



ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Συνοδευτικές σημειώσεις

Σ

ΚΑΤΙΑ ΣΑΒΡΑΜΗ

Λέκτωρ Θεωρίας και Ιστορίας του Χορού

Πάτρα 2010

Περιεχόμενα

1.	Ελλάδα και Ρώμη	3
	1.1 Ελλάδα	3
	1.2 Ρώμη	5
2.	Ειδή χορού από το μεσαίωνα έως τον 18ο αιώνα	7
3.	Η ανάπτυξη του μπαλέτου ως επαγγελματικής τέχνης: από το ballet d'action έως τις αρχές του ρομαντικού κινήματος	11
4.	Το Ρομαντικό μπαλέτο	16
5.	Το αυτοκρατορικό ρωσικό μπαλέτο	21
6.	Η διδασκαλία του μπαλέτου κατά τον 19ο αιώνα	26
7.	Τα Μπαλέτα Ντιάγκιλεφ και η Άννα Πάβλοβα στη Δύση	29
8.	Το σοβιετικό και ρωσικό μπαλέτο από το 1917	36
9.	Το μπαλέτο στις Η.Π.Α.	43
10.	Το μπαλέτο στο Ηνωμένο Βασίλειο: 1920-1996	52
11.	Οι πρωτοπόροι του Σύγχρονου χορού στο πλαίσιο του μοντέρνου κινήματος	59
12.	Ο χορός στην κεντρική Ευρώπη	63
13.	Γέννηση του Σύγχρονου χορού στις Η.Π.Α. στο πλαίσιο του Μοντέρνου κινήματος	68
14.	Οι εξελίξεις του Σύγχρονου χορού στις Η.Π.Α. στο πλαίσιο του Μεταμοντέρνου κινήματος	71
15.	Η ανάπτυξη του Σύγχρονου χορού στο Ηνωμένο Βασίλειο	75
16.	Βιβλιογραφία	79

1. Ελλάδα και Ρώμη

1.1 Ελλάδα

Χιλιάδες χρόνια πριν από την γέννηση του Χριστού υπήρχαν οργανωμένες κοινωνίες σε διάφορα μέρη του κόσμου. Σε μερικούς τόπους μάλιστα, όπως στην περιοχή που σήμερα ονομάζουμε Ελλάδα, οι πολιτισμοί αυτοί ήταν ιδιαίτερα αναπτυγμένοι. Ο ελληνικός πολιτισμός μαζί με αυτόν της Ρώμης αποτέλεσαν τη βάση για όλο τον μετέπειτα πολιτισμό της Δύσης. Από εκεί αναδείχτηκαν και πολλές έννοιες οι οποίες έπαιξαν βασικό ρόλο στην ανάπτυξη των τεχνών.

Στην Κρήτη ο αξιοθαύμαστος Μινωικός πολιτισμός άκμαζε κατά την τρίτη και δεύτερη χιλιετηρίδα π.Χ. Αυτό επηρέασε τις εξελίξεις στα διάφορα ξεχωριστά κρατίδια της ηπειρωτικής χώρας. Το αποκορύφωμα όλων αυτών βρίσκεται στα επιτεύγματα της Κλασικής περιόδου στον 5ο αιώνα π.Χ. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, κυρίως στην Αθήνα, άνθισαν όλες οι τέχνες: η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η ζωγραφική, η λογοτεχνία, το αρχαίο δράμα, η ποίηση, η μουσική και ο χορός. Οι αρχαίοι Έλληνες έθεσαν τις βασικές αρχές και για άλλους επιστημονικούς τομείς, ιδιαίτερα αυτόν της Φιλοσοφίας και των Μαθηματικών.

Η ελληνική κλασική τέχνη προήλθε από το συνδυασμό δύο εκ διαμέτρου αντιθέτων αρχών: από τη μια μεριά ο έλεγχος, η καθαρότητα και η σοβαρότητα και από την άλλη η φαντασία, το πάθος και η λάμψη. Ο κλασικισμός χαρακτηρίζεται από ενότητα, καθαρότητα και προοπτική· ένα κλασικό έργο τέχνης ξεχωρίζει για την οικονομία (και όχι την υπερβολή), την κομψότητα και την συγκρότησή του. Ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα του κλασικισμού είναι ότι αναγνώρισε κάποιες ανθρώπινες αρετές ως ιδεώδη και παρουσίασε στο ανθρώπινο παρουσιαστικό τα χαρακτηριστικά της θεότητας (θεϊκής φύσης). Σε διάφορες στιγμές της ιστορίας, όπως για παράδειγμα στην Αναγέννηση, διάφοροι καλλιτέχνες επέστρεψαν σε αυτές τις κλασικές αρχές και τις χρησιμοποίησαν ως πηγή έμπνευσης.

Αν και δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το ακριβές είδος του χορού που λάμβανε χώρα στην αρχαία Ελλάδα, η σημασία της θέσης που κατείχε στις ζωές των ανθρώπων είναι αδιαμφισβήτητη. Αποτελούσε σημαντικό μέρος των θρησκευτικών τους τελετών και θεωρείτο πτυχή απαραίτητη

της παιδείας κάθε ανθρώπου. 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.

Η άποψη των Ελλήνων για το τι ήταν ο χορός ήταν ευρεία και συμπεριλάμβανε τόσο διαφορετικές μορφές, όπως βηματισμούς, ρυθμικά παιχνίδια ή χειρονομίες του χορού σε θεατρικά έργα, καθώς επίσης και κινήσεις ζώων, λουλουδιών και δέντρων. Συνέδεαν το χορό των ανθρώπων με την μουσική και την ποίηση εκλαμβάνοντας αυτά τα τρία στοιχεία ως όψεις της ίδιας τέχνης: της Μουσικής, της τέχνης των Μουσών. Η Τερψιχόρη ήταν η θεά του χορού. Ο χορός γινόταν σε δοξολογίες μετά τη συγκομιδή, σε κηδείες, στην προετοιμασία για την μάχη (ο πυρρίχιος), για διασκέδαση σε κοινωνικές εκδηλώσεις καθώς επίσης και στις θρησκευτικές τελετές όπου είχε πολλές διαφορετικές μορφές, λόγω της ιδιαιτερότητας της θρησκείας των Ελλήνων. Οι Έλληνες δεν λάτρευαν μόνο μία θεότητα αλλά πολλές, και απεικόνιζαν την κάθε θεότητα ως συλλογή από όντα τα οποία παρουσίαζαν ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τον τρόπο που αντιμετώπιζαν το σώμα, οι Έλληνες απεικόνιζαν τους θεούς τους ημίγυμνους ή γυμνούς και σ' αυτήν τη γύμνια έδιναν μεγάλη σημασία. Το ανθρώπινο σώμα θεωρείτο πολύ όμορφο, ένας *ναός της ψυχής*. Σ' αυτή την άποψη φαίνεται και η τάση των Ελλήνων να θεωρούν τον άνθρωπο ύπαρξη ολοκληρωμένη. Έτσι, *τα αγάλματά τους* απεικόνιζαν στάσεις ανοικτές, γεμάτες αυτοπεποίθηση, εξωστρεφείς, οι οποίες ήταν εντελώς αντίθετες με τη «συγκρατημένη» θέση του σώματος στην τέχνη της ανατολής.

Οι Έλληνες έδωσαν στους θεούς τους διάφορες ιδιότητες. Ο Δίας, ο πατέρας των θεών και των ανθρώπων, ήταν επίσης ο άρχοντας του ουρανού και των δυνάμεων της φύσης. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες οργανώνονταν προς τιμή του κάθε τέσσερα χρόνια, από το 776 π.Χ. έως το 395 π.Χ. Οι αθλητές περνούσαν μεγάλη περίοδο προετοιμασίας και η μόνη επιβράβευσή τους ήταν ένα δάφνινο στεφάνι, εφόσον η όλη διοργάνωση ήταν θρησκευτική γιορτή. Ο Διόνυσος, ο θεός του κλήματος και της γονιμότητας, συνδέθηκε αργότερα με το θέατρο κι έτσι στην ετήσια γιορτή προς τιμή του, τα Μεγάλα Διονύσια, παρουσιάζονταν δράματα (θεατρικά έργα). Η μεγάλη εποχή *του αττικού δράματος* εκτείνεται κατά τη διάρκεια του 5ου αιώνα π.Χ. και από εκείνη

την περίοδο έχουν διασωθεί πολλές τραγωδίες, καθώς και οι κωμωδίες του Αριστοφάνη. Τα έργα παρακολουθούσε ένα ευρύ κοινό. Μεγάλα μέρη της δραματικής πλοκής ερμηνεύονταν από τον Χορό, ο οποίος κινείτο στην ορχήστρα, δηλαδή στον ανοικτό χώρο που βρισκόταν μπροστά από τη σκηνή. Ο Χορός μιλούσε, τραγουδούσε και χόρευε, χρησιμοποιώντας χειρονομίες και ακολουθώντας το μέτρο του λόγου. Αν και δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα για τον Χορό, από τις πηγές (αναπαραστάσεις αγγείων, κείμενα, επιγραφή Διπύλου κτλ.) μαθαίνουμε ότι επρόκειτο και για διαγωνισμούς στο χορό (με τη συνοδεία τραγουδιού), όπου τα στάσιμα ερμηνεύονταν από ομαδικούς Χορούς (choruses) αντρών.

Μετά το θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου το 323 π.Χ., ο ελληνικός πολιτισμός είχε διαδοθεί σε διάφορα μέρη της περιοχής της Μεσογείου. Η δε παρακμή του ξεκίνησε με την άνοδο της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

1.2 Ρώμη

Η πόλη της Ρώμης ιδρύθηκε κατά τη διάρκεια του 8ου αιώνα π.Χ. και η παντοκρατορία της διήρκεσε περίπου χίλια χρόνια, έως την κατάρρευση της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας τον 5ο αιώνα μ.Χ. Όσον αφορά τις τέχνες, μπορούμε να πούμε ότι η Ρωμαϊκή περίοδος είναι πολύ κατώτερη από τον ελληνικό πολιτισμό, αλλά η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία είναι αυτή που έπαιξε το βασικό ρόλο για την διαμόρφωση της Ευρώπης. Οι Ρωμαίοι κατασκεύασαν δρόμους, γέφυρες και υδραγωγεία. Ασχολήθηκαν με το να επιβάλλουν την τάξη, να φτιάχνουν νόμους και να κυβερνούν, και καθιέρωσαν τα λατινικά ως κοινή γλώσσα της Αυτοκρατορίας. Συνέβαλαν δε ουσιαστικά στην διάδοση του ελληνικού πολιτισμού.

Στα πρώτα χρόνια της ιστορίας της Ρώμης, ο χορός θεωρείτο ακόμη ως μέρος απαραίτητο της παιδείας ενός νεαρού ανθρώπου. Με τον καιρό, αυτή η αντίληψη άλλαξε, και η παιδεία απομακρύνθηκε από τις καλλιτεχνικές αξίες των Ελλήνων. Τα θεατρικά είδη της Ρώμης έδιναν έμφαση περισσότερο στη θεατρική παρά στο χορό. Ο σκοπός ήταν να δημιουργήσουν χαρακτήρες μέσω μιμητικών ικανοτήτων, γι' αυτό και αναπτύχθηκε αρκετά η Μιμική τέχνη. Οι δύο μεγαλύτεροι εκπρόσωποι της Μιμικής κατά τον 1ο αιώνα π.Χ. ήταν ο Βάθυλλος από την Αλεξάνδρεια και ο Πυλάδης από την Κιλικία, οι οποίοι θεωρούντο ως λαϊκά είδωλα. Παρ' όλα αυτά, η κοινωνική θέση (status)

των χορευτών και των ηθοποιών δε θεωρείτο πια τιμητική, και το κοινό που πήγαινε στο θέατρο είχε χαμηλό επίπεδο μόρφωσης. Έτσι, όταν γεννήθηκε ο Χριστός, ο χορός είχε καταντήσει να είναι ένας παρακμιακός, συχνά χυδαίος τρόπος διασκέδασης. Γι' αυτό, δε μας εκπλήσσει το γεγονός ότι κατά τα πρώτα χρόνια της Χριστιανικής περιόδου ο χορός σχεδόν εξαλείφθηκε και δεν ξαναεμφανίστηκε ως έντιμη μορφή τέχνης παρά μόνο μετά από χίλια χρόνια. Η Χριστιανική εκκλησία κατά τους πρώτους αιώνες της, αποδοκίμασε με ισχυρό τρόπο το χορό ορίζοντάς τον ως κοσμικό (μη θρησκευτικό) είδος.

2. Είδη χορού από τον Μεσαίωνα έως τον 18ο αιώνα

Ο Μεσαίωνας εκτείνεται χρονικά από τον 5ο (ή 9ο) αιώνα μ.Χ. έως τα μισά του 14ου αιώνα. Λίγα είναι γνωστά, ασφαλώς, για το χορό στη δυτική Ευρώπη από την πτώση της Ρώμης έως και το 12ο αιώνα μ.Χ. Παρ' όλα αυτά, στο Μεσαίωνα βρίσκονται οι δύο πηγές από όπου εκπήγασε κι εξελίχτηκε ο χορός στη Δύση: η μια αναφέρεται στους μη-κοινωνικά αποδεκτούς χορούς και οι άλλοι στους κοινωνικά αποδεκτούς χορούς.

Οι μη κοινωνικά αποδεκτοί χοροί είναι επί της ουσίας το σύνολο του έργου των επαγγελματιών. Στο Μεσαίωνα επαγγελματίες ήταν οι διάφοροι ακροβάτες, ταχυδακτυλουργοί και χοντροκομμένοι κωμικοί, για τους οποίους ήταν αβέβαιο ακόμη και αν θα κέρδιζαν τα προς το ζην, ταξιδεύοντας από πανηγύρι σε πανηγύρι. Ήταν εντελώς περιθωριοποιημένοι, όχι μόνο από την κοινωνία αλλά και από την Εκκλησία από την οποία ήταν μόνιμα αφορισμένοι, ιδιαιτέρως στις καθολικές χώρες όπου ο αφορισμός συνέχισε να ισχύει μέχρι και λίγο πριν από την έναρξη της Γαλλικής επανάστασης (1789). Ακόμη πιο σημαντικό είναι ότι το έργο τους δε θεωρείτο χορός αλλά «τούμπες κι ακροβατικά». Έτσι το επάγγελμα του χορευτή βρέθηκε σ' αυτή την ταπεινή θέση για άλλους τέσσερις αιώνες, ώσπου σιγά σιγά άρχισε ν' ανέρχεται για να φτάσει να καταλάβει την περίοπτη θέση που κατέχει σήμερα.

Οι κοινωνικά αποδεκτοί χοροί στη Δύση, στους οποίους συνυπήρχαν οι χοροί που χόρευαν άνθρωποι από όλα τα κοινωνικά στρώματα, από χωρικούς έως και μέλη της βασιλικής Αυλής, ήταν οι κυκλικοί χοροί (chain dance) που είχαν ήδη προϊστορία τουλάχιστον 2000 ετών. Στο Μεσαίωνα ονομάζονταν Carole και στην ουσία ήταν μια σειρά από ανθρώπους σε κύκλο οι οποίοι πιάνονταν χέρι χέρι και χόρευαν στους ρυθμούς που οι ίδιοι τραγουδούσαν. Υπήρχαν δύο ειδών Carole: το Farandole και το Branles. Το Farandole κινείτο προς τα εμπρός και σχημάτιζε μοτίβα στο πάτωμα. Το Branles κινείτο δεξιά αριστερά με συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα. Το πιο σημαντικό από αυτά τα σχήματα είναι το Branle Double, το οποίο αποτελείται από μουσικές φράσεις οκτώ χρόνων και ο στίχος του είναι σε μέτρο μπαλάντας και ένα τετράμετρο.

Από αυτήν τη σειρά ανθρώπων που χόρευαν κυκλικά προέκυψε ο χορός σε ζευγάρια. Πιστεύεται ότι σε αυτό βοήθησαν οι τροβαδούροι στην

Προβηγκία του 12ου αιώνα καθώς η λατρεία της «ευγενούς αγάπης» που δημιούργησαν, η λατρεία δηλαδή για την «Κυρία» (“Lady”) της καρδιάς τους. Αυτή ήταν μια πτυχή του Κώδικα Ιπποτισμού (Code of Chivalry) ο οποίος με τη σειρά του αποτελούσε μια πλευρά του Φεουδαρχικού συστήματος. Η αξία αυτής της εξέλιξης είναι ιδιαίτερα σημαντική. 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. Από αυτή την εποχή και στο εξής, το ετεροφυλόφιλο ζευγάρι έγινε το ξεχωριστό χαρακτηριστικό του χορού στη Δύση καθώς και το κύριο στοιχείο που τον διαχωρίζει από τα πρωτόγονα αλλά και από όλα τα είδη χορών της ανατολής. Αυτό που είναι σημαντικό να συνειδητοποιήσουμε σήμερα είναι ότι το ζευγάρι που προέκυψε χόρευε δίπλα δίπλα και μόνο του. Έχοντας όλο το χώρο στη διάθεσή τους είχαν τη δυνατότητα να σχηματίζουν όμορφα μοτίβα στο πάτωμα, εναρμονίζοντάς τα με τις μουσικές φράσεις. Επίσης, επειδή χόρευαν μπροστά από τους φίλους τους, θεωρούσαν χυδαίο το να επιδεικνύονται ή να εκτελούν φανερά δύσκολες κινήσεις. Αυτό άρμοζε μόνο σε αυτούς που έκαναν τούμπες. Η μετάβαση από το 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.

Αυτή η μετάβαση έλαβε χώρα στα 1400 μ.Χ. (αρχές 15ου αιώνα), κατά τα πρώτα χρόνια της Αναγέννησης. Τα πιο σημαντικά ονόματα αυτής της περιόδου είναι ο Domenico Di Ferrara (στα μέσα του 1400) και ο μαθητής του Guglielmo Ebreo. Οι χοροί του είναι μοντέλα απλότητας και ομορφιάς και αποτελούν τη βάση όλων των πραγματικά αριστοκρατικών έργων ως την Γαλλική επανάσταση.

Προς τα τέλη του 16ου αιώνα ο ιταλικός χορός άρχισε να γίνεται επιπόλαιος, κινητικά ρηχός, χρησιμοποιώντας ανακατωμένα μικρά βήματα και χάνοντας την παλιά ομορφιά της δομής του. Το επίκεντρο της μόδας μεταφέρθηκε στο Παρίσι υπό την επιρροή της Βασιλομήτορος της Γαλλίας, της Αικατερίνης των Μεδίκων (1519-1589). Ο διάσημος εντυπωσιακός χορός της εποχής της έφτασε στο ζενίθ του με την ονομασία “Ballet comique de la reine” (1581). Αυτού του είδους τα χορευτικά έργα συχνά εξυμνούσαν την ιεραρχία και τη βασιλική εξουσία, αλλά η καλλιτεχνική τους αξία δεν μπορεί να υποβιβαστεί σε απλές ασκήσεις δημοσίων σχέσεων. Τρεις δεκαετίες μετά,

στις αρχές του 17ου αιώνα, στη γαλλική Αυλή, υπό το κυριαρχία Βασιλέα-βρέφους, του Λουδοβίκου το 13ου (1601-1643), η τεχνική του χορού αλλάζει θεμελιωδώς: οι χορευτές αρχίζουν να γυρίζουν (οντέορ) τα πόδια τους προς τα έξω (turn out). Οι ευγενείς είχαν αρχίσει να φοράνε παπούτσια με τακούνια και οι τρόποι συμπεριφοράς της Αυλής άρχισαν να όσον αφορούσε τη θέση των ποδιών, να είναι ελαφρώς γυρισμένα πόδια προς τα έξω κατά την διάρκεια του περπατήματος, αντί να τίθενται σε ευθεία το ένα δίπλα στο άλλο. Το γεγονός αυτό οδήγησε υποχρεωτικά και στη στροφή του ισχίου προς τα έξω, όχι όμως στην υπερβολή που το συναντάμε σήμερα. Καθώς όλοι οι χοροί των ευγενών βασιζόνταν στον τρόπο με τον οποίο περπατούσαν, αυτή η αλλαγή στο περπάτημα άλλαξε ριζικά την όλη τεχνική του χορού. (Απόδειξη για τα παραπάνω αποτελεί το “*Arologie de la danse*” του Francois de Lauze, 1623). Είναι σημαντικό να συνειδητοποιήσει κανείς ότι οι χοροί των ευγενών στην Αναγέννηση εκτελούνταν με τα πόδια σε θέση παράλληλη το ένα από το άλλο. Αυτό επέτρεπε τη χρήση της “*maniera*” δηλαδή της φυσικής κίνησης κόντρα στο σώμα. Τώρα πια, με το αλλαγή τη θέσης των ποδιών προς τα έξω (turn out), η “*maniera*” δεν ήταν πλέον εφικτή, κι έτσι στο τέλος του 17^{ου} αιώνα καθιερώθηκαν οι κινήσεις των χεριών της τεχνικής Μπαρόκ.

