σαβράμη, Κ. 2010, *Εισαγωγή στην Ιστορία του Χορού: Συνοδευτικές Σημειώσεις*. Πάτρα.
- Schott-Billmann, F. (Ράφτης Α. Επιμ. Μωραΐτου, Αναστασοπούλου Μτφρ.) 1995, *Χοροθεραπεία με την Πρωτόγονη Έκφραση*. Αθήνα: 2^η Έκδοση, Τρόπος Ζωής.
- Τσιλιμίγκρα, Κ. 1999, *Ο χορός: Ιστορία-Εκπαίδευση-Δημιουργία*. Αθήνα: Μέλισσα.
- Φέσσα-Εμμανουήλ, Ε. Επιμ., (συλλογικό) 2004, *Χορός και Θέατρο: Από τη Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα: Έφεσος.
- Woolland, B. (Μτφ. Ε. Κανηρά) 1999, *Η Διδασκαλία του Δράματος στο δημοτικό σχολείο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Χάρντολ, Φ. (Πατεράκη, Ρ. Μτφρ) 1980, *Ιστορία του Θεάτρου*, Αθήνα: Υποδομή.
- Χουρμουζιάδης, Ν. 1997, *Περί Χορού*. Αθήνα: Καστανιώτη.