Έλαβαν χώρα πολλές άλλες αλλαγές, με εξέχουσα την αύξηση της επιρροής που ασκούσαν οι επαγγελματίες χορευτές. Επίσης, δεν πρέπει να υποτιμηθεί η επιρροή της *Commedia dell’arte*. Η ονομασία *Commedia dell’arte* εμφανίστηκε πιθανώς προς το τέλος του 15ου αιώνα ή στις αρχές του 16ου και υπήρξε μια μορφή θεατρικής τέχνης που βασιζόταν, μεταξύ άλλων, και στο χορό. Οι περιοδεύοντες επαγγελματίες που ερμήνευαν *Commedia dell’arte* ήταν πολύ πιο εξελιγμένοι από τους μίμους. Στη ερμηνευτική τους φαρέτρα διέθεταν μεγάλη ποικιλία λαϊκών ειδών χορού, τα οποία κατείχαν σ’ εξαιρετικά υψηλό επίπεδο: έπαιζαν θέατρο, μιμούνταν, χόρευαν, χοροπηδούσαν και επιδίδονταν σε ταχυδακτυλουργίες. Οι ιστορίες δε τις οποίες διηγούνταν είχαν συνήθως σχέση με τους ίδιους χαρακτήρες π.χ. Αρλεκίνος, Κολομπίνα, Pulcinella, Pantaloon κ.ά., τους οποίους όμως κατάφερναν να διατηρούν ζωηρότατους, κάνοντας διαφορετικούς συνδυασμούς την κάθε φορά. Αυτοί οι περιοδεύοντες επαγγελματίες ερμηνευτές επηρέασαν ευθέως την εξέλιξη του μπαλέτου από τη Αναγέννηση ως το 19ο αιώνα. Αν και εμφανίζονταν συχνά στο μπαλέτο της Αυλής (*Ballet de cour*) και την Αγγλική Mas-

que (μάσκα) –πρόκειται για το ξεχωριστό είδος μπαλέτου της Αυλής (Ballet de cour) που δημιουργήθηκε στην Αγγλία– περιορίζονταν σε κωμικούς ρόλους. Η Masque περιλάμβανε διάλογο, τραγούδι και χορό. Στο τέλος, οι μασκοφόροι ερμηνευτές καλούσαν το κοινό να τους συνοδέψει σε κάποιους χορούς. Στα χέρια των Ben Johnson (θέμα) και Inigo Jones (σκηνικά) το δραματικό στοιχείο κυριάρχησε πάνω στο χορευτικό. Το 1661, πάντως, όταν ο Λουδοβίκος ο 14ος ίδρυσε τη γαλλική Βασιλική ακαδημία χορού (Académie royale de danse) έθεσε αυτούς τους, έως τότε, περιοδεύοντες επαγγελματίες ερμηνευτές επικεφαλής των παραστάσεων της Αυλής, θέση που πρωτίτερα κατείχαν οι μουσικοί του. Το 1672 μάλιστα, έδωσε την άδεια σε αυτούς τους επαγγελματίες να ερμηνεύουν αντίγραφα του μπαλέτου της Αυλής (Ballet de cour) στα εμπορικά θέατρα. Τώρα πια, οι επαγγελματίες χορευτές άρχισαν να χορεύουν με στιλ που ενώ ήταν φυσικό για τους ευγενείς (λόγω του ότι προέκυπτε από το κοινωνικό τους παράστημα και την εκλεπτυσμένη τους συμπεριφορά) δεν ήταν φυσικό για τους ίδιους. Το 1681 άρχισαν να συμμετέχουν και γυναίκες επαγγελματίες.

Μετά από όλα αυτά, είχαν πλέον δημιουργηθεί οι συνθήκες που θα πυροδοτούσαν τη μεγάλη διαμάχη που κράτησε εκατοντάδες χρόνια και έφτασε στο τέλος της μόνο με την έλευση της Γαλλικής επανάστασης (1789) και την ακόλουθη απαξίωση της παλιάς τεχνικής και του στιλ.

3. Η ανάπτυξη του μπαλέτου ως επαγγελματικής τέχνης: από το Ballet d' action έως τις αρχές του ρομαντικού κινήματος

Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, το είδος του χορού των ευγενών μεταλλάσσεται σταθερά σε δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις επαγγελματιών: τους virtuosi, από τη μία, και τους υποστηρικτές του ballet d'action (μπαλέτο δράσης), από την άλλη. Πρόκειται για δύο πολύ διαφορετικά είδη επαγγελματιών του χορού που συχνά εχθρεύονταν οι μεν τους δε· αυτοί όμως ήταν που έθεσαν στόχους οι οποίοι έμελλε να αλλάξουν μια για πάντα το χορό που υποστήριζαν ο Domenico da Piacenza (1400-1470) και οι ακόλουθοί του. Με το πέρασμα του χρόνου, κάποιοι καλλιτέχνες του χορού –και ιδιαίτερα η οικογένεια των Vestris– άρχισαν να υιοθετούν στοιχεία και από τους virtuosi και από το ballet d'action, συμφιλιώνοντας τους δύο πόλους.

Οι virtuosi ήθελαν απλώς να επιδεικνύουν εαυτούς. Αυτό είναι κατανοητό, λαμβάνοντας υπόψη ότι «η κληρονομιά» τους προερχόταν από τους παλιούς ακροβάτες που έβγαζαν τα προς το ζην επιδεικνύοντας την εξέχουσα σωματική τους ρώμη και ευλυγισία. Κατά τη διάρκεια του αιώνα, διείσδυσαν στην παλιά τεχνική των ευγενών με τα δικά τους ακροβατικά κόλπα (κυρίως τις στροφές για εντυπωσιασμό). Αψηφώντας τα όλα αυτά ανοιχτά, οι αριστοκράτες στην Αυλή άρχισαν να χορεύουν ακόμη πιο απλά. Ο τρόπος των virtuosi είναι ιδιαίτερα εμφανής στη χορεύτρια Anne Marie de Camargo (1710-1770) η οποία κόντινε τις φούστες της ώστε να μπορεί το κοινό να διακρίνει τους σταυρωτούς αστραγάλους και τα entrechats (ορολογία μπαλέτου), τη δεξιότητα και την τεχνική της. Η πράξη της να κοντύνει τη φούστα αναπόφευκτα ξεκίνησε μια διαδικασία η οποία κατέληξε στο tutu – το «φωτοστέφανο της λεκάνης». Οι υποστηρικτές του ballet d'action από την άλλη, ήταν πολύ διαφορετικοί. Υπέταξαν τις αρετές του χορού των ευγενών μέσα στην παθιασμένη τους επιθυμία να κάνουν το χορό να εκφράζει τα άμεσα ανθρώπινα συναισθήματα και να εξιστορεί κάτι μόνο μέσα από την κίνηση των χορευτών, χωρίς τη βοήθεια του τραγουδιού και της ποίησης, τα οποία μέχρι τότε αποτελούσαν απαραίτητο στοιχείο του μπαλέτου. Την εφόρμησή τους ποδηγέτησαν πέντε άνθρωποι που αποτελούσαν την εμπροσθοφυλακή του κινήματος και ήταν οι: John Weaver, Marie Salle, Frantz Hilverding, Gasparo Angiolini και, διασημότερος όλων, ο Jean-Georges Noverre.

John Weaver (1673-1760): Εγγλέζος δάσκαλος του χορού. Ήταν ο πρώτος διαπρεπής επαγγελματίας στον τομέα του με το έργο *Loves of Mars and Venus* (1717). Αυτό το έργο, μαζί με άλλα δικά του, οδήγησαν επιτυχώς στην εξάλειψη της προφορικής συνοδείας της δραματικής πλοκής και στην εξύψωση του ρόλου της υποκριτικής μιμικής.

Marie Salle (1707-756): Υπήρξε η πιο γραφική και η μόνη γυναίκα αυτής της ομάδας. Ήταν όμορφη και υπέρμαχος του παλαιού στιλ των ευγενών στο Παρίσι. Έσπρωξε τα πράγματα ένα βήμα πιο πέρα στην κατεύθυνση του δραματικού ρεαλισμού και της εκφραστικότητας. Όλα άρχισαν με την επιθυμία της να αλλάξει το κουστούμι ώστε να ταιριάζει με το είδος του ρόλου. Η γαλλική Βασιλική ακαδημία χορού έφερε αντιρρήσεις σ' αυτήν της την επιθυμία κι έτσι εκείνη πήγε στο Λονδίνο. Το μεγαλύτερό της επίτευγμα ήταν το μπαλέτο *Πυγμαλίων*, που ανέβηκε στο Λονδίνο το 1734, στο οποίο ερμηνεύοντας το ρόλο της Γαλάτειας έβγαλε το κρινολίνο, τα τακούνια, τα τυπικά στολίδια και τα καλύμματα του κεφαλιού και εμφανίστηκε τυλιγμένη σε άσπρα πέπλα από μουσελίνα, με τα μαλλιά ελεύθερα και φορώντας σανδάλια, ομοιάζοντας με τα αρχαία ελληνικά άγαλμα. Όλα αυτά βέβαια τα φόρεσε πάνω από τους κορσέδες και τα μεσοφόρια, γεγονός που βέβαια δε είναι καθόλου πρακτικό. Στην εποχή της όμως, αυτό προκάλεσε αίσθηση και αποτέλεσε ένα ακόμα βήμα προς την παραστατικότητα. Όλο το Λονδίνο έσπευσε να τη δει. Τον επόμενο χρόνο, το 1734, πάλι στο Λονδίνο, χόρεψε σ' ένα από τα έργα του Georg Friedrich Händel, το *Τερψιχόρη*, το οποίο στην ουσία ήταν διασκευή του προλόγου της όπερας *Il pastor fido* το ομώνυμου συνθέτη. Η έντονη διαφορά της μουσικής του ανάμεσα στα αρχικά και στα τελικά κομμάτια του έργου φανερώνουν την επίδραση που άσκησε η Salle στον συνθέτη. Το επόμενο όμως μπαλέτο της, το *Alcina*, στο οποίο προσπάθησε να χορέψει το ρόλο ενός αγοριού ήταν αποτυχία κι έτσι γύρισε στο Παρίσι. Εκεί τα πράγματα δεν είχαν αλλάξει, και γι' αυτό μετά από μερικές αποτυχημένες εμφανίσεις, αποτραβήχτηκε απογοητευμένη.

Frantz Hilverding (1710-1768) και Gasparo Angiolini (1731-1803): Εργάστηκαν και οι δύο στη Βιέννη και η σχέση του ήταν αυτή του δάσκαλου και του

μαθητή. Ανέβασαν αρκετά αξιοθαύμαστα έργα από τα οποία το «διαμάντι» τους ήταν το μπαλέτο *Don Zouán* του Angiolini το 1761, σε μουσική του Cristoph Willibald Gluck (1714-1787), καινοτομία του οποίου ήταν η εισαγωγή της χορωδίας και του μπαλέτου στη σκηνική δράση. Η διορατικότητα και αρμονική συνεργασία του Angiolini με τον συνθέτη ήταν πιθανώς αυτό που βοήθησε τον τελευταίο ν' αναμορφώσει την ιταλική όπερα και να επικεντρωθεί στην υποκριτική δεινότητα (ακολουθώντας πιο πιστά το κείμενο και τη δράση του έργου) και την εκφραστική απλότητα.

Jean-Georges Noverre (1727-1810): Μεγάλος χορογράφος, δάσκαλος και ανανεωτής του χορού. Σε ηλικία 15 ετών χόρευε στην Αυλή του Λουδοβίκου του 15ου. Καλλιτέχνης με ανοιχτούς ορίζοντες, επηρέασε μεγάλους χορευτές εισάγοντας καινούργια στοιχεία έκφρασης στο χορό που τα διατύπωσε στο βιβλίο του *Lettres sur la danse et les ballets* (*Γράμματα σχετικά με το χορό και το μπαλέτο*, 1760). Στο βιβλίο του αυτό ανέλυσε τις αρχές του με τρόπο που να γίνονται κατανοητές και προσιτές τόσο από τους ανθρώπους του καιρού του όσο και από τις κατοπινές γενιές. Είχε τον ίδιο ενθουσιασμό με τη Marie Salle και, ως ένα σημείο, ήταν εκείνη που τον ενέπνευσε. Η θεωρία του δεν περιοριζόταν στην αλλαγή του κοστουμιού αλλά ήταν ευρύτερη και επεκτεινόταν σε αλλαγές περισσότερων στοιχείων της παράστασης. Σκοπός του ήταν να κάνει το μπαλέτο ανεξάρτητη θεατρική τέχνη αντί ενός απλού διακοσμητικού παρεπόμενου της όπερας. Συνάντησε, όμως, την ίδια εχθρότητα που είχε γνωρίσει νωρίτερα και η Salle. Έτσι, δούλεψε σε διάφορα μέρη της Γαλλίας και στο τέλος πήγε να εργαστεί στη Στουτγάρδη. Θεωρείται ο κύριος δημιουργός του ballet d'action. Ήθελε ο χορός να εξελίξει τη δραματική πλοκή (action) αντί απλώς να τη διακόπτει με όμορφα ιντερμέδια, όπως συνέβαινε στις παραστάσεις ως τότε. Ήθελε ακόμη ο χορός να μην ξεσηκώνει τον ενθουσιασμό μόνο για την τεχνική δεξιοτεχνία αλλά και να συγκινεί με την εκφραστικότητα, όπως και η τραγωδία. Επέμενε το μπαλέτο να γίνει μέσο αυτοδύναμο που θα μιμούταν τη ζωή. Στο τέλος, έγινε Διευθυντής της Όπερας του Παρισιού αλλά παραιτήθηκε μετά από μια σύντομη και όχι τόσο λαμπρή θητεία. Παρ' όλα αυτά, κατάφερε: 1) να σταματήσει τη χρήση της μάσκας, 2) να αλλάξει λίγο το κουστούμι, και 3), να επιφέρει έναν σχετικό ρεαλισμό. Χορογράφησε πάνω από πενήντα μπαλέτα. Μερικά από τα πιο γνωστά του εί-

ναι: *Τα Καπρίτσια της Γαλάτειας*, *Τα Μικρά τίποτα* σε μουσική Μότσαρτ, *Η Κρίση του Πάρη*, *Μήδεια και Ιάσων*, *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, *Γάμοι της Θέτιδος* κτλ.

Τους παραπάνω πέντε πρωτοπόρους ακλούθησαν πολλοί άλλοι, δύο από τους οποίους έκαναν ιδιαιτέρως σημαντικές αλλαγές στο στίλ και την τεχνική του μπαλέτου.

Ο πρώτος ήταν ο Jean Dauberval (Ζαν Ντομπερβάλ, 1742-1806), χορευτής και χορογράφος που χόρευε στην Όπερα του Παρισιού, όπου κι κατάφερε σταδιακά να γίνει πρώτος χορευτής. Ήταν παρτενέρ και χορογράφος της περίφημης χορεύτριας Marie-Madeleine Guimard (Μαρί Μαντλέν Γκιμάρ, 1743-1816). Η παραγωγή τού *La Fille Mal Gardée* (*Η Παραμελημένη κόρη*) που ανέβηκε στο Bordeaux το 1789, τη χρονιά της Γαλλικής επανάστασης, απομάκρυνε την κλασική βουκολική παράδοση του χορού από τη χρυσή εποχή των εξιδανικευμένων βοσκών και βοσκοπούλων και την καθοδήγησε προς την απεικόνιση της νατουραλιστικής (φυσιοκρατικής) ποιμενικής ζωής. Ανέπτυξε το στίλ «Καρακτέρ» και θεωρήθηκε ο πατέρας της μοντέρνας κωμωδίας μπαλέτου.

Ο δεύτερος ήταν ο Charles-Louis Didelot (1767-1837), χορευτής και δάσκαλος μπαλέτου. Η παραγωγή του, το *Flore et Zéphire* (Φλωρά και Ζέφυρος) που ανέβηκε στο Λονδίνο το 1796, περιλάμβανε χορευτές που πετούσαν δεμένοι με καλώδια. Έτσι, θεωρείται ο δημιουργός του είδους χορού Volant (ιπτάμενο) που το ανέπτυξε στη Ρωσία, όπου και εργάστηκε για είκοσι πέντε χρόνια. Αυτή η άρνηση της βαρύτητας, το πέταγμα και το «τράβηγμα» του σώματος προς τα πάνω, έγιναν έκτοτε αναπόσπαστα στοιχεία της εκπαίδευσης στο μπαλέτο. Ο Didelot θεωρείται, επίσης, από πολλούς, ο ιδρυτής της ρωσικής σχολής μπαλέτου. Άλλα γνωστά μπαλέτα του είναι το *Απόλλων και Δάφνη*, *Δον Κιχώτης* και *Οι Αρραβώνες*.

Στις τρεις δεκαετίες που ακλούθησαν τη Γαλλική επανάσταση του 1789, σε περίοδο μεγάλης αναταραχής, η βασική τεχνική του μπαλέτου μετατράπηκε πλέον καθαρά σε αυτήν που γνωρίζουμε και σήμερα. Το *Elementary Treatise* (1820) του Carlo Blasis (1795-1858) είναι η πρώτη αδιαμφισβήτητη ένδειξη περί τούτου. Πρόκειται για μια πραγματεία στη βασική θεωρία και την πρακτική του χορού. Από τότε και στο εξής η παλιά τεχνική των ευγε-

νών, η βασισμένη στο πεταχτό περπάτημα του ανθρώπου της Δύσης με τη φυσική αντίθεση που προϋποθέτει η ανύψωση και η πτώση του σώματος (“the movement”), το ελαστικό κουντεπιέ και η λεγκάτο ευκινησία, η φαινομενικά αβίαστη ευκολία (“sprezzatura”), όλα χάθηκαν. Μαζί όμως με αυτά, χάθηκε και η μακρά παράδοση που προερχόταν από τον Πλάτωνα: ο χορός ήταν δώρο των Θεών και αποτελούσε αντανάκλαση της ουράνιας αρμονίας, «των αστεριών στην τροχιά τους» στην οποία μπορούσαν να αποβλέπουν όλοι. Ο κόσμος της ελληνικής μυθολογίας και των ιδανικών της, της ενότητας, της προοπτικής και της καθαρότητας, που ήταν εμφανής στην Αναγέννηση, αλλά κρυμμένες κατά τον 18ο αιώνα, άλλαξε δραστικά και τη θέση του πήρε η τάση για απόδραση, η επίπονη εκπαίδευση και τα τεχνάσματα του μπαλέτου του 19ου αιώνα.

4. Το Ρομαντικό μπαλέτο

Ο Ρομαντισμός ήταν από τα πιο ισχυρά κινήματα στην ιστορία της τέχνης. Ευδοκίμησε σε μια περίοδο όπου συντελούνταν ριζικές αλλαγές στο Δυτικό πολιτισμό, με κυριότερες τη Γαλλική επανάσταση, τους Ναπολεόντειους πολέμους και τη Βιομηχανική επανάσταση. Τότε ήταν που εμφανίστηκαν εργοστάσια που άλλαξαν την εικόνα της υπαίθρου και των πόλεων από τη μία, ενώ από την άλλη, οι εργάτες και οι χειρώνακτες παρέμειναν εξαθλιωμένοι, ίσως και σε χειρότερο επίπεδο από πριν. Πολλοί ήταν αυτοί που έφυγαν για τις μεγάλες πόλεις. Η βία και η εγκληματικότητα αυξήθηκαν. Όλα αυτά ήταν πολύ επώδυνα και ο κόσμος ένοιωσε την ανάγκη να ξεφύγει με τα μέσα που διέθετε η τέχνη. Έτσι λοιπόν, το κίνημα του Ρομαντισμού πήρε τη μορφή της αντίδρασης κατά των μορφών και της συμβατικότητας του 18ου αιώνα και σηματοδεύτηκε ιδιαίτερα από την αναζήτηση από πλευράς των καλλιτεχνών για νέα είδη πηγών έμπνευσης και έκφρασης. Στο θέατρο, ο κόσμος ήθελε να δει πράγματα διαφορετικά από αυτά που συνέβαιναν γύρω του. Ήθελε χρώμα, διασκέδαση, φαντασία. Ζητούσε νεράιδες, ξωτικά, χαρακτήρες από μακρινές χώρες, πλάσματα που ο καθένας θα ήθελε να ονειρευτεί ή να γίνει ένα από αυτά: τσιγγάνες, όμορφα φαντάσματα κτλ., με λίγα λόγια οτιδήποτε που να μην μοιάζει με την πραγματική ζωή. Αν το έργο αφορούσε βασιλιάδες και βασίλισσες, τότε αυτοί υπέφεραν από τις ίδιες αγωνίες με τις κυρίες και τους κυρίους, αλλά όχι και με τους εργάτες, τις υπηρέτριες και τα παιδιά στα άστυλα. Το καθήκον τούς είχε κουράσει όλους. Ήθελαν πλέον να δοκιμάσουν τη φαντασία και την αγάπη.

Το μπαλέτο επηρεάστηκε βαθιά από αυτό το κίνημα και έφτασε πολύ σύντομα σε ένα πρωτοφανές επίπεδο καλλιτεχνικής επίτευξης. Η χορεύτρια έπρεπε να είναι απόκοσμη και πνευματική. Η δε τεχνική της ασύγκριτη. Η Marie Taglioni (Μαρί Ταλιόνι, 1804-1884) ήταν η πρώτη ballerina με τη σημερινή έννοια του όρου, η πρώτη δηλαδή μοντέρνα μπαλαρίνα: η πρώτη επαγγελματίας που από μικρή είχε αφοσιωθεί στην τέχνη του χορού, περνώντας ακόμα και την εφηβεία της μέσα στην αίθουσα εξάσκησης. Το Ρομαντικό μπαλέτο απευθύνθηκε σ' ένα ευρύτερο κοινό, λόγω της ανόδου της μεσαιάς τάξης. Ήταν δε επηρεασμένο από τη στάση της μεσαιάς τάξης, πράγμα που γίνεται εμφανές από την αποδοκιμασία που έδειχνε στους άνδρες χορευτές.

Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι ανταποκρίθηκε στις ιδέες του Ρομαντισμού. Για παράδειγμα, τα θέματα των Ρομαντικών μπαλέτων ταυτίζονταν με αυτά της Ρομαντικής λογοτεχνίας. Οι απεικονίσεις των σκηνικών κυμαίνονταν από φεγγαρόλουστα μοναστήρια και δάση έως αναπαραστάσεις εξωτικών, μακρινών τόπων. Η μουσική έγινε πιο περιγραφική και, ίσως η σημαντικότερη αλλαγή στη χορογραφία αποδέχτηκε την πρόκληση να ολοκληρώσει τη Ρομαντική ψευδαίσθηση.

Οι βελτιωμένες μέθοδοι διδασκαλίας του μπαλέτου, όπως αυτή του Auguste Vestris (Ογκίστ Βεστρίς, 1760-1842), 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 pointes (πουέντ). Ο χορός στις pointes παρουσιάστηκε στην αρχή ως εφέ της τεχνικής, γύρω στο 1810, για να εξελιχθεί καλλιτεχνικά λίγο αργότερα, το 1820, από τη Marie Taglioni (Μαρί Ταλιόνι), με τρόπο τέτοιο που ν' αποδίδει την αίσθηση του αιθέριου. Τέλος, ο χορός στις pointes χρησιμοποιήθηκε από τις Ιταλίδες μπαλαρίνες στην προσπάθειά τους να καταφέρουν να κατακτήσουν την ύψιστη δεξιότητα στην τεχνική. Οπτικά, η σιλουέτα της μπαλαρίνας υιοθέτησε τη γνώριμη φόρμα σε σχήμα καμπάνας, το στιλ δηλαδή που επέβαλε η μόδα της εποχής.

Κυριότερο κέντρο του ευρωπαϊκού μπαλέτου ήταν το Παρίσι, όπου η παράδοση της ομάδας και της σχολής της Opera (Όπερας) ξεκινούσε από την εποχή της βασιλείας του Λουδοβίκου του 14ου. Το μπαλέτο ήταν πάντα ένα δυνατό στοιχείο, τόσο προτού όσο και μετά τη Γαλλική επανάσταση (1789). Μπορεί να πει κανείς ότι η άνθιση συγκεκριμένα του Ρομαντικού μπαλέτου οριοθετήθηκε από το ντεμπούτο της Marie Taglioni (Μαρί Ταλιόνι, 1804-1884) στην Όπερα του Παρισιού, το 1827. Ο ρευστός, αβίαστος και καθарός τρόπος με τον οποίο χόρευε ήταν εκ διαμέτρου αντίθετος με την αγωνία που εξέφραζαν άλλες μπαλαρίνες προκειμένου να αποδώσουν τη τεχνική δεξιότητα. Όταν πια δημιούργησε το ρόλο της στο *La Sylphide* (*Η Συλφίδα*), σε χορογραφία του πατέρα της, Filippo Taglioni (Φίλιππο Ταλιόνι), το 1832, στο Παρίσι, καθιερώθηκε ως μια από τις εξέχουσες προσωπικότητες του Ρομαντικού χορού. Ας μην ξεχνάμε ότι η πρεμιέρα αυτού του έργου, στις 12 Μαρτίου 1832, είναι αυτή που σηματοδότησε την εναπόθεση του μπαλέτου

στα τρυφερά χέρια του Ρομαντισμού. Ουσιαστικά, πρόκειται για το πρώτο αριστούργημα του Ρομαντικού μπαλέτου. Μετά τη *Συλφίδα* ακολούθησαν πολλά ακόμα μπαλέτα, αλλά την εισαγωγή των υπερφυσικών χαρακτήρων και του τοπικού χρώματος (στην συγκεκριμένη περίπτωση, το Σκωτσέζικο χρώμα) καθώς και το τυπικό ρομαντικό θέμα του μάταιου έρωτα, αυτού που δεν έχει ανταπόδοση, ανάμεσα σ' έναν θνητό και ένα πνεύμα, τέθηκαν πρώτη από τη *Συλφίδα*.

Η μεγαλύτερη αντίζηλος της Taglioni (Ταλιόνι) ήταν η Fanny Elssler (Φάνυ Έλσλερ, 1810-1884), μια μπαλαρίνα με διαφορετικά χαρίσματα που προέβαλε κατά βάση τη θηλυκότητα της και κατείχε εξαιρετική δραματική (θεατρική) ικανότητα. Διέπρεψε ερμηνεύοντας θεατρικούς ρόλους σε χορογραφίες, όπως, για παράδειγμα στην *Cachucha*, το 1836· ισπανικός χορός διασκευασμένος για μπαλέτο που συμπεριλαμβανόταν στο μπαλέτο του Jean Coralli (Ζαν Κοράλλι), *Le Diable Boiteux*. Αυτού του είδους ο ρόλοι αποτελούσαν ένα ακόμα χαρακτηριστικό του Ρομαντικού μπαλέτου. Η *Giselle* (Ζιζέλ), από την άλλη μεριά, δημιουργήθηκε το 1841 για μια άλλη εξαιρετική μπαλαρίνα του Ρομαντικού μπαλέτου, την Carlota Grisi (Καρλότα Γκριζί, 1819-1899). Ενώ η δομή του έργου αυτού ήταν παρόμοια με αυτή του *La Sylphide*, η σύλληψή του ήταν πιο βαθυστόχαστη χάρη στο σενάριο του Théophile Gautier (Τεοφίλ Γκοτιέ), ενός κορυφαίου Ρομαντικού ποιητή και κριτικού του θεάτρου, και στη χορογραφία των κεντρικών ρόλων από τον Jules Perrot (Ζιλ Περό). Περίπου το 1850, άρχισε μια σταδιακή παρακμή του μπαλέτου στο Παρίσι, όσον αφορά την καλλιτεχνική ποιότητα, και, τελικώς, η φλόγα του Ρομαντικού μπαλέτου έσβησε μετά το 1870.

Άλλοι χορογράφοι που έδρασαν εκείνη την εποχή στο Παρίσι ήταν ο Jean Coralli (Ζαν Κοράλλι, 1779-1854), ο Joseph Mazilier (Ζοζέ Μαζιλιέ, 1801-1868), ο οποίος ήταν δημιουργός του *Le Corsaire* (*Ο Κουρσάρος*) που ανέβηκε το 1856, και ο Arthur Saint-Léon (Αρτίρ Σεν Λεόν, 1821-1870), του οποίου το τελευταίο και πιο πετυχημένο μπαλέτο εκείνη την εποχή ήταν το *Adolphe Adam* (Αντόλφ Άνταμ) και ο οποίος είχε χορογραφήσει επίσης και τα διάσημα πλέον *Giselle* και *Le Corsaire* καθώς και το μπαλέτο *Copellia* σε μουσική του Leo Delibes (Λεό Ντελίμπ, 1836-1891).

Κατά τη διάρκεια του 1840, το Λονδίνο ήταν και αυτό μια από τις σημαντικότερες σκηνές όπου εξελισσόταν το μπαλέτο, κυρίως όταν εκεί δρούσε ο

καθηγητής χορού και χορογράφος (ballet master) Jules Perrot (Ζιλ Περρό, 1810-1892). Η σκέψη να αναγνωριστεί ο Perrot ως ο μεγαλύτερος χορογράφος της εποχής του οφείλεται κυρίως στις πολλές και ποιοτικές παραγωγές που κατάφερε να ανεβάσει για το “Her Majesty’s Theatre” (Το θέατρο της Αυτού Μεγαλειότητας) του Λονδίνου. Στα αφηγηματικά του μπαλέτα περιλαμβάνονταν και το *Ondine* (Οντίν) που δημιούργησε το 1843 για τη Fanny Cerrito (Φανή Τσερίτο) και το *Esmeralda* (Εσμεράλδα) που δημιούργησε το 1844 για την Carlota Grisi (Καρλότα Γκρίζι). Γι’ αυτά τα μπαλέτα, κατά τη διάρκεια της χορογραφικής τους δημιουργίας, ο Perrot εξερεύνησε νέο έδαφος χρησιμοποιώντας τη μέθοδο *pas d’ action* (βήματα δράσης), σύμφωνα με την οποία ο χορός χρησιμοποιείτο για να προάγει την δραματουργία. Ήταν επίσης εξαιρετικός στο να δημιουργεί χορογραφικά κομμάτια που ήταν κομμένα και ραμμένα στα μέτρα του προσωπικού στιλ του/της κάθε χορευτή/χορεύτριας. Αυτό ήταν και το μυστικό των εξεχόντων ντιβερτισμάν¹ του, όπως για παράδειγμα το *Pas de quatre* (*Πα ντε κατρ*, 1845), το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως η αποθέωση της Ρομαντικής μπαλαρίνας. Μεγάλο ρόλο παίζει το γεγονός ότι το συγκεκριμένο ντιβερτισμάν δεν συμπεριλάμβανε κανένα ρόλο για άντρα χορευτή, πράγμα το οποίο είναι αρκετά ειρωνικό αν σκεφτεί κανείς ότι ο Perrot (Περρό) υπήρξε ο πιο διαπρεπής άντρας της χρονιάς του.

Υπήρξαν πολλά άλλα αστικά κέντρα στα οποία άνθισε το Ρομαντικό μπαλέτο, ένα από τα οποία ήταν και η Κοπεγχάγη. Η Κοπεγχάγη ήταν ιδιαιτέρως σημαντική λόγω των μπαλέτων του Auguste Bournonville (Ογκίστ Μπουρνονβίλ, 1805-1879) τα οποία διασώθηκαν εκεί. Σύγχρονος του Perrot (Περρό) και μαθητής του Vestris (Βεστρίς), ο Bournonville (Μπουρνονβίλ) διετέλεσε διευθυντής του Μπαλέτου της Δανίας για πολλά χρόνια και τα έργα του παρουσιάζουν μια πολύτιμη και σαφή εικόνα της «σχολής των Vestris Conservatoriet (Βεστρίς Κοσερβατοριέτ, 1849), καθώς και του τρόπου με τον οποίο ήταν δομημένα τα αφηγηματικά μπαλέτα εκείνης της εποχής (*La Sylphide*, 1834, *Napoli*, 1842). Το μπαλέτο *La Sylphide* του Bournonville (Μπουρνονβίλ) ήταν μια αναβίωση το μπαλέτου του Filippo Taglioni (Ταλιόνι) δοσμένο, όμως, σε νέα χορογραφία και σε διαφορετική μουσική. Τέλος, ιδιαι-

¹ Divertissement: χορευτικά μέρη που προστίθενται σε ένα θεατρικό δρώμενο (θέατρο ή όπερα) ή μια σειρά από σόλο, ντουέτο ή ομαδικό κομμάτι, και όπου παρουσιάζονται επί σκηνής, όλα μαζί, σε μία ενότητα χορευτική.

τέρως σημαντικό είναι και το έργο *A Folk Tale* (1854) του Bournonville (Μπουρνονβίλ), ένα ρομαντικό μπαλέτο που διαδραματίζεται μεταξύ των trolls (τρολ)² της σκανδιναβικής μυθολογίας.

Μερικά σημαντικά πρόσωπα (με χρονολογίες):

AUGUSTE VESTRIS, 1760-1842

CARLOTTA GRISI, 1819-1899

AUGUSTE BOURNONVILLE, 1805-
1879

LUCILE GRAHN, 1819-1907

MARIE TAGLIONI, 1804-1884

FANNY CERRITO, 1817-1909

FANNY ELSSLER, 1810-1884

ARTHUR SAINT-LEON, 1821-1870

JULES PERROT, 1810-1892

² Στη σκανδιναβική μυθολογία τα τρολ ήταν υπερφυσικά πλάσματα. Στα αρχαία παραμύθια παρουσιάζονται ως γίγαντες, όμως στη μετέπειτα σκανδιναβική βιβλιογραφία εμφανίζονται περισσότερο ως ζαβολιάρηδες αλλά φιλικοί νάνοι.

5. Το αυτοκρατορικό ρωσικό μπαλέτο

Το μπαλέτο κατά τον 19ο αιώνα στην Αυτοκρατορική Ρωσία απέκτησε μια στιλιστική ταυτότητα που άφησε έκτοτε τη σφραγίδα της στο μπαλέτο διεθνώς. Στη διάρκεια του 18ου και του 19ου αιώνα, το μπαλέτο στη Ρωσία καλλιεργήθηκε από ξένους ballet masters (καθηγητές χορού και χορογράφους), από τους οποίους ορισμένοι ήταν διακεκριμένοι σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό χώρο, όπως ο Franz Hilverding, ο Charles-Louis Didelot, ο Jules Perrot και ο Arthur Saint-Léon. Η μανία με το μπαλέτο που παρατηρήθηκε στη Ρωσία έφτανε συχνά στην υπερβολή. Απόδειξη αυτού αποτελεί ότι η Marie Taglioni, η Fanny Elssler και άλλα διάσημα αστέρια της εποχής εκείνης γνώρισαν στη Ρωσία μερικές από τις μεγαλύτερες επιτυχίες τους.

Ο καλλιτέχνης όμως, που ώθησε το ρωσικό μπαλέτο έως ότου έφτασε στο υψηλότερο επίπεδο ήταν ο Marius Petipa (Μαριούς Πετιπά, 1818-1910), ο οποίος δεν είχε γνωρίσει ιδιαίτερη δόξα ως χορευτής πριν από την άφιξή του στη Ρωσία το 1847. Φτάνοντας στη Ρωσία, όμως, αναδείχθηκε σταδιακά σε χορευτή, καθηγητή χορού και, τελικώς, σε χορογράφο διεθνούς κλάσης, σε τέτοιο σημείο που να αποκαλείται ο «Πατέρας όλου του μπαλέτου». Ξεκίνησε ως πρώτος χορευτής στην Αγία Πετρούπολη, χορεύοντας σε έργα όπως το *Raquita* (Πακίτα), *Giselle* (Ζιζέλ), *Esmeralda* (Εσμεράλντα), *Le Corsaire* (Ο κουρσάρος) και άλλα. Εμφανιζόταν συχνά στη σκηνή με τη Fanny Elssler. Διατέλεσε επίσης, για ορισμένο χρονικό διάστημα, βοηθός χορογράφου και εργάστηκε δίπλα στον Jules Perrot. Το 1855 ξεκίνησε το δημιουργικό του έργο, συνθέτοντας το πρώτο του μπαλέτο στην Αγία Πετρούπολη, το οποίο και ονόμασε *The Star of Granada* (Το αστέρι της Γρανάδας). Το 1862 προσελήφθη ως πρώτος ballet master στην Αγία Πετρούπολη. Το πρώτο του πραγματικά επιτυχημένο έργο, που χορογραφήθηκε την ίδια χρονιά, ήταν το *La Fille du Pharaon* (Η κόρη του Φαραώ, 1862). Έκτοτε χορογράφησε περισσότερα από 50 μπαλέτα για τα Αυτοκρατορικά θέατρα της Αγίας Πετρούπολης και της Μόσχας. Σε αυτά συμπεριλαμβάνονται τα: *Don Quixote* (Δον Κιχώτης, 1869), *La Camargo* (Λα καμάργκο, 1872), *La Bayadère* (Η Μπαγιαντέρα, 1877), *The Sleeping Beauty* (Η ωραία κοιμωμένη, 1890), *Cinderella*, (Σταχτοπούτα, 1893, χορογραφία σε συνεργασία με τον Enrico Cecchetti και τον Lev Ivanov), *Swan Lake* (Λίμνη των κύκνων, 1895, σε συνεργασία με τον Lev Ivanov) και *Ray-*

monda (Ραϊμόντα, 1898). Το τελευταίο μπαλέτο του ήταν το *The Magic Mirror* (Ο μαγικός καθρέφτης) που χορογραφήθηκε το 1903. Συνεργάστηκε στενά με τον Pyotr Ilyich Tchaikovsky (Πιότρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι) για τη δημιουργία του μπαλέτου *The Nutcracker* (Ο καρυοθραύστης) αλλά αναγκάστηκε να παραχωρήσει το έργο στον Lev Ivanov το 1892, λόγω ασθένειας. Αποσύρθηκε τελικώς από τη θέση του ballet master το 1903, σε ηλικία 85 ετών.

Οι περισσότερες χορογραφίες του ήταν ballet d'action (μπαλέτο δράσης), στις οποίες εφάρμοζε τις τεχνικές της μιμικής, του χαρακτήρα και του χορού σε ζευγάρια (partnering), τις οποίες είχε χρησιμοποιήσει και ο ίδιος στην καριέρα του ως χορευτής. Όμως, σ' αυτά τα μπαλέτα πρόσθεσε επίσης μεγάλες σουίτες ακαδημαϊκού χορού κατά την διάρκεια των οποίων η πλοκή του έργου προχωρούσε λίγο ή και καθόλου, όπως για παράδειγμα η σκηνή των "Shades" («Σκιών») στο *La Bayadère* (Η Μπαγιαντέρα). Αυτό που παραμένει αξιοθαύμαστο μέχρι και σήμερα στα έργα του Petipa, και είναι και ο λόγος που τα έργα αυτά αποτελούν υπόδειγμα χορογραφίας, είναι η δομή του χρόνου, ο σκηνικός χώρος και η πολύπλοκη εσωτερική οργάνωση που χαρακτηρίζουν τις σουίτες.

Σε όλα τα διασωθέντα έργα μπαλέτου του Petipa είναι εμφανή σημαντικά παραδείγματα μιας φόρμας που χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα εκείνη την εποχή: του υποστηριζόμενου αντάτζιο (supported adagio), στο οποίο η υποστήριξη που παρέχει ο άντρας χορευτής δίνει τη δυνατότητα στη χορεύτρια να βελτιώσει το στιλ του δικού της αντάτζιο ως προς την τεχνική, το δραματικό και το ποιητικό του μέρος. Πολλά από τα μπαλέτα του Petipa συμπεριλαμβάνουν αυτό που έκτοτε θεωρείται η τετραμερής καθιερωμένη φόρμα ενός μεγάλου pas de deux (πα ντε ντε). Πιο συγκεκριμένα, τα τέσσερα μέρη που αποτελούν αυτή τη φόρμα είναι:

- Υποστηριζόμενο αντάτζιο (Supported adagio)
- Βαριασόν του χορευτή (Dancer's variation)
- Βαριασόν της μπαλαρίνας (Ballerina's variation)
- Κόντα (Coda)

Ο Petipa ήταν ιδιαίτερος εφευρετικός όταν χορογραφούσε γυναικείες βαριασόν (παραλλαγές). Κατά τη διάρκεια και των τριών πράξεων του μπαλέτου *The Sleeping Beauty* (Η ωραία κοιμωμένη) αλλά και σχεδόν σε όλες τις

πράξεις όλων των διασωθέντων μπαλέτων του Petipa, βρίσκουμε εξαιρετικές χορευτικές σουίτες, στις οποίες το μεγάλο υποστηριζόμενο αντάτζιο επιτυγχάνεται μέσω βαριασιόν και κόντα. Τα μπαλέτα *The Sleeping Beauty* και *La Bayadère* αποτελούν επίσης τέλεια παραδείγματα της χρήσης της μιμικής από τον Petipa. Επιπλέον, εκτός από το να συμπεριλαμβάνει τους λαϊκούς και εθνικούς χορούς σε πολλά από τα μπαλέτα του, ο Petipa τους χρησιμοποίησε και ως βάση για τις κλασικές σουίτες, όπως για παράδειγμα στο μεγάλο pas de deux του μπαλέτου *Don Quixote* (*Δον Κιχώτης*), το μεγάλο βήμα του μπαλέτου *Paquita* και το μεγάλο βήμα της τρίτης πράξης του μπαλέτου *Raymonda*. Στο *La Bayadère*, καθώς και σε άλλα μπαλέτα του, ο Petipa ανέπτυξε επίσης, σε αξιοθαύμαστο βαθμό, την κλασική/ακαδημαϊκή χορογραφία όσον αφορά το corps de ballet (κορ ντε μπαλέ).

Το ρωσικό μπαλέτο οφείλει πολλά στις επιρροές που δέχθηκε από το μπαλέτο της Δύσης και ιδιαίτερα από το ιταλικό μπαλέτο. Οι ιταλικές ομάδες μπαλέτου επισκέφθηκαν για πρώτη φορά την Αγία Πετρούπολη στη δεκαετία του 1880. Ορισμένα μάλιστα αστέρια του ιταλικού χορού έλαμψαν στην ομάδα μπαλέτου της Αγίας Πετρούπολης. Αυτά τα αστέρια ήταν τα εξής:

- Η δραματική μπαλαρίνα, Virginia Zucchi (Βιρτζίνια Ζούκι, 1849-1930), η οποία με τις πρώτες τις εμφανίσεις μπροστά στο ρωσικό κοινό το 1885, ανέβασε τη δημοτικότητα του μπαλέτου κι έκανε τον κόσμο να διαμορφώσει μεγαλύτερη εκτίμηση για την τέχνη αυτή
- Ο Enrico Cecchetti (Ενρίκο Τσεκέτι, 1850-1928), ο καταπληκτικός βιρτουόζος και μίμος του οποίου οι μέθοδοι διδασκαλίας συνεισέφεραν τα μέγιστα στη ρωσική τεχνική του μπαλέτου
- Τέλος, η Pierina Legnani (Πιερίνα Λενάνι, 1863-1923), η πρώτη prima ballerina assoluta (πρίμα μπαλαρίνα ασολούτα: απόλυτη πρώτη χορεύτρια), η οποία έγινε γνωστή ως η εισηγήτρια των 32 στροφών fouetté (φουετέ) στη Ρωσία, ενώ είναι επίσης διάσημη και για τα bourrée, (ορολογία του μπαλέτου) την «καθετότητα» του άξονα, και την απόλυτη ακρίβειά της

Η ενθάρρυνση και η βοήθεια που προσέφερε ο Ivan Vsevolozski (Ιβάν Βζεβολόζκι, 1835-1909), ο οποίος ήταν Διευθυντής του θεάτρου Mariinsky (Μαρίνσκι) από το 1881 έως το 1899 και αυτός που έδωσε το έναυσμα για την πραγματοποίηση πολλών σημαντικών παραγωγών, ήταν ίσως σημαντι-

κότερη προσφορά και από αυτήν του Petipa. Ο Ivan Vsevolozjski ήταν εκείνος που έφερε σε επαφή τον Petipa με τον Τσαϊκόφσκι. Ο Τσαϊκόφσκι (1840-1893) είναι γνωστός στο χώρο του μπαλέτου ως ο άνθρωπος που εμπνεύστηκε και συνέθεσε τη μουσική για το μπαλέτο *The sleeping Beauty* (*Η Ωραία Κοιμωμένη*) και το μπαλέτο *The Nutcracker* (*Ο Καρυοθραύστης*). Υπό την αιγίδα του Τσαϊκόφσκι, από το 1889 και έπειτα, το θέατρο Mariinsky (Μαρίνσκι) –το οποίο μετονομάστηκε σε Κίρον (Κίροφ) κατά τη διάρκεια του Σοβιετικού καθεστώτος– έγινε το κυρίως θέατρο της ομάδας μπαλέτου της Αγίας Πετρούπολης. Από τότε, το όνομα του θεάτρου Mariinsky είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το ζενίθ της δόξας του Petipa.

Ο Τσαϊκόφσκι προτού συνεργαστεί με την θέατρο Mariinsky (Μαρίνσκι), είχε ήδη συνθέσει μουσική για ένα μπαλέτο για το θέατρο Bolshoi (Μπολσόϊ) της Μόσχας: το μπαλέτο *Swan Lake* (*Λίμνη των Κύκνων*), το 1877. Παρά το ότι ο ίδιος και ορισμένοι κριτικοί είχαν μείνει δυσαρεστημένοι με το έργο, το ίδιο το έργο αποδείχτηκε μεγάλη επιτυχία και συνέχισε να παρουσιάζεται στη Μόσχα μέχρι και το 1933. Η συνεργασία που ακολούθησε με τον Vsevolozhsky και τον Petipa για την πραγματοποίηση του *The Sleeping Beauty* και του *The Nutcracker*, αποδείχτηκε πολύτιμη για τον Τσαϊκόφσκι τον οποίος υποστήριξαν πλήρως οι προαναφερθέντες. Η απόλυτη επικοινωνία μεταξύ του Petipa και του Τσαϊκόφσκι, παραμένει ως σήμερα ένα από τα πιο τρανταχτά παραδείγματα προς μίμηση όσον αφορά τη σχέση μεταξύ συνθέτη και χορογράφου. Είναι τόσο πολυσυζητημένη αυτή η απόλυτη συνεργασία μεταξύ των δύο που, στις μέρες μας, έχει μετατραπεί σε θέμα μελέτης: πρόσφατα ο μουσικολόγος Ronald John Wiley (Ρόναλντ Τζον Γουάιλι) προσπάθησε να καταγράψει και ν' αναλύσει τις διάφορες πτυχές της.

Όταν το 1892, ο Petipa αρρώστησε, η ολοκλήρωση του μπαλέτου *The Nutcracker* ανατέθηκε στον δεύτερο ballet master του θεάτρου, στον Lev Ivanov (Λεβ Ιβανόφ). Ποτέ, όμως, δεν αποσαφηνίστηκε αν η επιτυχία του έργου αυτού οφείλεται τελικά στο ταλέντο του Ivanov ή απλώς στις οδηγίες που του δόθηκαν από τον Petipa. Πάντως, κατοπινοί ιστορικοί, προερχόμενοι κυρίως από τη Σοβιετική Ένωση, έκαναν λόγο για τη χορογραφική ιδιοφυία του Ivanov, γεγονός που δεν έχει εξακριβωθεί. Παραμένει βεβαίως αδιαμφισβήτητο, ότι οι σκηνές που δημιούργησε ο Ivanov για το μπαλέτο *The Nutcracker* μαζί με τις σκηνές δίπλα στη λίμνη που χορογράφησε για το μπαλέτο *Swan Lake*,

σε παραγωγή που έκαναν ο Vsevolozhsky και ο Petipa για το θέατρο Mariinsky το 1895, θεωρούνται σήμερα ως τα ποιητικότερα παραδείγματα μπαλέτου του ύστερου 19ου αιώνα. Είναι σημαντικό να αναφερθεί εδώ ότι ο Tchaikovsky πέθανε το 1893, δύο χρόνια πριν από την ολοκλήρωση και την πρεμιέρα του *Swan Lake* στο Θέατρο Mariinsky. Έτσι, η μουσική σύνθεση του διασκευάστηκε από τον Riccardo Drigo (Ρικάρντο Ντρίγκο, 1846-1930), ο οποίος πιθανότατα χρησιμοποίησε τις ιδέες που είχε εκφράσει ο Τσαϊκόφσκι πριν από το θάνατό του.

Ο Lev Ivanov (Λέβ Ιβανόφ), ο Alexander Gorsky (Αλεξάντερ Γκόρσκι), και ο Mikhail Fokine (Μικαΐλ Φοκίν) ήταν οι πρώτοι σημαντικοί γηγενείς Ρώσοι χορογράφοι. Αντίστοιχα, η Mathilde Kschessinskaya (Μαθίλδη Κτσεσίνσκαγια) και η Olga Preobrazhenskaya (Όλγα Πρεομπραζένσκαγια) ήταν οι πρώτες γηγενείς μπαλαρίνες που κατάκτησαν το ποιοτικό επίπεδο που είχαν να επιδείξουν οι Ιταλίδες «επισκέπτριες». Όσο για το επίπεδο των αντρών Ρώσων χορευτών, από την εποχή του Pavel Gerdt (Πάβελ Γκέρτ) και του Nikolay Legat (Νικολαΐ Λεγκάτ) κι έπειτα, ήταν τόσο υψηλό που μπορούσε να εξισωθεί μόνο με αυτό των Δανών χορευτών. Η αμέσως επόμενη γενιά Ρώσων χορευτών, με επικεφαλής την Anna Pavlova (Άννα Πάβλοβα) και το Vaslav Nijinsky (Βασλάβ Νιζίνσκι), ήταν, όμως, τελικά, αυτοί που έκαναν το Ρώσικο μπαλέτο θαυμαστό σε όλο τον κόσμο.

6. Η διδασκαλία του μπαλέτου κατά τον 19ο αιώνα

Στις αρχές του 19ου αιώνα, οι χορογράφοι άρχισαν να χρησιμοποιούν ελαφρύτερα κοστούμια που αποκάλυπταν περισσότερο το σώμα των χορευτριών. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τα παπούτσια χωρίς τακούνι και τα καλσόν στο χρώμα του δέρματος, έδωσε στις γυναίκες την ελευθερία κίνησης που απολάμβαναν ήδη οι άντρες χορευτές, οδήγησε στην εκτενέστερη χρήση ανυψωτικών βημάτων από μέρους της μπαλαρίνας (π.χ. πηδημάτων), αλλά και ανέδειξε τη σημασία της γραμμής (line) ως ενός από τα απαραίτητα στοιχεία της εκπαίδευσης στο μπαλέτο. Ενώ στο παρελθόν οι κινήσεις των χεριών των χορευτών ορίζονταν κυρίως σύμφωνα με τον τελετουργικό κανόνα της φυσικής αντίθεσης (natural opposition – με τα πόδια ή τον κορμό), τώρα οι καθηγητές χορού και χορογράφοι (ballet masters) παρέβησαν αυτό τον κανόνα, αναζητώντας παραστατικότερες παραλλαγές του κάθε σχήματος του σώματος. Εκείνη την εποχή, οι στάσεις στις οποίες έδειχναν προτίμηση οι ballet masters είχαν αναφορές σ' αυτές των αγαλμάτων, δινόταν όμως και ιδιαίτερη σημασία στις ομαδικές πόζες. Μερικές από αυτές περιγράφονταν, λεκτικά και εικονογραφημένα στα εγχειρίδια χορού του Carlo Blasis (1795-1842), καθώς και στη διδασκαλία του διάσημου Gaétan Vestris (1729-1808). Η δε καινοτόμος διάθεση που χαρακτήριζε και τον τρόπο διδασκαλίας του γιού του, του Auguste Vestris ήταν αυτή που οδήγησε στην εμφάνιση του Ρομαντικού στιλ. Μεταξύ άλλων διάσημων μαθητών του Auguste Vestris ήταν ο μεγάλος Δανός χορευτής και ballet master Auguste Bournonville, καθώς και ο Jules Perrot που έγινε τελικά ένας από τους εξέχοντες άντρες χορευτές και ballet masters της Ρομαντικής περιόδου.

Ο Bournonville σπούδασε κοντά στον Vestris στο Παρίσι, στη δεκαετία του 1820. Σε γράμματα που έστειλε στον πατέρα του εκείνη την εποχή, ο Bournonville αναφέρεται στη νέα χρήση των γραμμών του σώματος (alignment) και των θέσεων (positions) που δίδασκε ο Vestris, καθώς και στην επιμονή του να σηκώνονται οι χορευτές «στο έσχατο άκρο της πατούσας τους» κατά τη διάρκεια μιας πιρουέτας. Επίσης, κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, η δουλειά στις pointes (πουέντ) έγινε σταδιακά αναπόσπαστο κομμάτι της τεχνικής του μπαλέτου. Δεν υπάρχουν οριστικές ενδείξεις όσον αφορά το πότε και πού πρωτοεμφανίστηκαν οι pointes, αλλά είναι



σχεδόν σίγουρο ότι αυτό έγινε πριν από το 1810. Από την άλλη, δεν γνωρίζουμε επίσης πόση δουλειά στις *pointes* γινόταν στα πρώτα χρόνια της ενσωμάτωσής τους στις χορογραφίες μπαλέτου. Πιθανότατα, όλα να άρχισαν ως είδος νούμερου του τσίρκου, στο οποίο δόθηκε νέα διάσταση και νόημα όταν οι *pointes* χρησιμοποιήθηκαν από τη Marie Taglioni στο μπαλέτο *La Sylphide* (*Η Συλφίδα*) και βοήθησαν να αποδοθεί η ψευδαίσθηση της έλλειψης σωματικού βάρους (*weightlessness*). Οι διαθέσιμες τεχνικές δυνατότητες της δουλειάς στις *pointes* ήταν στην αρχή περιορισμένες, λόγω των μαλακών παπουτσιών που φορούσαν οι χορεύτριες/χορευτές εκείνη την εποχή. Μέχρι που, μάλλον στη δεκαετία του 1870, οι Ιταλοί κατασκευαστές παπουτσιών εφεύραν το σκληρό παπούτσι κι έτσι η δεξιότητα (*virtuosity*) που μπορεί να αποδοθεί μέσω της δουλειάς στις *pointes* έγινε αποδεκτή και συμπεριλήφθηκε στην τεχνική των χορευτών. Τώρα πια ήταν αδύνατο να γίνουν πιρουέτες και πηδήματα πάνω στις *pointes*, καθώς και συνεχείς «ισορροπήσεις» οι οποίες, με τη σειρά τους, οδήγησαν στην ανάπτυξη του υποστηριζόμενου *adagio* (αντάτζιο).



Ο Bournonville βάσισε την εκγύμναση του Royal Danish Ballet (Βασιλικού μπαλέτου της Δανίας) στη μελέτη που έκανε επάνω στη γαλλική Σχολή. Από την άλλη μεριά, ανάμεσα στους *ballet masters* που καθιέρωσαν το κομψό γαλλικό στιλ χορού, με τις αριστοκρατικές του ρίζες, ως βάση της εκγύμνασης στο μπαλέτο στην αυτοκρατορική Ρωσία ήταν δύο άλλοι Σκανδιναβοί, ο Charles-Louis Didelot (1767-1837) και, κυρίως, ο Christian Johansson (1817-1903). Ο τελευταίος δούλεψε στην Αγία Πετρούπολη από το 1841, όπου και καθιέρωσε στη Ρωσία το γαλλικό στιλ που του είχε διδάξει ο Bournonville. Αργότερα, οι Ιταλοί χορευτές και δάσκαλοι που επισκέφθηκαν τη Ρωσία κατάφεραν να εισάγουν στην εκγύμναση του μπαλέτου περισσότερη δεξιότητα (*virtuosity*) και δραματική έκφραση. Μερικοί από αυτούς ήταν η Virginia Zucchi, η Carlotta Brianza, η Pierina Legnani και ο Enrico Cecchetti. Με αυτόν τον τρόπο, η Ρώσικη κλασική σχολή του μπαλέτου αναδύθηκε από τη σύνθεση του γαλλικού και του ιταλικού στιλ.

Αναμφίβολα, η δύναμη που επηρέασε περισσότερο την εξέλιξη της τεχνικής και της εκγύμνασης στο μπαλέτο κατά τον 19ο αιώνα εκφράστηκε στο πρόσωπο του Carlo Blasis. Ο Blasis έγραψε αρκετά βιβλία μεταξύ των οποίων και το *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*

(Μιλάνο, 1820) και το *The Code of Terpsichore* (Λονδίνο, 1828) στο οποίο κωδικοποίησε την τεχνική του μπαλέτου. Τόνισε τη σημασία των αρμονικών, ισορροπημένων γραμμών (lines) και τη χρήση του μέγιστου στριψίματος των ποδιών προς τα έξω (turn out) από τα ισχία. Σχολίασε τον τρόπο που οι χορευτές θα μπορούσαν να ανταπεξέλθουν στις διάφορες ανατομικές δυσκολίες. Επίσης, έγραψε για τη διδασκαλία των batterie (χτυπήματα των ποδιών) και των pirouettes (στροφές), ισχυριζόμενος ότι εκείνος επινόησε την pirouette σε attitude (ορολογία μπαλέτου). Εκτός απ' όλα αυτά, καθιέρωσε οδηγίες για τη σωστή δόμηση ενός μαθήματος μπαλέτου, για την ηλικία στην οποία θα έπρεπε να αρχίζει η εκγύμναση στο μπαλέτο, ενώ έδωσε οδηγίες και για πολλές άλλες πλευρές των τεχνικών και καλλιτεχνικών απαιτήσεων της επαγγελματικής εκπαίδευσης στο μπαλέτο. Όλες αυτές τις θεωρίες του τις έκανε πράξη στην Imperial Academy of Milan (Βασιλική ακαδημία του Μιλάνο) στην Ιταλία, όπου και εκπαίδευσε πολλούς βιρτουόζους χορευτές οι οποίοι, με τη σειρά τους, διέδωσαν το έργο του Blasis σε ολόκληρη την Ευρώπη.

Ανάμεσα στους μαθητές του Blasis ήταν και ο Giovanni Lepri, ο οποίος δίδαξε τον Enrico Cecchetti. Ο Cecchetti, βιρτουόζος χορευτής και πασίγνωστος παιδαγωγός, ήταν ο κύριος υπεύθυνος για την εισαγωγή της εκτεταμένης δεξιοτεχνίας (virtuosity) στην εκγύμναση του Imperial Russian Ballet (Αυτοκρατορικού μπαλέτου της Ρωσίας). Ανέπτυξε περαιτέρω τις μεθόδους του Blasis και ιδιαίτερα τη σπουδή για το ports de bras (θέσεις των χεριών). Επίσης, διαίρεσε το πρόγραμμα εκγύμνασης σε έξι κύκλους ασκήσεων, έναν για κάθε εργάσιμη μέρα της εβδομάδας. Ο Cecchetti ήταν αυτός που αργότερα εκγύμναζε την Pavlova και πολλούς άλλους χορευτές των Ballets Russes (Μπαλέ Ρους) του Diaghilev (Ντιάγκιλεφ), ανάμεσά τους τη Nijinska (Νινέτ ντε Βαλουά) και τη Marie Rambert (Μαρί Ραμπέρ) που ήταν οι δύο ιδρύτριες του αγγλικού μπαλέτου. Υπάρχει λοιπόν, ένας κρίκος που συνδέει τον Blasis, μέσω του Lepri, με τον Cecchetti και καταλήγει στον σημερινό κλασικό θεατρικό χορό, δηλαδή στο σημερινό μπαλέτο.

7. Τα Μπαλέτα Ντιάγκιλεφ και η Άννα Πάβλοβα στη Δύση

Για δύο δεκαετίες, από το 1909 έως το 1929, τα Ballet Russes (Μπαλέ Ρους - Ρωσικά μπαλέτα) του Serge Diaghilev (Σερζ Ντιάγκιλεφ) αντιπροσώπευαν ένα από τα πιο σημαντικά καλλιτεχνικά κινήματα αυτού του αιώνα και κατάφεραν να επιφέρουν την αναγέννηση του μπαλέτου στη Δύση.

Ο Ντιάγκιλεφ (1872-1929) άνθρωπος ευρείας καλλιέργειας, είχε διατελέσει Βοηθός Διευθυντή στα Αυτοκρατορικά θέατρα της Αγίας Πετρούπολης. Ήταν επίσης, ιδρυτής και εκδότης ενός περιοδικού που άσκησε μεγάλη επιρροή, του *Mir iskusstva* (*Μιρ Ισκούτσβα: Ο Κόσμος της τέχνης*). Οι πρώτες του αγάπες ήταν η μουσική και η ζωγραφική και έτσι, σε όλη τη διάρκεια ύπαρξης των Ballets Russes ανέθετε τη σύνθεση μουσικών κομματιών και το σχεδιασμό σκηνικών σε κορυφαίους συνθέτες και ζωγράφους της εποχής, ορισμένους από τους οποίους είχε «ανακαλύψει» ο ίδιος. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με μια πληθώρα εξελίξεων στη χορογραφία έδωσε στο μπαλέτο του τη αίγλη μιας δημιουργικής, μοντέρνας μορφής τέχνης.

Η ομάδα μπαλέτου του Ντιάγκιλεφ προέκυψε από την αποστολή που ανέλαβε ο ίδιος με σκοπό ν' αναδείξει τον πλούτο του ρωσικού πολιτισμού στη Δύση, με μια φιλόδοξη σειρά ετήσιων εμφανίσεων στο Παρίσι οι οποίες ξεκίνησαν το 1906. Πρώτα άρχισε εκθέτοντας το ρωσικό ζωγραφικό έργο. Την επόμενη χρονιά, το 1907, οργάνωσε κοντσέρτα ρωσικής μουσικής. Έπειτα, το 1908, συνέχισε με τη ρώσικη όπερα. Τέλος, το 1909, παρουσίασε την πρώτη σεζόν ρωσικού μπαλέτου με χορευτές από τα Αυτοκρατορικά θέατρα της Αγίας Πετρούπολης και της Μόσχας· συγκεκριμένα, χρησιμοποίησε περισσότερο την Tamara Karsavina (Ταμάρα Καρσάβινα, 1885-1978) και τον Vaslav Nijinsky (Βασλάβ Νιζίνσκι, 1889-1950) κατά τη διάρκεια της καλοκαιρινής τους άδειας. Η τεράστια επιτυχία αυτής της σεζόν μπαλέτου επαναλήφθηκε και τις επόμενες χρονιές, όχι μόνο στο Παρίσι αλλά και στο Λονδίνο, από το 1911 και μετά, καθώς και στις περισσότερες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες. Το 1911 ο Ντιάγκιλεφ δημιούργησε μόνιμη ομάδα, γεγονός που οδήγησε πολλά από τα μέλη της νεοσυσταθείσας αυτής ομάδας να εγκαταλείψουν μια για πάντα τη Ρωσία. Η ομάδα διατηρούσε κατά καιρούς ως βάση της το Monte Carlo, ενώ σε άλλες περιόδους ήταν «άστεγη». Όμως, τα Ballets Russes επιβίωσαν καταφέροντας να ξεπεράσουν πολλά οικονομικά και

καλλιτεχνικά προβλήματα, να επιζήσουν του 1ου Παγκοσμίου πολέμου και να συνεχίσουν την πορεία τους δημιουργικά σχεδόν σ' όλη τη δεκαετία τού 1920, ώσπου να διαλυθούν με το θάνατο του Ντιάγκιλεφ το 1929.

Ο πρώτος χορογράφος της ομάδας μπαλέτου του Ντιάγκιλεφ, ο Mikhail Fokine (Μικαΐλ Φοκίν), είχε ήδη γίνει γνωστός στην Αγία Πετρούπολη με τις θεωρίες του για το μπαλέτο ως εκφραστική μορφή τέχνης. Ο Φοκίν διατεινόταν ότι το μπαλέτο έπρεπε να απορρίψει τα παλιά στερεότυπα. Πίστευε, επίσης, ότι η μουσική, τα σχέδια (σκηνικά, κοστούμια), το στιλ χορογραφίας και η χρήση της μιμικής έπρεπε να δημιουργούν ένα όλον, μια ενότητα που θα τη χαρακτήριζε ένα θέμα ή μια διάθεση (λύπη, θυμός, ευχαρίστηση κτλ.). Αυτή τη φιλοσοφία είχε και ο ίδιος ο Ντιάγκιλεφ και οι κυριότεροι συνεργάτες του, όπως για παράδειγμα οι ζωγράφοι-σχεδιαστές κοστούμιών και σκηνικών Alexandre Benois (Αλεξάντρ Μπενουά) και Léon Bakst (Λεόν Μπαξτ) και ο νεαρός συνθέτης Igor Stravinsky (Ιγκορ Στραβίνσκι). Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Στραβίνσκι ήταν η μεγαλύτερη «ανακάλυψη» του Ντιάγκιλεφ όσον αφορά τη μουσική, ενώ πλέον, στην εποχή μας, ο Στραβίνσκι θεωρείται ο σπουδαιότερος συνθέτης μουσικής μπαλέτου του 20ού αιώνα.

Το κοινό στη Δύση ενθουσιάστηκε από τη δεξιοτεχνία και την εκφραστικότητα των Ρώσων χορευτών καθώς και από τα υπέροχα σκηνικά αριστουργήματα, όπως για παράδειγμα τα εξωτικά σκηνικά και κοστούμια του Μπαξτ, τα οποία αποτέλεσαν έμπνευση για νέα κινήματα όχι μόνο στο χώρο της σκηνογραφίας αλλά και στην υψηλή ραπτική και τη διακόσμηση εσωτερικών χώρων. Επίσης, το κοινό άρχισε πια να συνηθίζει τα συμπυκνωμένα έργα που διαδραματίζονται σε μία πράξη, τα οποία έγιναν οδηγός για τα περισσότερα μπαλέτα του 20ού αιώνα. Γι' αυτό ίσως, κάποιες πρώτες παραγωγές του Ντιάγκιλεφ που αναβίωναν κλασικά έργα του 19ου αιώνα, όπως η *Ζιζέλ* και η *Λίμνη των Κύκνων*, δεν άρεσαν τόσο στο κοινό. Πολύ αργότερα, το 1921, ο Ντιάγκιλεφ ανέβασε στο Λονδίνο μια μεγαλοπρεπή παραγωγή του μπαλέτου *The Sleeping Princess (Η κοιμωμένη πριγκίπισσα)* σε σχέδια του Μπαξτ. Αυτό το έργο ήταν τελικά οικονομική καταστροφή, αν και, από καλλιτεχνικής πλευράς, αποδείχθηκε μεγάλης ιστορικής σημασίας όσον αφορά τη δημιουργία του Βρετανικού μπαλέτου. Από την «περίοδο του Φοκίν» (1909-1912), πολλά έργα έχουν κερδίσει μόνιμη θέση στο διεθνές ρεπερτόριο: *Les Sylphides (Οι Συλφίδες)*, *Polovtsian Dances (Οι χοροί Πολόβτσιαν)* από την

όπερα *Prince Igor* (Πρίγκιπας Ιγκόρ), *Le Carnaval* (Το καρναβάλι), *Schéhérazade* (Σεχραζάντ), *Le Spectre de la Rose* (Λε Σπέκτρ νκε λα Ροζ) και τα αριστουργήματα του Στραβίνσκι *The Firebird* (Το πουλί της φωτιάς), και *Petrushka* (Πετρούσκα).

Το 1912-1913, ο Ντιάγκιλεφ ενθάρρυνε το χορευτή του Vaslav Nijinsky (Βασλάβ Νιζίνσκι) να δημιουργήσει τις δικές του χορογραφίες. Αποτέλεσμα ήταν κάποια έργα τα οποία ήταν πολύ μπροστά από την εποχή τους, και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο προκάλεσαν τα «διάσημα» πλέον σκάνδαλα. Το στιλιζαρισμένο ελληνικό μπαλέτο του Νιζίνσκι, το *L'Après-midi d'un faune* (Το απομεσήμερο ενός Φαύνου) έχει διατηρηθεί στην αυθεντική του μορφή έως σήμερα. Αντίθετα, η αυθεντική χορογραφία του Νιζίνσκι για το *Le Sacre du Printemps* (Η Ιεροτελεστία της άνοιξης), η οποία χαρακτηρίζεται πρωτότυπη και εντελώς ανατρεπτική όσον αφορά τα δεδομένα του κλασικού χορού, είχε ξεχαστεί στις μέρες τις και μόλις πρόσφατα «αναδομήθηκε». Η καταπληκτική μουσική σύνθεση του Στραβίνσκι για την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* θεωρείται, αδιαμφισβήτητα, ως η σπουδαιότερη παραγγελία έργου που έκανε ο Ντιάγκιλεφ.

Από το 1915, ο Léonide Massine (Λεονίντ Μασίν) έγινε ο νέος χορογράφος της ομάδας. Ο Μασίν είναι γνωστός ως χορευτής εξαιρετικού ύφους και ως ένας από τους εξέχοντες χορογράφους του 20ού αιώνα. Γεννήθηκε στη Μόσχα το 1894. Αποφοίτησε από την Αυτοκρατορική σχολή μπαλέτου της Μόσχας και επιλέχθηκε το 1912 από τον Ντιάγκιλεφ για να συμμετάσχει στο θίασό του ως χορευτής. Από το 1915, όταν πήρε τη θέση του Νιζίνσκι ως χορογράφος των Ballets Russes, έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο Μασίν δημιούργησε περίπου 50 μπαλέτα για το θίασο του Ντιάγκιλεφ (Ballets Russes), το Ρόξι Θίατερ (Roxy Theater) στα τέλη της δεκαετίας του 1920, τα Ballets Russes του Μόντε Κάρλο, τη Σκάλα στο Μιλάνου και το Αμερικαν μπάλε θίατερ (American Ballet Theater) στη δεκαετία του 1940. Ο Μασίν ήταν γνωστός για δύο στιλ μπαλέτου. Το πρώτο ήταν το συμφωνικό μπαλέτο, δομημένο στις συμφωνίες του Τσαϊκόφσκι (Tchaikovsky), του Μπερλιόζ (Berlioz), του Μπετόβεν (Beethoven) και του Σοστακόβιτς (Shostakovich). Το δεύτερο στιλ του, το οποίο ανάπτυξε σταδιακά, περιλαμβάνει μπαλέτα βασισμένα σε μύθους, λιγότερο αφηρημένα, με χαρακτηριστικό κινησιολογικό ύφος και στα οποία συχνά χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό την κωμωδία και

τη σάτιρα συνήθως των ηθών της εποχής. Δείγματα αυτού του στιλ είναι τα μπαλέτα του: *Les femmes de bonne humeur* (Οι καλοδιάθετες γυναίκες), *La Boutique fantastique* (Η φανταστική μπουτίκ), και *Le Tricorne* (Το τρίκοχο καπέλο). Ο Μασίν είναι διάσημος για την υψηλή μουσικότητα των έργων του, την εφευρετικότητα και τη χορογραφική του αρτιότητα.

Κατά τη διάρκεια αυτής της «μεσαίας περιόδου» των μπαλέτων του Ντιάγκιλεφ, δηλαδή από την Οκτωβριανή επανάσταση κι έκτοτε, ο Ντιάγκιλεφ στράφηκε ακόμη περισσότερο στην ευρωπαϊκή πρωτοποριακή (*avant garde*) μουσική και τις ευρωπαϊκές πρωτοποριακές τάσεις. Συγκεκριμένα, το έργο *Parade* (Παρέλαση, 1917) του Μασίν, βασιζόταν σε λιμπρέτο του καλλιτέχνη Jean Cocteau (Ζαν Κοκτώ), είχε επενδυθεί μουσικά από τον Erik Satie (Ερίκ Σατί) ενώ τα σκηνικά και τα κοστούμια είχε σχεδιάσει ο Pablo Picasso (Πάμπλο Πικάσο). Έτσι, το έργο αυτό θεωρείται ως ορόσημο του κινήματος της τέχνης που ονομάζεται «Κυβισμός».

Στη δεκαετία του 1920, δηλαδή στην «τελευταία περίοδο» των μπαλέτων του, ο Ντιάγκιλεφ θα μπορούσε να κατηγορηθεί ότι επεδίωκε ν' ακολουθήσει περισσότερο τις σικ τάσεις της εποχής, υιοθετώντας σε υπερβολικό βαθμό διάφορους θεατρικούς πειραματισμούς σε βάρος της χορογραφίας. Παρ' όλα αυτά, κάποια από τα πιο σημαντικά σύγχρονα κλασικά έργα δημιουργήθηκαν ακριβώς εκείνη την περίοδο από ιδιαιτέρως σημαντικούς χορογράφους: τη Μπρονισλάβα Νιζίνσκα (Bronislava Nijinska, 1891-1972) και τον Ζορζ Μπαλανσίν (George Balanchine, 1904-1983). Η Νιζίνσκα, αδελφή του Βασλάβ Νιζίνσκι, γεννήθηκε στη Βαρσοβία. Σπούδασε στη σχολή της Πετρούπολης, δούλεψε στο θέατρο Mariinsky (Μαρίνσκι) και το 1909 πήγε στο Παρίσι με τον Ντιάγκιλεφ. Παρόλες τις μικρές διακοπές, χορογραφούσε συνεχώς για τα μπαλέτα του Ντιάγκιλεφ έως το 1930, ενώ για πολλά χρόνια ήταν η κύρια χορογράφος τους. Στο διάστημα αυτών των χρόνων, δημιούργησε το αριστούργημα της *Les Noces* (Λε Νος: Οι γάμοι), σε μουσική Στραβίνσκι και το *Les Biches* (Λε Μπις: Οι ελαφίνες).

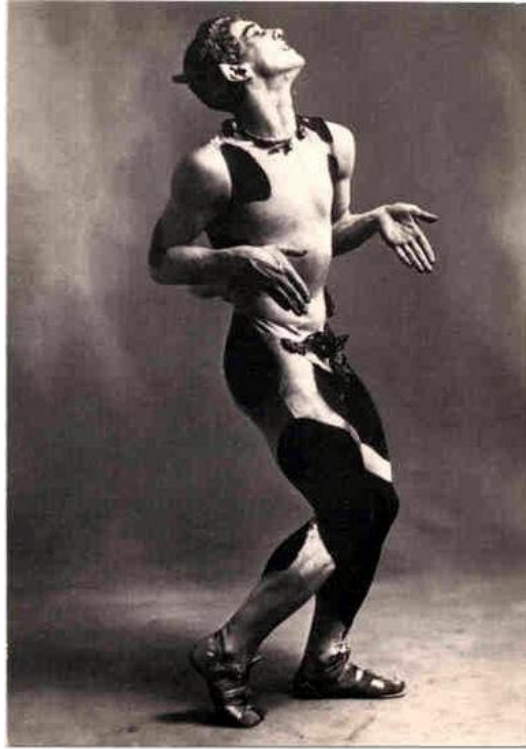
Ο Μπαλανσίν γεννήθηκε στην Αγία Πετρούπολη το 1904. Μπήκε στην Αυτοκρατορική σχολή σε ηλικία 10 ετών. Μετά την αποφοίτηση του, το 1921, έχοντας ήδη εμφανιστεί σε πολλές μαθητικές παραστάσεις του καθιερωμένου αυτοκρατορικού ρεπερτορίου του 19ου αιώνα, άρχισε να χορογραφεί κάποιες πειραματικές δουλειές με μια μικρή ομάδα από νέους χορευτές στο Λένινγκ-

κραντ (σημερινή Αγία Πετρούπολη). Όμως, το 1924, πήρε άδεια να φύγει από τη Ρωσία για περιοδεία στη Γερμανία με μικρή ομάδα νεαρών καλλιτεχνών, γνωστών με την ονομασία Soviet State Dancers (Χορευτές του σοβιετικού κράτους). Ταξιδεύοντας στο Παρίσι, η ομάδα συναντήθηκε με εκείνη του Ντιάγκιλεφ και, ακολούθως, ενσωματώθηκε σε εκείνη, δηλαδή στα μπαλέτα του Ντιάγκιλεφ. Σε ηλικία 20 ετών, ο Μπαλανσίν έγινε χορογράφος των Ballets Russes, αντικαθιστώντας τη Νιζίνσκα. Δούλεψε σε αυτή τη θέση για τεσσεράμισι χρόνια, δημιουργώντας 10 νέα έργα. Συνέχισε να χορογραφεί και για τα Ballets Russes του Μόντε Κάρλο. Το νεοκλασικό έργο του *Apollo* (Απόλλο) σε μουσική Στραβίνσκι, αποτελεί ίσως το μπαλέτο που άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή στα μετέπειτα έργα του αιώνα. Επίσης, πολύ σημαντικό θεωρείται το έργο του *The Prodigal Son* (Ο άσωτος υιός) σε μουσική Σεργκέι Προκόφιεβ (Sergei Sergeyevich Prokofiev).

Εκτός από τα μπαλέτα που διατηρήθηκαν και τα μουσικά κομμάτια που δημιουργήθηκαν έπειτα από παραγγελία και έχουν εμπλουτίσει το μετέπειτα χορευτικό ρεπερτόριο στα χέρια των πιο σύγχρονων χορογράφων, η μεγαλύτερη κληρονομιά που μας άφησε ο Ντιάγκιλεφ είναι το πλήθος των χορευτών και χορογράφων της ομάδας του, οι οποίοι συνέχισαν την καριέρα τους και ίδρυσαν ή διεύθυναν άλλες ομάδες, ή δίδαξαν σε ολόκληρη την Ευρώπη, τη Βρετανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες.

Το «μυστικό», από την άλλη, για τη μοναδική θέση που κατέχει η Άννα Πάβλοβα (Anna Pavlova) στην ιστορία του μπαλέτου έγκειται στις ακόλουθες λέξεις της: «Θέλω να χορέψω για τον καθένα στον κόσμο». Μοιραζόταν, λοιπόν, τον ίδιο αποστολικό ζήλο με τη σύγχρονη της, την Ιζαντόρα Ντάνκαν (Isadora Duncan) το ίδιο πάθος να διαδώσει την τέχνη του χορού σε νέο κοινό, παγκοσμίως. Κάνοντας αυτά της τα λόγια πράξη, εξασφάλισε φήμη ανεξίτηλη, την οποία δεν πρόκειται να επισκιάσει κανένας άλλος ομότεχνός της. Η Πάβλοβα έφερε αμέτρητους ανθρώπους σ' επαφή με το μπαλέτο, για πρώτη φορά στη ζωή τους, δημιουργώντας έτσι ευνοϊκό κλίμα για τις μετέπειτα περιοδεύουσες ομάδες μπαλέτου και προετοιμάζοντας το έδαφος για την ίδρυση εθνικών ομάδων χορού. Επίσης, η μοναδική της «καλλιτεχνικότητα» (όρος που συμπεριλαμβάνει τις έννοιες: τεχνική και έκφραση) εμπλούτιζε και συχνά άλλαζε τις ζωές των ανθρώπων που την παρακολουθούσαν. Στο Αυτοκρατορικό μπαλέτο της Αγίας Πετρούπολης, όπου έγινε prima ballerina

(πρίμα μπαλαρίνα) το 1906, υπήρξε μαθήτρια του Cecchetti (Τσεκέτι) και αγαπημένη χορεύτρια του μεγάλου χορογράφου Petipa (Πετιπά). Εμφανίστηκε με τα Ballets Russes του Ντιάγκιλεφ στα έργα του Fokine κατά τη διάρκεια εκείνης της ιστορικής πρώτης περιόδου της ομάδας στο Παρίσι, το 1909. Δεν συμφωνούσε, όμως, με τη νέα άποψη του Ντιάγκιλεφ, ότι δηλαδή το μπαλέτο ως έργο οφείλει να επικεντρώνεται εξίσου στη μουσική, στη σκηνογραφία και την ενδυματολογία και στη χορογραφία. Το 1910, μετά από τις πρώτες της επισκέψεις στη Νέα Υόρκη και στο Λονδίνο, η Πάβλοβα σχημάτισε τη δική της ομάδα και γρήγορα παραιτήθηκε από το Αυτοκρατορικό μπαλέτο. Αν και διάφορες εκδοχές των *La Fille Mal Gardée* (Η παραμελημένη κόρη), *Don Quixote* (Δον Κιχώτης), *Giselle* (Ζιζέλ), *The Sleeping Beauty* (Η ωραία κοιμωμένη), *The Nutcracker* (Ο καρυοθραύστης) και άλλων κλασικών αριστουργημάτων παρέμειναν στο ρεπερτόριο της ομάδας της, το πρόγραμμα της Πάβλοβα στις επόμενες τουρνέ της ομάδας στηριζόταν συνήθως σε έργα μικρότερης διάρκειας, τα οποία ταίριαζαν στους χορευτές της και κυρίως στη δική της ιδιοφυΐα. Πολλά από τα πιο φημισμένα σόλο της –όπως, για παράδειγμα, το *Autumn Leaves* (Φθινοπωρινά φύλλα), *Le Papillon* (Η πεταλούδα), *Dragonfly* (Η λιβελλούλα), *Christmas* (Χριστούγεννα), *Bacchanale* (Μπακανάλ), *Californian Poppy* (Καλιφορνέζικη παπαρούνα), *Gavotte Pavlova* (Γκαβότ Πάβλοβα) και φυσικά το *The Dying Swan* (Ο ετοιμοθάνατος κύκνος) του Φοκίν– χαρακτηρίζονται ως «χορογραφικά ποιήματα»· με την καλλιτεχνικότητά της και ιδιαίτερα τη σπάνια πνευματική της ποιότητα κατάφερνε να μετατρέψει σε «χορογραφικό ποίημα» αυτό που συνήθως χαρακτηριζόταν συμβατικό, «ελαφρύ» και συναισθηματικό. Η αληθινή κληρονομιά που άφησε η Πάβλοβα, από τη οποία εκπηγάζει και η σπουδαιότητα του έργου της στη Δύση, είναι ότι κατάφερε να καταστήσει το μπαλέτο δημοφιλές διεθνώς, ότι αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για νεότερους καλλιτέχνες και ότι ένας τεράστιος αριθμός παρτενέρ, μαθητών και χορευτών της έκαναν ένα βήμα παραπέρα και ίδρυσαν δικές τους σχολές μπαλέτου και δικές τους ομάδες χορού σε πολλές χώρες.



Βασλάβ Νιζίνσκι

8. Το σοβιετικό και το ρωσικό μπαλέτο από το 1917



Σοβιετικό και Σύγχρονο ρωσικό μπαλέτο μπορεί να θεωρηθεί αυτό που αναπτύχθηκε από την επανάσταση του 1917 και έκτοτε. Σε αυτό τον ορισμό συμπεριλαμβάνεται φυσικά και το μπαλέτο που αναπτύχθηκε από το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και έκτοτε, και ιδιαίτερα μετά το 1956 όταν έγινε η πρώτη, σημαντική, επίσκεψη στη Δύση από χορευτές του θεάτρου Μπολσόι της Μόσχας. Τέλος, συμπεριλαμβάνει βεβαίως και οτιδήποτε παρεμφερές με το χορό το οποίο έλαβε χώρα στη Σοβιετική Ένωση στα χρόνια της Περεστρόικα, δηλαδή μετά το 1985. Κάθε μια από αυτές τις περιπτώσεις έχει διαφορετική υπόσταση εφόσον μετά από όλες αυτές τις ημερομηνίες-ορόσημα που αναφέραμε ακολούθησαν μεγάλες αλλαγές, οι οποίες επηρέασαν σημαντικά την εξέλιξη του μπαλέτου στη Σοβιετική Ένωση. Κατά τη διάρκεια όλων αυτών των περιπτώσεων υπήρξαν περίοδοι α) στασιμότητας, β) πειραματισμού και ανάπτυξης, γ) εδραίωσης και, πιο πρόσφατα, δ) προσέγγισης της Δύσης με πνεύμα συνεργασίας το οποίο μπορεί να αποδώσει καρπούς και στις δύο πλευρές. Στην ουσία, ο χορός στη Σοβιετική Ένωση ακολούθησε κι αυτός, ίσως όμως σε μεγαλύτερο βαθμό, το πολιτικό κλίμα που επικράτησε στη χώρα.

Από όλα τα κράτη του κόσμου, η Σοβιετική Ένωση μετά την επανάσταση του 1917, ήταν, σταθερά, η πιο συντηρητική όσον αφορούσε την προσέγγιση των τεχνών. Συγκεκριμένα για το χορό, από το 1917 και μετά, δεν δημιουργήθηκαν κλασικά έργα εφάμιλλα με τα έργα του 19ου αιώνα: *Ζιζέλ (Giselle)*, *Μπαγιαντέρα (La Bayadère)*, *Ωραία Κοιμωμένη (The Sleeping Beauty)*, *Καρυοθραύστης (The Nutcracker)*, *Λίμνη των κύκνων (Swan Lake)* και *Ραϊμόντα (Raymonda)*. Η θεματολογία κάποιων έργων που χορογραφήθηκαν πιο πρόσφατα, όπως το *Shurale* (1955), το *Fadetta* (1952) και το *Cinderella* (1945), σχετιζόταν κυρίως με μικρές παρθένες, καλικάτζαρους, τελώνια, πριγκίπισσες του παραμυθιού, καλές νεράιδες και ποιμενικά ειδύλλια.



Η διατήρηση αυτών των κλασικών αρχών που προαναφέραμε οφείλεται κυρίως στον Anatoliy Lunacharsky (Ανατόλι Λουνατσάρσκι) έναν πολυτάλαντο συγγραφέα, δραματουργό και εκδότη που ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για τον κόσμο του θεάτρου— ο οποίος, αφούτου

επέστρεψε στη Σοβιετική ένωση έπειτα από πολλά χρόνια στο εξωτερικό, διορίστηκε υπουργός Πολιτισμού στο νέο καθεστώς. Ο Λουνατσάρσκι, σε αντίθεση με πολλούς από τους προκατόχους του, ταίριαξε απόλυτα μ' αυτή τη θέση. Όσο βρισκόταν στο εξωτερικό, είχε ασχοληθεί εκτενώς με το έργο της ομάδας του Ντιάγκιλεφ αλλά και της Ιζαντόρα Ντάνκαν. Κι όμως, ήταν εκείνος που αργότερα επέμεινε ότι ο νέος, μετά-επαναστατικός πολιτισμός έπρεπε να βασιστεί στα γερά θεμέλια του παρελθόντος. Το σύνθημα του ήταν «Πίσω στον Νοβέρε» κι έτσι, η αναβίωση των κλασικών έργων στο πλαίσιο του σύγχρονου Σοβιετικού μπαλέτου τού χρωστάει πολλά. Τα κλασικά έργα, όμως, δεν έμειναν όπως ήταν, αλλά δουλεύτηκαν εκ νέου από τους καθηγητές χορού και χορογράφους (ballet masters), το καθένα σε διαφορετικό βαθμό, έτσι ώστε να ανταποκρίνονται στις ανάγκες της εποχής. Με άλλα λόγια, η προσέγγιση στο θέμα του μπαλέτου έγινε πιο άμεση, ώστε τα κλασικά έργα να συμβαδίσουν με το *καινούργιο κοινό* που είχε λιγότερη εμπειρία και γνώση στα περί χορού. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις, τα έργα υπεραπλουστεύτηκαν έτσι ώστε να ταιριάζουν στο περιορισμένο ταλέντο των χορευτών που είχαν παραμείνει στη Σοβιετική Ένωση μετά από το ρεύμα των μαζικών μεταναστεύσεων χορευτών προς τη Δύση.

Πέρα όμως από τα καλύτερα αλλά «παλιά» πλέον έργα του Πετιπά (Petipa), του Ιβανόφ (Ivanov), του Φοκίν (Fokine) και του Γκόρσκι (Gorsky), ήταν πλέον ευκαιρία να δημιουργηθούν έργα με σύγχρονα θέματα. Ανάμεσα στους νέους χορογράφους ξεχώρισε ο Fyodor Lopukhin (Φίοντορ Λοπούκοφ, 1886-1973) που χορογράφησε έργα σε μουσική διάφορων κλασικών συνθετών (από Μπετόβεν μέχρι Στραβίνσκι και Σοστακόβιτς). Ο Λοπούκοφ ήταν Καλλιτεχνικός διευθυντής των μπαλέτων Κίροφ και Μπολσόι. Ήταν ο άνθρωπος που έθεσε τα θεμέλια του νέου-κλασικού και μοντέρνου χορού στη Ρωσία. Εισηγάγε ακροβατικές κινήσεις στο Σοβιετικό κλασικό χορό και, αντιδρώντας ενάντια στη λογοτεχνική ρεαλιστική παράδοση του προηγούμενου αιώνα (19ου), ενδιαφέρθηκε κυρίως για τα αφηρημένα, χωρίς υπόθεση, μπαλέτα. Το έργο του *Η Κόκκινη Παπαρούνα (The Red Poppy)* του 1929, σε μουσική Reinhold Glière (Ρεινόλντ Γκλιέρ) θεωρείται ίσως το πρώτο Σοβιετικό μπαλέτο. Στην ίδια περίοδο, και πάλι με σύγχρονο κεντρικό θέμα, παρουσιάστηκε το μπαλέτο *The Golden Age (Η χρυσή εποχή)* του Vassili Vainonen (Βασίλι Βάιονεν) σε μουσική του Σοστακόβιτς. Τα δύο αυτά έργα ήταν μπαλέ-

τα με πολιτικό μήνυμα, το οποίο εξέφραζε τη σοσιαλιστική ιδεολογία, είδος το οποίο αναπτύχθηκε όχι μόνο στο πλαίσιο του κλασικού χορού, αλλά ακόμα και στο πλαίσιο ομάδων όπως η “Folk Dance Ensemble” (Χορευτικό συγκρότημα παραδοσιακού χορού) του Igor Moiseyev (Ιγκορ Μοισέγιεφ), το οποίο ιδρύθηκε το 1937 και η ομάδα “Army and Navy Ensembles” (Χορευτικά συγκροτήματα του στρατού και του ναυτικού). Οι ναυαρχίδες του Σοβιετικού μπαλέτου ήταν τα μεγάλα θέατρα και οι σχολές της Μόσχας και του Λένινγκραντ – σήμερα Αγία Πετρούπολη. Παρ’ όλα αυτά, θέατρα και σχολές εξαιρετικού κύρους υπήρχαν (και υπάρχουν) σε πάρα πολλές πόλεις της τότε Σοβιετικής Ένωσης και σήμερα Ρωσικής και άλλων δημοκρατιών που προήλθαν από τη διάλυση της Σοβιετικής ένωσης. Οι πιο γνωστές σχολές, με τη μεγαλύτερη δυνατή επιρροή βρίσκονται στις πόλεις Πέρμ, Νοβοσιμπίρσκ, Ρίγα, Μίνσκ, Τάλιν, Βίλνιους, Κίεβο και Οδησσό. Σ’ αυτές τις πόλεις, τις οποίες δύσκολα επισκέπτονται οι διάσημοι χορογράφοι και χορευτές των δύο μεγάλων αστικών κέντρων, οι *καινοτομίες* και οι *πειραματισμοί* ήταν σχεδόν στην καθημερινή ατζέντα. Παρά το γεγονός ότι στις δύο μεγάλες πόλεις της Σοβιετικής Ένωσης (Μόσχα και Λένινγκραντ) δεν υιοθετούνταν *καινοτομίες* και *πειραματισμοί*, το εξαιρετικό ταλέντο του Leonide Jacobson (Λεονίντ Τζάκομπσον, 1904-1975) άνθισε και στις δυο αυτές, και, μάλιστα, χωρίς ο ίδιος ν’ αναγκαστεί ν’ ακολουθήσει το κύριο ρεύμα της εποχής. Ο Jacobson ήταν καθηγητής χορού και χορογράφος (ballet master) στο μπαλέτο Μπολσόι της Μόσχας από το 1933 ως το 1942 και στο μπαλέτο Κίροφ της Αγίας Πετρούπολης από το 1942 έως το 1969. Σε αυτό το χρονικό διάστημα χορογράφησε πολλά έργα, όπως τα: *Spartacus* (Σπάρτακος, το 1956 για το Κίροφ), *New Love* (Νέα αγάπη, 1963 για το Κίροφ), *Land of Miracles* (Χώρα των θαυμάτων, 1967 για το Κίροφ). Το 1970 ίδρυσε στο Λένινγκραντ (σημερινή Αγία Πετρούπολη) τη δική του χορευτική ομάδα την οποία ονόμασε “Choreographic Miniatures” («Χορευτικές Μινιατούρες»). Τέλος, το 1981 η ομάδα αυτή εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην Ευρώπη με το όνομα “Jacobson Ballet”. Η καινοτομία του Jacobson ήταν ότι συνήθιζε να συμπεριλαμβάνει στα έργα του μέρη ακροβατικά και γκροτέσκο καθώς και αντισυμβατικές κινήσεις και σχηματισμούς (patterns).

Ο Igor Chernyshov (Ιγκόρ Τσερνίσοβ), επίσης, ήταν για πολλά χρόνια άλλο ένας, το ταλέντο του οποίου αποτελούσε έναυσμα για χορευτές να λά-

βουν μέρος σε μεγάλης και μικρής εμβέλειας έργα τα οποία, όμως, χαρακτηρίζε κυρίως η πρωτοτυπία.

Στο Λένινγκραντ, ο Boris Eifman (Μπόρις Έιφμαν, 1946-), χορευτής, χορογράφος και διευθυντής μπαλέτου, ίδρυσε μια μικρή, πειραματική ομάδα χορού, τη “Leningrad Ballet Company” («Ομάδα μπαλέτου Λένινγκραντ»), η οποία βασίστηκε μεν στο κλασικό μπαλέτο, εισήγαγε όμως το εντελώς προσωπικό στιλ και τις ιδέες του χορογράφου. Δύο από τα έργα που χορογράφησε ο Eifman για την Leningrad Ballet Company είναι: *Love Alone* (Λάβ Αλόουν), *Bivocality* (Μπιβοκάλιτι) σε μουσική των Πινκ Φλόιντ. Χορογράφησε επίσης και για διάφορες κινηματογραφικές ταινίες. Δύο άλλοι ταλαντούχοι άνθρωποι του χορού στο Λένινγκραντ, ο Leonid Lavronsky (Λεονίντ Λαβρόβσκι, 1905-1967) και ο Yuri Grigorovich (Γιούρι Γκριγκόροβιτς, 1927-) πολύ γρήγορα απορροφήθηκαν από τη Μόσχα. Ο Lavronsky αφότου αποφοίτησε το 1922 από το Petrograd Ballet School (Σχολή μπαλέτου της Αγίας Πετρούπολης), διορίστηκε διευθυντής του Bolshoi Ballet School (Σχολή μπαλέτου Μπολσόι) στη Μόσχα, το 1964. Ανακηρύχθηκε *Καλλιτέχνης του Λαού* στη Σοβιετική Ένωση, το 1965. Επίσης απέσπασε το βραβείο Στάλιν, το 1946, το 1947 και το 1950. Όσο για τον Grigorovich, αφότου αποφοίτησε το 1946 από Leningrad Choreography School (Σχολή χορογραφίας του Λένινγκραντ) χόρεψε στο Μπαλέτο Κίροφ του Λένινγκραντ όπου και διέπρεψε στους ρόλους demi-characteres. Το 1964 έγινε κύριος χορογράφος και Καλλιτεχνικός διευθυντής των μπαλέτων Μπολσόι (Bolshoi Ballet) στη Μόσχα. Υπό από τη λαμπρή του καθοδήγηση, οι χορευτές των μπαλέτων Μπολσόι έπαψαν πια να έχουν την αθλητική, μυϊκή χροιά που είχαν ως τότε και απέκτησαν μια πιο κομψή και λεπτή μορφή. Το 1966 ανακηρύχτηκε *Καλλιτέχνης του Λαού* στη Σοβιετική Ένωση. Απέσπασε, επίσης, το Βραβείο Λένιν το 1970. Το έργο και των δύο αυτών ανθρώπων επηρέασε σημαντικά την μετέπειτα ανάπτυξη του χορού στη Σοβιετική Ένωση. Μια ακόμη μορφή του Σοβιετικού χορού, ο χορευτής, χορογράφος και ballet master Oleg Vinogradov (Όλεγκ Βινογκράντοφ, 1936-), ξεκίνησε τη δραστηριότητά του από το Νοβοσιμπίρσκ. Από το 1972 και μετά διορίστηκε κύριος χορογράφος και Καλλιτεχνικός διευθυντής των μπαλέτων Κίροφ, στο Λένινγκραντ, θέση που κατέχει μέχρι σήμερα. Υπό την καθοδήγησή του, οι χορευτές των Μπαλέτων Κίροφ απέκτησαν τεχνική, καθαρότητα στις γραμμές τους και μιαν ανάλαφρη, λυρική κίνηση η οποία

έμοιαζε ν' αφηφά το νόμο της βαρύτητας, κυρίως στη δουλειά κάποιων πρώην χορευτών των Κίροφ όπως ο Mikhail Baryshnikov (Μικαΐλ Μπαρίσνικοφ) και ο Rudolph Nureyev (Ρούντολφ Νουρέγιεφ). Ο Vinogradov απέσπασε το Βραβείο Λένιν το 1970.

Κάποια από τα σημαντικότερα ονόματα που είναι συνδεδεμένα με την προικισμένη διδασκαλία στο Σοβιετικό χορό και επηρέασαν ιδιαίτερα το Σύγχρονο σοβιετικό Μπαλέτο είναι οι: Agrippina Vaganova (Αγκριπίνα Βαγκάνοβα), Vladimir Ronomayov (Βλαντιμίρ Πονομάριοφ), Vakhatag Chabukiani (Βαχτάγκ Τσαμπουκιάνι), Asaf Meserer (Ασάφ Μεσερέρ) και η αδελφή του, Sulamith Messerer (Σουλαμίθ Μεσερέρ). Από αυτούς, η Vaganova (1879-1951) ξεχωρίζει επειδή αυτή ανέπτυξε και μετέτρεψε την τεχνική του μπαλέτου σε αυτό που σήμερα ονομάζουμε ρωσικό στιλ. Διασφαλίζοντας τον κλασικό χορό στις Ιταλικές και Γαλλικές του ρίζες, η Vaganova διέγνωσε την ανάγκη που υπήρχε για το κλασικό μπαλέτο να μετεξελιχτεί για να ανταπεξέλθει στις ανάγκες της σύγχρονης εποχής. Έτσι, καθιέρωσε ένα εγχειρίδιο με το όνομα *Βασικές αρχές του κλασικού μπαλέτου (Fundamentals of the Classic Dance*, πρώτη έκδοση 1934) στο οποίο ανέφερε τις μεθόδους που η ίδια χρησιμοποίησε για να πετύχει αυτή τη μετεξέλιξη. Σήμερα, αυτό το εγχειρίδιο έχει φτάσει στην 9η έκδοσή του και έχει μεταφραστεί σε πάρα πολλές γλώσσες. Οι μαθητές της Vaganova και η μετέπειτα μεγάλη τους επιτυχία ως καθηγητές χορού και χορευτές έριξαν τα θεμέλια γι' αυτό που βλέπουμε σήμερα στα θέατρα και στις σχολές των χωρών που προήλθαν από τη διάσπαση της Σοβιετικής Ένωσης. Μερικοί από αυτούς τους μαθητές ήταν: Galina Ulanova (Γκαλίνα Ουλάνοβα), Marina Semyonova (Μαρίνα Σεμιόνοβα), Natalia Dudinskaya (Ναταλία Ντουντίνσκαγια), Olga Moiseyeva (Όλγα Μοϊσέγιεβα) και Irina Kolpakova (Ιρίνα Κολπάκοβα). Η Vaganova απέσπασε το Βραβείο Στάλιν το 1946. Το 1957 το Leningrad Choreography School (Σχολή χορογραφίας του Λένινγκραντ) πήρε το όνομά της. Ό,τι έκανε η Vaganova για τη μπαλαρίνα έκανε και ο Vladimir Ronomayov (Βλαντιμίρ Πονομαριόφ) για τον άντρα χορευτή με τη διδασκαλία του και το παράδειγμά του. Μαθητές του Ronomayov ήταν οι: Piotr Gusev (Πιότρ Γκούσεφ), Alexei Yermolayev (Αλεξέι Γερμολάγεφ), Leonid Lavrovsky (Λεονίντ Λαβρόσκι), Vakhtag Chabukiani (Βαχτάγκ Τσαμπουκιάνι), Konstantin Sergeyev (Κονσταντίν Σερκέγιεφ), Semyon Karlan (Σεμιόν Καπλάν), Alexander Pushkin (Αλεξάντερ Πούσκιν)

και Yuri Grigorovich (Γιούρι Γκριγκόροβιτς) κ.ά., οι οποίοι έχουν μείνει γνωστοί ως δάσκαλοι, χορευτές ή και χορογράφοι και των οποίων η επιρροή είναι εμφανής μέχρι τις μέρες μας. Για παράδειγμα, το σημερινό έργο *La Bayadère* αναπροσαρμόστηκε από τον Ρομποργον έτσι ώστε να υποστηρίξει και ν' αναδείξει το καταπληκτικό ταλέντο του Chabukiani, πράγμα που έκανε και με πολλά άλλα έργα για πολλούς άλλους μαθητές του.

Ο Asaf Messerer (Ασάφ Μέσερερ) ήταν βιρτουόζος χορευτής ο οποίος γρήγορα ασχολήθηκε με τη διδασκαλία. Ο πιο γνωστός ρόλος του ως χορευτής ήταν ερμήνευσε έναν ποδοσφαιριστή σε χορογραφία του Igor Moiseyev (Ίγκορ Μοϊσέγιεφ). Ο Messerer, μαζί με την αδερφή του Sulamith Messerer αποτέλεσαν τους δυνατότερους «προμαχώνες» της σχολής της Μόσχας· σύμφωνα με τη Σχολή αυτή η διαχυτικότητα (επέκταση των κινήσεων) στο χορό και η δυνατή δραματική έκφραση ήταν προσεγγίσεις περισσότερο αποδεκτές από όσο ήταν η λεπτότητα και η ευαισθησία οι οποίες χαρακτηρίζουν μέχρι σήμερα τη σχολή του Λένινγκραντ/Αγίας Πετρούπολης.

Από τις πρώτες κιόλας μέρες της ανάπτυξης του μπαλέτου στη Ρωσία, υπήρχε πάντα μια θέση φυλαγμένη ειδικά για τους παραδοσιακούς και εθνικούς χορούς. Εθνικοί χοροί αναπαρίστανται για παράδειγμα στο κλασικό ρεπερτόριο όπως στα μπαλέτα *Le Corsaire* (Ο Κουρσάρος), *Swan Lake* (Η λίμνη των Κύκνων), *Raymonda* (Ραϊμόντα), ή και σε έργα όπως τα *The Fountain of Bakhishisaraï* (Το Σιντριβάνι του Μπακισαράι), *Gayaneh* (Γκάιανεχ) και *The Stone Flower* (Το Πέτρινο Λουλούδι), όπου συναντούμε χορούς των Τατάρων και μορφές του χορού των Τσιγγάνων. Στις ομάδες κλασικού χορού πολλών ρωσικών Δημοκρατιών της Σοβιετικής Ένωσης, οι εθνικοί χοροί έχουν ενσωματωθεί στην κλασική φόρμα ολόκληρων μπαλέτων υπό τη μορφή *pointe-work* (δουλειά στις πουέντ). Στην πιο πρόσφατη παραγωγή του *Swan Lake* από το μπαλέτο Μπολσόι της Μόσχας, ο Grigorovich είχε ενσωματώσει τους εθνικούς/καρακτέρ χορούς μέσα στην κλασική φόρμα. Εκτός από την εισαγωγή των παραδοσιακών και εθνικών χορών στο περιεχόμενο των μπαλέτων και των έργων όπερας, υπάρχουν, φυσικά, και μεγάλα συγκροτήματα που ασχολούνταν (και ασχολούνται ακόμα) μόνο με παραδοσιακούς και εθνικούς χορούς. Τα πιο γνωστά από αυτά συγκροτήματα είναι αυτό της Γεωργιανής και της Ουκρανικής δημοκρατίας.



Αγκριπίνα Βαγκάνοβα

9. Το μπαλέτο στις Η.Π.Α.

Το μπαλέτο στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, δεν άνηκε παρά στην παράδοση της θεατρικής επιθεώρησης ή περιοριζόταν σε μια τέχνη την οποία παρουσίαζαν ξένοι καλλιτέχνες που επισκέπτονταν τη χώρα. Παρ' όλα αυτά, γύρω στη δεκαετία του 1930, άρχισαν να γίνονται προσπάθειες για τη δημιουργία μιας μεγάλης αμερικανικής ομάδας μπαλέτου. Συγκεκριμένα, το 1933, ο νεαρός και πλούσιος αμερικανός διανοούμενος Lincoln Kirstein (Λίνκολν Κίρσταϊν, 1907-1996) έφερε στις Η.Π.Α. τον εξίσου νεαρό Ρώσο χορογράφο George Balanchine (Ζορζ Μπαλανσίν, 1904-1983): το όνομά του Balanchine στα ρωσικά ήταν Georgi Melitonovich. Ο Μπαλανσίν είχε ήδη χορογραφήσει για τα Ballets Russes (Μπαλέ Ρους) του Ντιάγκιλεφ και άλλες ομάδες χορού στην Ευρώπη. Για τα Ballets Russes, μάλιστα, είχε χορογραφήσει και το πρώτο του αριστούργημα, το *Apollo Musagète* (*Απόλλων Μουσαζέτ*) ή *Apollo* (*Απόλλο*), το 1928. Όταν, λοιπόν, ο Kirstein πρότεινε στον Μπαλανσίν να ιδρύσει μια αμερικανική ομάδα μπαλέτου, εκείνος απάντησε: «Ναι, μα πρώτα μια σχολή». Έτσι, το School of American Ballet (Σχολή αμερικανικού μπαλέτου) ιδρύθηκε την 1η Ιανουαρίου του 1934.

Ο Μπαλανσίν υπήρξε πραγματικός ballet master και ακολούθησε τα βήματα του Auguste Bournonville (Ογκίστ Μπουρνονβίλ), του Jules Perrot (Ζυλ Περώ) και του Marius Petipa (Μαριούς Πετιπά). Η διδασκαλία του αποτελούσε τον πυρήνα του είδους χορού με το οποίο χορογραφούσε τότε, γεγονός που έγινε ιδιαίτερα εμφανές στο πρώτο του αμερικανικό μπαλέτο, το *Serenade* (*Σερενάτα*, 1935). Η ιδιαιτερότητα του στιλ που ανέπτυξε ο Μπαλανσίν έγκειται στα κάτωθι:

- την ακρίβεια, την ταχύτητα και το «φραζάρισμα» της μουσικής (musical phrasing)
- το χορό μέσα από την πατούσα, κρατώντας την ισορροπία προς τα μπρος αντί να την τοποθετεί πίσω, επάνω από τις φτέρνες,
- το αυστηρό turnout (γύρισμα του ποδιού προς τα έξω),
- τις προετοιμασίες για την κινητική δράση

Το The School of American Ballet (Σχολή αμερικανικού μπαλέτου) που έσπειρε αυτές τις αρχές σε πολλές γενιές μαθητών, έχει αναγνωριστεί ως μια από τις σημαντικότερες σχολές μπαλέτου στον κόσμο. Έως το 1948 ο Μπαλανσίν χο-

ρογράφησε εξίσου επιτυχώς όχι μόνο για διάφορες ομάδες μπαλέτου αλλά και για μιούζικαλ του Broadway (Μπρόντγουεϊ) και φιλμ του Hollywood (Χόλυγουντ). Το μπαλέτο, όμως, ήταν ο τομέας που του ταίριαζε πραγματικά. Σε μια σειρά από μπαλέτα που χορογράφησε κατά τη δεκαετία του 1940, όπως το *Concerto Barocco* (Κοντσέρτο Μπαρόκο), το *Ballet Imperial* (Μπάλε Ιμπέριαλ), το *Theme and Variations* (Θιμ εντ Βαριέσιονς), οδήγησε τον ακαδημαϊκό χορό σε νέα επίπεδα μουσικότητας, ενώ, με την ίδρυση του New York City Ballet (NYCB, Νιου Γιορκ Σίτι Μπάλε), το 1948, βρήκε το μέσο για να αφιερωθεί στο να τελειοποιήσει και να εμπλουτίσει το όραμά του για το μπαλέτο. Στις προτεραιότητες του Νιου Γιορκ Σίτι Μπάλε (NYCB) συγκαταλέγονταν:

- η χορογραφία, περισσότερο και από την ερμηνεία των πρώτων χορευτών/χορευτριών, έπρεπε να ανταποκρίνεται με τρόπο έξυπνο στη μουσική
- η μουσική και η μουσικότητα, σημαντικότερη ίσως από τα σκηνικά και τα κοστούμια
- η καινοτομία έπρεπε να ήταν εμφανής τόσο στη μουσική όσο και στη χορογραφία
- η άρτια τεχνική ως κύρια προτεραιότητα

Ο Μπαλανσίν αποτελεί έναν ιδιότυπο συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στο μπαλέτο και το Σύγχρονο χορό στην Αμερική. Εφόσον στα μπαλέτα του δεν υπάρχει υπόθεση και χαρακτήρες –με μερικές εξαιρέσεις–, ο Μπαλανσίν ανήκει αντικειμενικά σε μια σχολή σκέψης που κυριαρχεί σήμερα στο χώρο του Σύγχρονου χορού, στη σχολή που πιστεύει ότι περιεχόμενο του χορού είναι ο χορός (dance for the dance), όπως, για παράδειγμα, το σιλ του Cunningham (Κάνινγκχαμ). Με άλλα λόγια, αν εξετάσουμε την πλειοψηφία των έργων του Μπαλανσίν θα τον χαρακτηρίσουμε φορμαλιστή.

Μερικά από τα πιο σημαντικά επιτεύγματα της ομάδας του ήταν:

- το καθαρά χορευτικό ριζοσπαστικό αριστούργημα που προέκυψε από τη συνεργασία του Μπαλανσίν με τον Στραβίνσκι, το έργο *Agon* (Αγκόν, 1957)
- το φεστιβάλ Στραβίνσκι του 1972.
- το φεστιβάλ Ravel (Ραβέλ) του 1975
- το φεστιβάλ Τσαϊκόφσκι του 1981

Εκτός από τον Μπαλανσίν, πολλοί άλλοι χορογράφοι εργάστηκαν για το New York City Ballet (NYCB), ανάμεσά τους ο Jerome Robbins (Τζερόμ Ρόμπινς,

1918-1998) και ο Peter Martins (Πήτερ Μάρτινς, 1946-), ο σημερινός ballet master και πρώην πρώτος χορευτής της ομάδας.

Η ίδρυση του American Ballet Theatre (Αμέρικαν Μπάλε Θίατερ) από τη Lucia Chase (Λουτσία Τσείς, 1907-1986) το 1940 (τότε ονομαζόταν Ballet Theatre – Μπάλε Θίατερ), ανέδειξε μια άλλη άποψη για το μπαλέτο με τα κάτωθι κύρια χαρακτηριστικά:

- παραδοσιακό ρεπερτόριο
- ντεκόρ
- μεγάλοι, σταρ χορευτές

Η ομάδα παρουσίαζε, κυρίως κατά την πρώτη δεκαετία ύπαρξής της (δεκαετία του 1940), κάποιες εξαιρετικές παραστάσεις, ερμηνευμένες από πρώτους χορευτές, καθώς και ορισμένα καινούργια έργα αμερικανικής χορογραφίας όπως εκείνα του Anthony Tudor (Αντονι Τιούντορ). Το 1980, ο Mikhail Baryshnikov (Μικαΐλ Μπαρίσνικοφ, 1948-) που διαδέχθηκε την Chase (Τσείς) στη θέση του Καλλιτεχνικού διευθυντή ξεκίνησε μια καινούργια εποχή συλλογικού στίλ και καθολικής επιλογής των χορογραφιών. Η ομάδα χόρευε περισσότερο έργα του Μπαλανσίν και, κατά κύριο λόγο, έργα αμερικανών χορογράφων Σύγχρονου χορού. Ιδιαίτερη επίδραση στην ομάδα είχε η χορογράφος Twyla Tharp (Τουάιλα Θαρπ), η οποία το 1976 έκανε το *Push Comes to Shove* (*Πους καμς του σόουβ*), δίνοντας τον πρώτο ρόλο στον Μπαρίσνικοφ. Παρ' όλα αυτά, ο Μπαρίσνικοφ έφυγε από την ομάδα το 1989. Οι διάδοχοί του Jane Hermann (Τζέην Χέρμαν) και Kevin Mackenzie (Κέβιν Μακένζι) έχουν αρχίσει να επιστρέφουν στα χαρακτηριστικά της περιόδου κατά την οποία η Chase ποδηγετούσε.

Έτσι λοιπόν, η σκηνή του μπαλέτου στις Η.Π.Α., υπό την επιρροή των δύο ομάδων που προαναφέραμε, έχει γίνει σχεδόν τόσο πλούσια όσο και αυτή της Σοβιετικής Ένωσης ή ίσως και περισσότερο. Σήμερα, οι Η.Π.Α. έχουν πολλές ομάδες μπαλέτου. Οι περισσότερες από αυτές και κυρίως το Miami City Ballet (Μαϊάμι Σίτι Μπάλε) και το Pacific North-West Ballet (Πασίφικ Νορθ-Γουέστ Μπάλε) ερμηνεύουν πολλά από τα μπαλέτα του Μπαλανσίν, ενώ μερικές από αυτές τις ομάδες έχουν βασιστεί εξ ολοκλήρου στις δικές του αρχές. Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί το Dance Theatre of Harlem (Ντανς θίατερ οφ Χάρλεμ), η εξαιρετικά επιτυχημένη ομάδα μπαλέτου που αποτελείται αποκλειστικά και μόνο από έγχρωμους συντελεστές. Η ομάδα αυτή ιδρύθηκε το 1970 και βασίστηκε στη δική της σχολή, που είχε ιδρυθεί το 1968, και σε ρεπερτόριο που

συμπεριλάμβανε έργα του Μπαλανσίν, κλασικά έργα του 19ου αιώνα καθώς και μερικά έργα φτιαγμένα στους τόνους του χορού των αφροκαραιβικών χορών (παραδοσιακοί χοροί). Παρά το γεγονός ότι ο Antony Tudor και ο Jerome Robbins εστίασαν την προσοχή τους στην ανάπτυξη ενός ακαδημαϊκού στιλ χορού, πολύ λιγότερο βέβαια απ' όσο ο Μπαλανσίν, τα έργα τους έχουν κερδίσει και αυτά διεθνή αναγνώριση. Το American Ballet Theatre έχει διατηρήσει στο ρεπερτόριό του πολλά έργα που δημιουργήθηκαν στην Αγγλία στη δεκαετία του 1930 από τον Tudor, καθώς και άλλα που χορογράφησε ο ίδιος στην Αμερική. Η έρευνα στον ψυχολογικό παράγοντα και τους ρόλους που έκανε μέσω των έργων του ο Tudor –βλ. π.χ. τα έργα *Jardin aux Lilas* (*Ζαρντέν ο Λιλά*), *Dark Elegies* (*Νταρκ Ελετζις*), *Pillar of Fire* (*Πίλαρ οφ Φάιερ*)– έδωσε μια νέα, σημαντική ώθηση στο μπαλέτο. Στο έργο *Pillar of Fire* (*Στήλη της Φωτιάς*, 1942) συγκεκριμένα, απέδειξε ότι η τεχνική του μπαλέτου μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να απεικονίσει το ψυχολογικό δράμα μιας γυναίκας που πνίγεται από την αγωνία. Η ιδέα αυτή μοιάζει περισσότερο με τη θεματολογία που κάποιος περιμένει να συναντήσει σε έργο της Martha Graham (Μάρθα Γκράχαμ) και όχι σε παράσταση μπαλέτου. Ο Robbins ίδρυσε τη δική του ομάδα μπαλέτου, την Ballets USA (USA Μπάλετς), που δραστηριοποιήθηκε από το 1958 έως το 1962. Σε αυτό το σχετικά μικρό διάστημα, η ομάδα του κατάφερε να παρουσιαστεί σε πολλά μέρη του κόσμου, από το φεστιβάλ των Δύο Κόσμων στο Σπολέτο και την έκθεση των Βρυξελλών έως την Αθήνα και τα φεστιβάλ Εδιμβούργου και Λονδίνου. Το έργο του Robbins για το ABT, NYCB και το Ballets USA είναι ποικίλο αλλά συχνά περιέχει στοιχεία από τα στιλ της αμερικάνικης μουσικής κωμωδίας και της τζαζ, από ένα πνεύμα εφηβικής ανακάλυψης του κόσμου των εμπειριών των ενηλίκων, από καταστάσεις εκτός σκηνής ή παρασκηνακές και, τέλος, από συνήθειες λυρικές ή δραματικές ποιότητες.

Τα πιο σημαντικά έργα του είναι τα *Fancy Free* (*Φάνσι φρι*), *Interplay* (*Ίντερπλεϊ*), *Afternoon of a Faun* (*Αφτερνούν οφ α Φον*), *The Concert* (*Δε Κόνσερτ*) και *Dancers at a Gathering* (*Ντάνσερς ατ α γκάδερινγκ*). Το *Fancy Free* (*Φάνσι φρι*), που αναφέρεται στη 48ωρη άδεια τριών ναυτών, ήταν τελικώς αυτό που καθιέρωσε ουσιαστικά ένα νέο είδος μπαλέτου, σύγχρονο στο ρυθμό, ενεργητικό και ανάλαφρο. Ο Robbins χρησιμοποίησε κινήσεις και φιγούρες που συναντάμε στην τζαζ και στους χορούς με κλακέτες (*tap*) και απέδειξε ότι το μπαλέτο μπορεί να προσαρμοστεί στην απεικόνιση σύγχρονων, ρεαλιστικών επεισοδίων.

ων. Όπως θα δούμε και παρακάτω, το όνομα του Robbins είναι άρρηκτα συνδεδεμένο και με το μιούζικαλ εφόσον αυτός χορογράφησε και το διάσημο πλέον *West Side Story* (Γουέστ Σάιντ Στόρι), το 1957.

Το μιούζικαλ έχει τις ρίζες του στην οπερέτα και τη θεατρική επιθεώρηση. Από την οπερέτα, υιοθέτησε την τεχνική τού να ενώνει διάφορα μουσικά νούμερα με μια ιστορία, ενώ από τη θεατρική επιθεώρηση υιοθέτησε το συσχετισμό μεταξύ χορού και τραγουδιού, διανθισμένο με γρήγορους και ζωντανούς ρυθμούς. Αυτό που κάνει το μιούζικαλ να ξεχωρίζει από το θεατρικό είδος *review* (*revue*), το οποίο ήταν πολύ δημοφιλές στις δεκαετίες του 1920 και του 1930, είναι ότι το πρώτο ότι έχει υπόθεση. Ένα άλλο θεατρικό είδος που υπήρξε δημοφιλές στις ίδιες δεκαετίες ήταν οι *extravaganzas* των Florence Ziegfeld (Φλόρενς Ζίγκφιλντ) και Charles B. Cochrane (Τσαρλς Κοχρέιν). Η μεγάλη επιτυχία που σημείωσε το *Show Boat* (Σόου Μπόουτ, 1927) του Jerome Kern (Τζερόμ Κερν) άνοιξε το δρόμο για μια περαιτέρω ενοποίηση της σοβαρής θεματικής πλοκής και των θεατρικών χαρακτήρων με τη μουσική ως διασκέδαση. Παρά τη σημαντική συνεισφορά των μεγάλων Βρετανών Ivor Novello (Αιβορ Νοβέλλο) και Noel Coward (Νοέλ Κάουαρντ), το μιούζικαλ στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 υπήρξε κυρίως αμερικανικό δημιούργημα και παρέμεινε έτσι ως τη δεκαετία του 1980.

Όσον αφορά τον κινηματογράφο, ο χορός είχε αρχίσει να συμπεριλαμβάνεται σε ταινίες από την εποχή του βωβού κινηματογράφου. Για παράδειγμα, η Ruth St. Denis (Ρουθ Σεν Ντένις) χορογράφησε για το έργο *Intolerance* του διάσημου πρωτοπόρου αμερικανού κινηματογραφιστή David Griffith (Ντέιβιντ Γκρίφιθ), το 1918. Με την άφιξη όμως του ήχου στον κινηματογράφο (ομιλών κινηματογράφος), η δημιουργία των πρώτων αυθεντικών μουσικών φιλμ (μιούζικαλ) κατέστη δυνατή. Το πρόβλημα που δημιουργήθηκε ήταν το πως θα μπορούσε κανείς να συνδιάσει το χορό με το μέσο που ονομάζεται κινηματογράφος. Κι αυτό διότι ο κινηματογράφος και ο τρόπος με τον οποίο γυρίζεται ένα φιλμ χωρίζει τα πάντα σε *long shots* (μακρινά πλάνα), *medium shots* (μεσαία πλάνα) και *close-ups* (κοντινά πλάνα), διακόπτοντας έτσι τη συνέχεια των γεγονότων. Οι αλλαγές της γωνίας της κάμερας κομματιάζουν και παραμορφώνουν το χώρο, αλλοιώνοντας τη δυναμική κάθε χορευτικής κίνησης που συμβαίνει σε αυτόν.

Ο πρώτος άνθρωπος που δημιούργησε έναν κινηματογραφικό τρόπο για να βιντεοσκοπεί το χορό, εκτός από τον Walt Disney (Γουόλτ Ντίσνεϊ) ο οποίος και τον εφάρμοσε στα κινούμενα σχέδια, ήταν ο Busby Berkeley (Μπάσμπι Μπέρκλεϊ, 1895-1976). Ο Berkeley ήταν ένας αμερικανός σκηνοθέτης και χορογράφος, ο οποίος έγινε γνωστός για τα πολυδάπανα χορευτικά νούμερα που παρουσίαζε στις ταινίες του Χόλυγουντ, στη δεκαετία του 1930. Άφηνε τις κάμερες να κινούνται πολύ περισσότερο από τους χορευτές, πάνω σε γεωμετρικά σχήματα τα οποία έθετε ο ίδιος. Έτσι έμεινε στην ιστορία ως ένας από τους καινοτόμους του *cine-dance* (κινηματογραφικού χορού). Προτού πάει στο Χόλυγουντ, ο Berkeley υπήρξε ένας από τους πιο πολυάσχολους διευθυντές σκηνής στο Μπρόντγουεϊ στη δεκαετία του 1920. Το 1930 όταν πήγε στο Χόλυγουντ, επωφελήθηκε από όλα αυτά που είχε να του προσφέρει ο κινηματογράφος, τις τεράστιες σκηνές, τις κινούμενες κάμερες, τις ασυνήθιστες γωνίες, τις γρήγορες διακοπές, τα φωτογραφικά τρικ, τις μάζες των συγχρονισμένων κοριτσιών του χορού (*chorus*), τις δυνατότητες για το «μεγάλο θέαμα». Το στίλ του Berkeley έμεινε γνωστό κυρίως για τα πλάνα από ψηλά που απαθανάτιζαν τις συναρπαστικές φόρμες που σχηματίζονταν στο πάτωμα από τις κινήσεις των χορευτών. Οι θαυμαστές του εκθειάζουν το έργο του, λόγω των ιδιαίτερας εφευρετικών και σουρεαλιστικών εικόνων του. Οι δυσφημιστές του, από την άλλη μεριά, απορρίπτουν το έργο του χαρακτηρίζοντάς το κιτς.

Στον αντίποδα του έργου του Berkeley βρίσκεται αυτό του Fred Astaire (Φρέντ Ασταίρ, 1899-1987). Ο Ασταίρ άρχισε να χορεύει σε έργα θεατρικής επιθεώρησης. Εμφανιζόταν μαζί με την αδελφή του, την Adele (Αντέλ), σε μιούζικαλ του Μπρόντγουεϊ και της Shaftesbury Avenue (Σάφτσμπερι Άβενιου). Όταν η αδελφή του, που ήταν και για πολλά χρόνια η παρτενέρ του, αποσύρθηκε για να παντρευτεί, ο Ασταίρ δέχτηκε πρόταση που του έγινε από το Χόλυγουντ. Το στούντιο RKO (Αρ Κεϊ Όου) τον έκανε παρτενέρ της Ginger Rogers (Τζίντζερ Ρότζερς) κι έτσι, από το 1934 έως το 1939, οι δυο τους έγιναν το πιο διάσημο χορευτικό ζευγάρι στην Αμερική. Ο Ασταίρ πίστευε ότι η κάμερα όφειλε να σέβεται την ακεραιότητα του χορευτικού κομματιού. Ανέπτυξε έναν τρόπο κινηματογράφησης ο οποίος διατηρούσε ολόκληρο το σώμα στο πλάνο, συνεχώς, με τρόπο τέτοιο που να μη διακόπτεται η συνέχεια της χορογραφίας. Χορογραφούσε ο ίδιος τα σόλο του αλλά και τα ντουέτο στα οποία συμμετείχε, και άφηνε τα ομαδικά κομμάτια να τα χορογραφήσουν άλλοι χορογράφοι, συνήθως ο βοηθός

του, ο Hermes Pan (Έρμης Παν). Το στίλ του Ασταίρ ήταν ιδιαίτερα προσωπικό· αποτελεί μίξη από θεατρική επιθεώρηση και μουσική κωμωδία, ballroom [που καταδεικνύει την επιρροή που δέχτηκε από τους Vernon (Βέρνον) και Irene Castle (Άιριν Κασλ)], κλακέτες και αποσπάσματα μπαλέτου. Μερικά από τα χαρακτηριστικά που κάνουν το χορό του Ασταίρ ασύγκριτο είναι τα εξής:

- πολυπλοκότητα και ευστροφία
- μουσική και ρυθμική επεξεργασία σε σχέση με την κίνηση
- χρήση της καθημερινής κίνησης, με διαφοροποιήσεις στη δυναμική της
- λυρική χρήση ολόκληρου του σώματος
- ευρηματική χρήση σκηνικών αντικειμένων

Ο Μπαλανσίν τον αποκάλεσε τον «πιο ενδιαφέροντα, εφευρετικό, και κομψό χορευτή της εποχής μας». Μερικά από τα πιο διάσημα έργα του είναι τα: *The Gay Divorcee* (Δε γκέι ντιβορσί, 1934), *Shall We Dance?* (Σαλ γουί ντανς; 1937), *Funny Face* (Φάνι φέις, 1956) κ.ά.

Από το 1928 κι έπειτα, ο Walt Disney (Γουόλτ Ντίσνεϊ) με τα κινούμενα σχέδιά του είχε ήδη αρχίσει να εισάγει νέες τεχνικές σε ότι αφορά τη χρήση της κάμερας, νέους τρόπους να θέτει το χορό και την κίνηση στη μουσική και νέους τρόπους παρουσίασης των χαρακτήρων και των θεμάτων των έργων του. Τα φιλμ μικρού μήκους που δημιούργησε στις σειρές Mickey Mouse (Μίκυ Μάους) και Silly Symphonies (Σίλι Σίμφονις) θεωρούνται κλασικά έργα και τα θαυμάζουν πολλοί μεγάλοι χορογράφοι. Έπειτα, με τα ολοκληρωμένα έργα *Snow White* (Χιονάτη, 1937), *Fantasia* (Φαντασία, 1940) και *Make Mine Music* (Μέικ μάιν μι-ούζικ, 1946), ο Disney δημιούργησε φιλμ γεμάτα χορό που εξέπεμπαν υπέρμετρη ζωτικότητα.

Η εταιρία MGM (Εμ Τζι Εμ) έχει στο ενεργητικό της τις περισσότερες από τις πιο σημαντικές παραγωγές μουσικών φιλμ (musical films), και αυτό διότι στον τομέα των μουσικών φιλμ τα στούντιο αυτά ενθάρρυναν την πρωτοβουλία και τον πειραματισμό. Ο άνθρωπος που εκμεταλλεύτηκε όσο το δυνατό περισσότερο αυτή την πολιτική της MGM ήταν πιθανότατα ο Gene Kelly (Τζην Κέλυ, 1912-1996). Ο Kelly ενδιαφέρθηκε και ασχολήθηκε ο ίδιος με τη χορογραφία και το χορό αλλά και τον τρόπο κινηματογράφησης που υιοθετούσε η κάμερα. Έμαθε από τον Φρεντ Ασταίρ πως να δίνει την αίσθηση της συνέχειας στο χορό όταν κινηματογραφεί χορευτικά κομμάτια. Αυτό που ο Kelly εισήγαγε στα φιλμ του Χόλυγουντ ήταν η κατανόησή του τρόπου με τον οποίο η ευρηματική κίνηση

και η κατάλληλη τοποθέτηση της κάμερας μπορεί να ενισχύσει τη δυναμική του χορού (δυναμική της κάμερας – δυναμική του χορού). Το δικό του χορευτικό στυλ σχετίζεται απόλυτα με το ίδιο του το σώμα, όπως ακριβώς σχετίζεται το στυλ του Ασταίρ με το σώμα του. Ο Κέλυ θεωρείται ως πιο «αθλητικός» και ο χορός του πιο συνδεδεμένος με τη μυϊκή δύναμη του σώματος. Υπάρχει μια ιδιαίτερη ένταση στον κορμό του που συγκρατεί την ροή της κίνησης, σε αντίθεση με τη ροή της κίνησης από το κέντρο του σώματος προς τα έξω που συναντάει κανείς στο χορό του Ασταίρ. Ο Κέλυ πήγε στη Νέα Υόρκη το 1939 όπου χόρευε σε μιούζικαλ μέχρι την πρώτη μεγάλη του επιτυχία *Pal Joey* (Παλ Τζοϊ, 1941) το οποίο έγινε, σχεδόν αμέσως, ταινία του Χόλυγουντ. Τα πιο φιλόδοξα χορευτικά του σχέδια ήταν οι ταινίες *An American in Paris* (Ένας αμερικάνος στο Παρίσι, 1952) και *Invitation to the Dance* (Πρόσκληση στο χορό, 1956) καθώς και το μπαλέτο του *Pas De Dieux* [Πα ντε ντιε, Το βήμα των Θεών (λογοπαίγνιο με το Pas de Deux), 1960]], το οποίο παρουσιάστηκε στην Όπερα του Παρισιού σε μουσική Gershwin (Γκέρσουιν). Το 1958 απέσπασε το βραβείο του Dance Magazine (Ντανς Μάγκαζιν) και, το 1960, το μετάλλιο της Λεγεώνας της Τιμής.

Στη δεκαετία του 1930, στα θεατρικά μιούζικαλ (stage musicals) άρχισε να γίνεται όλο και περισσότερο επιθυμητή η συνεργασία με διάσημους χορογράφους από το χώρο του μπαλέτου αλλά και του Σύγχρονου χορού. Ο Ζωρζ Μπαλανσίν ήταν ο πρώτος από σειρά χορογράφων που συνέδεσαν το όνομά τους και με το μουσικό θέατρο. Απαίτησε μάλιστα να του αποδοθεί ο τίτλος του χορογράφου. Μια άλλη καλλιτέχνης που έμεινε στην ιστορία για τις παραγωγές μιούζικαλ που χορογράφησε είναι η Agnes De Mille (Άγκνες ντε Μιλ). Η πιο γνωστή δουλειά της είναι το μπαλέτο του ονείρου στο έργο *Oklahoma!* (1956) στη θεατρική, κι αργότερα και στην κινηματογραφική του εκδοχή.

Ο Jerome Robbins (Τζερόμ Ρόμπινς, 1918-1998) ήταν ο πρώτος χορογράφος που επέκτεινε τις δραστηριότητες του και στη θέση αυτή του χορογράφου-δημιουργού ολοκληρώνων μουσικών θεατρικών έργων, όπως για παράδειγμα, το έργο *Fiddler on the Roof* (Ο βιολιστής στη στέγη). Πολύ σύντομα κι άλλοι χορογράφοι ακολούθησαν το παράδειγμά του, όπως ο Bob Fosse (Μπομπ Φόσι, 1927-1987), ο Gower Champion (Γκάουερ Τσάμπιον) και ο Michael Bennett (Μάικλ Μπένετ). Το Χόλυγουντ δημιούργησε λαμπερές διασκευές των περισσότερων από αυτά τα θεατρικά έργα αλλά έως το τέλος της δεκαετίας του 1950, με τη διάλυση του συστήματος των στούντιο και των «αιώνιων» συμβολαίων των

σταρ που επικρατούσε ως τότε, έπαψαν σχεδόν να παράγονται αυθεντικά μιούζικαλ. Παρ' όλα αυτά, ο Jerome Robbins εισήγαγε τις δικές του καινοτομίες στον τρόπο που κινηματογραφούσε το χορό, ακόμη και όταν επρόκειτο για έργα που είχε ήδη χορογραφήσει για το θέατρο. Επίσης, ο Bob Fosse, στις κινηματογραφικές εκδοχές θεατρικών μιούζικαλ όπως το *Cabaret* (*Καμπαρέ*) και το *Sweet Charity* (*Σουίτ Τσάριτι*) χρησιμοποίησε τις κινηματογραφικές τεχνικές μ' ένα δικό του χαρισματικό στιλ.

Παρόλες τις διαφορές και τις ομοιότητές τους, ένα είναι σίγουρο: το μουσικό θέατρο (stage musicals) και τα μουσικά φιλμ (musical films) ξανάρχισαν στις μέρες μας να χρησιμοποιούνται ως πρεσβευτές των διαφόρων χορευτικών στιλ. Τα Βρετανικά έργα δεν είχαν ποτέ στο παρελθόν κατακτήσει το Broadway (Μπρόντγουεϊ) της Αμερικής, εκτός από μεμονωμένες εξαιρέσεις όπως το *The Boy Friend* (*Δε μπόι φρεντ*) της Sandy Wilson (Σάντι Γουίλσον). Στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 όμως, ο Andrew Lloyd Webber (Άντριου Λόιντ Βέμπερ), με τα έργα του που παίζονται ακόμη και σήμερα σε όλα τα σημεία του κόσμου, άλλαξε αυτή την κατάσταση. Τέλος, το 1980, το μιούζικαλ *Cats!* (*Γάτες*) σε χορογραφία της Gillian Lynne (Τζίλιαν Λιν, 1926-) καθιέρωσε ένα νέο/σύγχρονο ορόσημο για το χορό στο μουσικό θέατρο (stage musical). Η Lynne σπούδασε στο Royal Academy of Dancing (Βασιλική ακαδημία χορού) και έχει χορέψει με το Sadler's Wells Ballet (Σάντλερς Γουέλς Μπάλε) από το 1943 έως το 1951. Έχει επίσης εμφανιστεί σε φιλμ και μιούζικαλ. Σήμερα εργάζεται κυρίως ως παραγωγός/χορογράφος σε μιούζικαλ, οπερέτες κ.ά..

10. Το μπαλέτο στο Ηνωμένο Βασίλειο: 1920-1996

Η ανάπτυξη του μπαλέτου στη Βρετανία στον 20ό αιώνα οφείλεται κυρίως στη Ninette De Valois (Νινέτ Ντε Βαλουά, 1898-2001) και τη Marie Rambert (Μαρί Ραμπέρ, 1888-1982). Και οι δυο αυτές γυναίκες είχαν δουλέψει για ένα σύντομο χρονικό διάστημα για τον Ντιάγκιλεφ, η Rambert ως βοηθός του Νιζίνσκι όταν ανέβαζε το έργο *Η Ιεροτελεστία της Άνοιξης* (*Le Sacre du Printemps*) και η De Valois ως σολίστα. Μέχρι τότε, υπήρχαν δείγματα μπαλέτου στο πλαίσιο των θεάτρων και των μουσικών σκηνών (music hall) και ειδικότερα σε αυτό της Δανέζας μπαλαρίνας Adeline Genée (Αντελίν Τζένι) στην Εδουαρδιανή εποχή. Υπήρχαν επίσης αξιόλογοι δάσκαλοι χορού που δρούσαν στο Λονδίνο, όπως ο Enrico Cecchetti (Ενρίκο Τσεκέτι), ο Leon Espinosa (Λεόν Εσπινόζα) κι ο Nikolay Legat (Νικολάι Λεγκά). Παρ' όλα αυτά, το μπαλέτο ως εκείνη την εποχή θεωρείτο ως ρωσική δραστηριότητα, λόγω της βαθιάς επιρροής της ομάδας του Ντιάγκιλεφ.

Η Marie Rambert (Μαρί Ραμπέρ) παντρεύτηκε τον συγγραφέα Ashley Dukes (Άσλεϊ Ντιούκς), ίδρυσε μια σχολή στο Λονδίνο το 1920 και παράλληλα δημιούργησε μια μικρή χορευτική ομάδα με σκοπό να δείξει στο κοινό τις ικανότητες τις οποίες διέκρινε στους μαθητές της και τις οποίες τους εμπνύχωνε να τις καλλιεργούν. Αυτές οι περιστασιακές παραστάσεις της Ραμπέρ οδήγησαν αργότερα στην ίδρυση της ομάδας The Ballet Club που έδινε παραστάσεις στο Mercury Theatre (Θέατρο Μέρκιουρι) του συζύγου της, στην περιοχή Notting Hill Gate (Νότινγκ Χίλ Γκέιτ) του Λονδίνου. Από το The Ballet Club προέκυψαν οι χορογράφοι Frederick Ashton (Φρέντερικ Άστον, 1904-1988), Anthony Tudor (Άντονι Τιούντορ, 1908-1987), Walter Gore (Βάλτερ Γκορ, 1910-1968), Andrée Howard (Αντρέ Χάουαρντ, 1910-1968) και Frank Staff (Φρανκ Σταφ, 1918-1971). Όλοι τους άρχισαν να χορογραφούν σημαντικά έργα στις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Η κλίμακα των δραστηριοτήτων της Ραμπέρ ήταν πάντα μικρή (το Θέατρο Μέρκιουρι όπου δούλευε η ομάδα είναι πολύ μικρό), αλλά η ευρηματικότητα και το ταλέντο ήταν άφθονα. Έτσι, η Ραμπέρ, το γούστο και οι ιδέες της συνέβαλλαν ιδιαίτερα στην «εκτόξευση» του Βρετανικού μπαλέτου.

Η Ninette De Valois (Νινέτ Ντε Βαλουά) είχε μαθητεύσει δίπλα σε διάφορους σημαντικούς δασκάλους –Cecchetti (Τσεκέτι), Espinosa (Εσπινόζα),

Legat (Λεγκάτ)- και είχε εργαστεί ποικιλοτρόπως στο θέατρο προτού ενταχθεί στα Ballets Russes (Μπαλέ Ρους) του Ντιάγκιλεφ στο χρονικό διάστημα 1923-1925. Καθ' όλη τη διάρκεια παραμονής της εκεί, η Ντε Βαλουά ως έκδηλο στόχο να ανακαλύψει πως λειτουργεί μια μεγάλη ομάδα μπαλέτου. Φιλοδοξία της ήταν η δημιουργία ενός Αγγλικού μπαλέτου. Όταν τελείωσε η θητεία της στα Ballets Russes κι επέστρεψε στο Λονδίνο, άνοιξε τη δική της σχολή (1925) και προσέγγισε τη Lillian Baylis (Λίλιαν Μπέιλις) η οποία ήταν διευθύντρια του θεάτρου Old Vic (Ολντ Βικ) το οποίο μέχρι τότε φιλοξενούσε παραστάσεις θεάτρου και όπερας στην αγγλική γλώσσα, με φτηνό εισιτήριο για να μπορεί να τις παρακολουθήσει και ο απλός λαός. Η Ντε Βαλουά πίστευε ότι με τη χρήση έργων ρεπερτορίου θα κατάφερνε να νιώσει ασφαλής οικονομικά όσον αφορούσε τη βιωσιμότητα της ομάδας της. Από την άλλη μεριά, η Baylis δεσμεύτηκε απέναντι στη Ντε Βαλουά υποσχόμενη ότι όταν θα ξανάνοιγε το δεύτερο θέατρό της, το Sadler's Wells (Σάντλερς Γουέλς) στο Islington (Ίσλιγκτον) του Λονδίνου, θα υπήρχε σε αυτό και μια θέση για τη «νεογέννητη» ομάδα χορευτών της Ντε Βαλουά. Έτσι, το 1931 η Ντε Βαλουά εγκαταστάθηκε μαζί με τη σχολή της και τους έξι μόνιμους χορευτές της στο Sadler's Wells, βαφτίζοντας την ομάδα Vic-Wells Ballet (Βικ-Γουέλς Μπάλε).

Η εποχή εκείνη ήταν κατάλληλη για ένα νέο ξεκίνημα στο χώρο του χορού. Κατά πρώτον ο Ντιάγκιλεφ είχε πεθάνει το 1929 και η ομάδα του είχε διαλυθεί. Έτσι, και τα δύο κλαδιά του Βρετανικού μπαλέτου, αυτό της Ραμπέρ και αυτό της Ντε Βαλουά, είχαν πλέον μεγάλες πιθανότητες να ανθοφορήσουν. Κατά δεύτερον, η Alicia Markova (Αλίσια Μάρκοβα, 1910-2004), αγγλίδα χορεύτρια με εξαιρετικό ταλέντο, επέστρεψε στο Λονδίνο το 1929, αφότου είχε χορέψει για πέντε χρόνια με τα Ballets Russes, όντας πια έτοιμη να δουλέψει για τη Ντε Βαλουά. Με μια τόσο ταλαντούχα μπαλαρίνα η Ντε Βαλουά μπορούσε πια να θέσει το πολύ σημαντικό της σχέδιο σε νέα βάση. Κατά τρίτον, ο πρώην διαχειριστής του θεάτρου Mariinsky (Μαρίνσκι), ο Nikolay Sergueyev (Νικολάι Σεργκέγιεφ) είχε λιποτακτήσει από τη Ρωσία φέρνοντας μαζί του τα βιβλία σημειογραφίας του χορού (notation books) που περιείχαν το ρεπερτόριο του θεάτρου Μαρίνσκι. Με αυτά τα βιβλία, ο Sergueyev μπορούσε να αναπαράγει και να ανεβάσει εκ νέου στη θεατρική σκηνή του Λονδίνου όλα τα «κλασικά έργα». Έτσι, η Ντε Βαλουά, η οποία σταδιακά είχε μεγαλώσει την ομάδα της κατά το 1933-1934, βρέθηκε να έχει στα χέρια της τις αυθεντικές παρα-

γωγές αριστουργημάτων όπως τα μπαλέτα *The Nutcracker* (Καρυθραύστης), *Gisele* (Ζιζέλ) και *Swan Lake* (Η λίμνη των κύκνων) και τα οποία ανέβασε με τη Μαρκόνα να συμμετέχει σε όλα. Το 1935, η Μαρκόνα έφυγε από το Vic-Wells Ballet για δυο χρόνια με σκοπό να περιοδεύσει στο Ηνωμένο Βασίλειο με το Μαρκόνα-Dolin Ballet (Μάρκοβα-Ντολίν Μπάλε), την ομάδα που η ίδια είχε ιδρύσει σε συνεργασία με τον Anton Dolin (Αντόν Ντολίν), έναν ακόμη Βρετανό χορευτή από τα Ballets Russes. Έτσι η Ντε Βαλουά αναγκάστηκε να μοιράσει τους πρωταγωνιστικούς ρόλους των μπαλέτων που παρουσίαζε στους νεότερους χορευτές που είχαν μαθητεύσει στη σχολή της και στην ομάδα της, και, κυρίως, σε μια νεαρή χορεύτρια, τη Margot Fonteyn (Μαργκότ Φοντέν, 1919-1991). Παράλληλα, η Ντε Βαλουά, που ήταν και η ίδια διακεκριμένη χορογράφος, προσέλαβε τον Frederick Ashton (Φρεντερίκ Άστον) ως χορογράφο για την ομάδα. Τέλος, με καλλιτεχνικό σύμβουλο τον Constant Lambert (Κόνσταντ Λάμπερτ) μάεστρο, συνθέτη και μουσική ιδιοφυΐα της ομάδας, οι συντελεστές που θα οδηγούσαν το Vic-Wells Ballet –αργότερα μετονομάστηκε σε Sadler’s Wells Ballet και πολύ αργότερα Royal Ballet– στο απόγειο της δόξας του, βρίσκονταν όλοι στη κατάλληλη θέση. Τα στοιχεία που καθιέρωσαν την ομάδα στη δεκαετία του 1930, πάντα υπό την καθοδήγηση της Ninette De Valois ήταν τα εξής:

1. Οι χορογραφίες του Frederick Ashton με χορεύτρια τη Margot Fonteyn
2. Οι εκκολαπτόμενοι νέοι χορευτές που είχαν τη δυνατότητα να υποστηρίξουν τα έργα του ρεπερτορίου
3. Η δημιουργία της σχολής
4. Η άφιξη ενός Αυστραλού χορευτή με ιδιαίτερος δραματικά χαρίσματα, του Robert Helpmann (Ρόμπερτ Χέλπμαν, 1909-1986)

Το 1939 το Vic-Wells Ballet μπόρεσε να ανεβάσει το *The Sleeping Beauty –or Princess* (Η Ωραία Κοιμωμένη ή Πριγκίπισσα) στο θέατρο Sadler’s Wells (Σάντλερς Γουέλς) με πρωταγωνίστρια τη Fonteyn στο ρόλο της Aurora (Ορόρα). Τα έξι χρόνια πολέμου που ακολούθησαν (Δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος) βρήκαν την ομάδα άστεγη, αφού το Sadler’s Wells μετατράπηκε σε νοσοκομείο για τα θύματα των βομβαρδισμών. Παρ’ όλα αυτά, κάνοντας αναγκαστικά περιοδείες, το Vic-Wells Ballet άνθισε ακόμη περισσότερο και αύξησε το κοινό του. Χορεύτριες όπως οι Pamela May (Πάμελα Μέι), Moira Shearer (Μόϊρα Σίρερ) και Beryl Gray (Μπέριλ Γκρέι) βοήθησαν να ευοδωθεί

η δύσκολη αυτή δουλειά. Ο Herpmann χόρευε ασταμάτητα και δημιούργησε διάφορα μπαλέτα, από τα οποία το πιο γνωστό και επιτυχημένο είναι ο *Hamlet* (*Άμλετ*). Για όλη αυτή τη προσφορά της, η Ντε Βαλουά αμείφθηκε με τη μεταφορά της ομάδας της στο θέατρο Covent Garden (Κόβεν Γκάρντεν) το 1946, και την ανάθεση της πρώτης παράστασης με την επαναλειτουργία του θεάτρου μετά το πέρας του πολέμου.

Από το 1946, όσο η ομάδα της Ντε Βαλουά συνήθιζε πλέον στον καινούργιο χώρο της, το θέατρο Covent Garden (Κόβεν Γκάρντεν), έχοντας στη διάθεσή της βοηθούμενη τη μεγάλη πλέον σκηνή του θεάτρου για να παρουσιάζει το κλασικό της ρεπερτόριο και τα έργα του Frederick Ashton (Φρεντερίκ Άστον), η Ντε Βαλουά ξεκίνησε μια δεύτερη ομάδα με την οποία θα μπορούσε να συνεχίσει να παρουσιάζει έργα και στο θέατρο Sadler's Wells (Σάντλερς Γουέλς). Αυτή η ομάδα ονομάστηκε αρχικά Sadler's Wells Theatre (Σάντλερς Γουέλς Θίατερ) και έπειτα Sadler's Wells Royal (Σάντλερς Γουέλς Ρόγιαλ) και τέλος Birmingham Royal Ballet (Μπίρμινγκχαμ Ρόγιαλ Μπάλε). Σκοπός αυτή της νέας ομάδας ήταν να πλάσει καινούργια νεαρά ταλέντα όσον αφορά την εκτέλεση αλλά και τη δημιουργία. Το Birmingham Royal Ballet (Μπίρμινγκχαμ Ρόγιαλ Μπάλε) είχε μεγάλη επιτυχία, έχοντας ως κύριους χορογράφους τους John Cranco (Τζόν Κράνκο) από τη Νότιο Αφρική και τον Kenneth MacMillan (Κένεθ ΜακΜίλιαν). Οι δύο αυτοί χορογράφοι δούλεψαν και με την κυρίως ομάδα της Ντε Βαλουά, στο Covent Garden (Κόβεν Γκάρντεν), μια ομάδα που λόγω των αλληπάλληλων μεγάλων περιοδειών της στην Αμερική αναγνωριζόταν πια στο Ηνωμένο Βασίλειο ως «το ύψιστης σημασίας εθνικό τους μπαλέτο». Στο ώριμο πλέον Royal Ballet (Ρόγιαλ Μπάλε) έγιναν ακόμη πιο εμφανείς οι καινοτομίες που είχαν αρχικώς αναδειχθεί από το Vic-Wells Ballet (Βικ Γουέλς Μπάλε), δηλαδή η δημιουργία της σχολής, η κλασική κληρονομιά και η δημιουργία νέων *σταιρ* και *ρεπερτορίου* από την ίδια την ομάδα

Το καινούργιο αυτό ρεπερτόριο ανέδειξε ο Ashton, ο οποίος έδωσε τις απαραίτητες προεκτάσεις στα κλασικά έργα της παράδοσης του Petipa, δηλ. στα *Cinderella* (*Σταχτοπούτα*), *Sylvia* (*Σύλβια*), *Ondine* (*Οντίν*), *La Fille Mal Gardée* (*Η παραμελημένη κόρη*), *The Two Pigeons* (*Τα δυο Περιστέρια*) κ.ά. Επίσης, το νέο ρεπερτόριο της ομάδας επεκτάθηκε από τον Cranco και τον Macmillan των οποίων τα κυριότερα έργα ακολούθησαν τη παράδοση ολόκληρων (full-length) έργων που είχε δημιουργήσει/αναδομήσει για το Royal

Ballet o Ashton, όπως για παράδειγμα τα έργα *Romeo and Juliet* (Ρωμαίος και Ιουλιέτα), *Anastasia* (Αναστασία), *Manon* (Μανόν), *Mayerling* (Μάγιερλινγκ), *Isadora* (Ιζαντόρα), *The Prince of the Pagodas* (Ο Πρίγκιπας των Παγόδων). Εκτός αυτών των χορογράφων, η ομάδα της Ντε Βαλουά παρουσίασε και έργα άλλων, ξένων δημιουργών από την εποχή του Fokine (Φοκίν) και έπειτα. Πιο συγκεκριμένα, εξίσου σημαντικά για το ρεπερτόριο και γενικότερα για την ταυτότητα της ομάδας θεωρούνταν πολλά έργα των Fokin (Φοκίν), Balanchine (Μπαλανσίν), Massine (Μασσίν), Robbins (Ρόμπινς) και άλλων σύγχρονών τους. Για να μπορούν να ενημερώνονται διαρκώς για τις νέες χορογραφικές τάσεις έπρεπε να περιοδεύουν και να ανακαλύπτουν νέα ταλέντα. Παρ' όλες, όμως, τις αλλαγές στον τομέα της δημιουργίας, το Royal Ballet διτήρησε ανέπαφη την καλλιτεχνική του ταυτότητα και την ακεραιότητά του.

Η ομάδα της Marie Rambert (Μαρί Ραμπέρ), από την άλλη, υπέφερε από μια ενδογενή έλλειψη σταθερότητας που οφειλόταν στη μικρή της κλίμακα: τα ταλέντα που ανακαλύφθηκαν από τη Ραμπέρ στη συνέχεια έφυγαν για να στελεχώσουν άλλες ομάδες, οι οποίες τους προσέφεραν μεγαλύτερες ευκαιρίες. Στη δεκαετία του 1940 η ομάδα της, κατά τις περιοδείες της, αναγκάστηκε να παρουσιάζει ολοκληρωμένα έργα (full-length ballets) τα οποία το κοινό της περιφέρειας θεωρούσε ως τη μοναδική «αληθινή» μορφή μπαλέτου. Έτσι, υιοθέτησαν έργα όπως τα: *Coppelia* (Κοπέλια), *Giselle* (Ζιζέλ), *La Sylphide* (Η Συλφίδα), *Don Quixote* (Δον Κιχώτης) στην προσπάθειά τους να κερδίσουν το κοινό. Η επιτυχία αυτής της μεθόδου, όμως, δεν κράτησε για πολύ. Το 1966, η ομάδα υπό την καθοδήγηση του Norman Morrice (Νόρμαν Μόρις), αναδιαμορφώθηκε ριζικά παίρνοντας τη μορφή ενός μικρού και ιδιαίτερα δημιουργικού συνόλου (ensemble), ακολουθώντας το μοντέλο του Netherlands Dance Theatre (Νέδερλαντς Ντανς Θίατερ, Ολλανδικό Χοροθέατρο). Το ρεπερτόριο της νέας ομάδας Ραμπέρ, όπως και αυτό του Netherlands Dance Theatre καθώς και τα μπαλέτα του 20^{ου} αιώνα του Μωρίς Μπεζάρκάλυπτε το χώρο ανάμεσα στο μπαλέτο και το μοντέρνο χορό. Το 1987, υπό τη διεύθυνση του Richard Alston, η ομάδα άφησε πίσω της κάθε τι που τη συνέδεε με το παρελθόν της στο μπαλέτο και μετονομάστηκε σε Rambert Dance Company (Ραμπέρ Ντανς Κόμπαν) [βλ. κεφάλαιο *Η Ανάπτυξη του Σύγχρονου χορού στη Βρετανία*].

Το κλασικό μπαλέτο στη Βρετανία εμπλουτίστηκε με την εμφάνιση του Festival Ballet (Φεστιβάλ Μπάλε) το 1950, όταν η Alicia Markova (Αλίσια Μάρκοβα) και ο Anton Dolin (Άντον Ντολίν) ίδρυσαν την ομάδα μαζί με την ιμπρεσάριο Julian Braunsweig (Τζούλιαν Μπράουνσβεγκ). Χαρακτηριστικά αυτής της ομάδας ήταν:

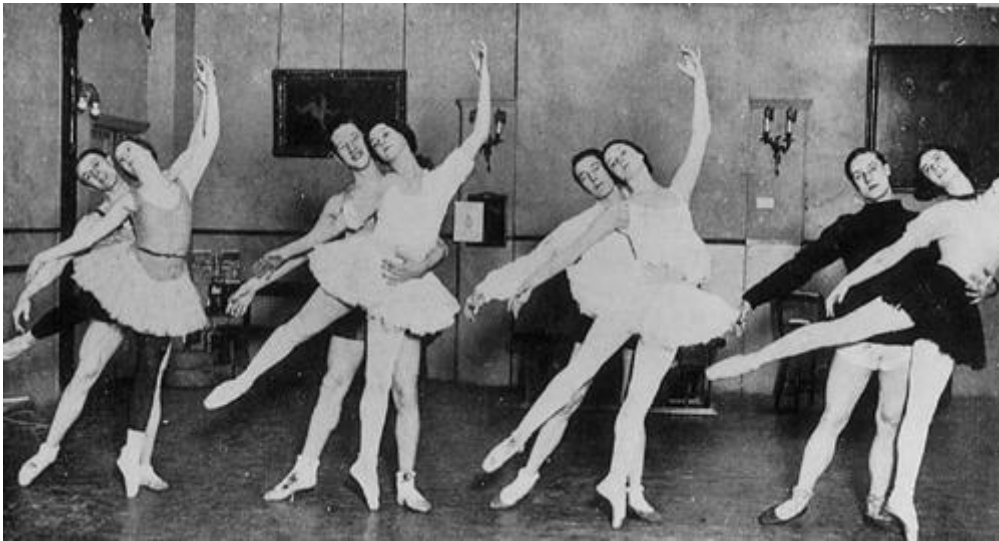
1. Ρεπερτόριο που συνδύαζε τα παραδοσιακά κλασικά έργα με τα πολυαγαπημένα έργα του Massine και του Fokine
2. Οι σταρ της ίδιας της ομάδας καθώς και οι γκεστ σταρ που εμφανίζονταν στην ομάδα

Αυτά έκαναν γρήγορα την ομάδα να κερδίσει ένα μεγάλο κοινό. Το Festival Ballet έκανε ασταμάτητες περιοδείες σε όλο το Ηνωμένο Βασίλειο αλλά και διεθνώς, με διάσημους κύριους εκπροσώπους χορευτές όπως οι John Gilpin (Τζον Γκίλπιν) και η Belinda Wright (Μπελίντα Ράιτ) και, αργότερα, η Δανέζα μπαλαρίνα Toni Lander (Τόνι Λάντερ), η Galina Samsova (Γκαλίνα Σάμσοβα) και ο Andre Proskovsky (Αντρέ Προκόφσκι).

Πολλές φορές η ομάδα αντιμετώπισε οικονομικά προβλήματα αλλά η διάθεση για παραστάσεις και η προθυμία τους έκανε να κερδίσουν την προτίμηση του κοινού. Μετά από την πιο σοβαρή οικονομική κρίση, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, την ομάδα ανέλαβε και διεύθυνε αξιοθαύμαστα για μια δεκαετία η Beryl Grey (Μπέριλ Γκρέι) με ρεπερτόριο που αντικατόπτριζε επάξια την παράδοση που είχε δημιουργήσει το συγκεκριμένο σχήμα. Το 1983 ο Peter Schaufuss (Πήτερ Σόφους) διορίστηκε διευθυντής διαδεχόμενος τον John Field (Τζόν Φίλντ). Ο Schaufuss ήταν αποφασισμένος να αλλάξει τη φύση της ομάδας κι έτσι έκανε μια άστοχη κίνηση: άλλαξε το όνομά της σε English National Ballet (Αγγλικό εθνικό μπαλέτο). Το 1990, τη θέση του Schaufuss πήρε ο Ivan Nagy (Ιβάν Νάγκι) και το 1994 ο Derek Deane (Ντέρεκ Ντιν).

Το ζήτημα μιας περιφερειακής ομάδας μπαλέτου, η οποία θα ήταν μόνιμη εκπρόσωπος της περιοχής (resident) και όχι απλός επισκέπτης, διευθετήθηκε με θαυμαστό τρόπο από την Elizabeth West (Ελίζαμπεθ Γουέστ) το 1957, όταν μαζί με τον χορογράφο Peter Darell (Πήτερ Ντάρελ) ίδρυσε το Western Theatre Ballet (Γουέστερν Θίατερ Μπάλε) στο Bristol (Μπρίστολ). Αυτή η μικρή, περιφερειακή ομάδα πρόσφερε στο κοινό της μια δυνατή δραματική παρουσία. Μετά το θάνατο της Elizabeth West (Ελίζαμπεθ Γουέστ) το 1962, ο Peter Darell (Πήτερ Ντάρελ) συνέχισε να διευθύνει την ομάδα η οποία μετα-

φέρθηκε στη Γλασκόβη της Σκωτίας το 1969 και μετονομάστηκε σε Scottish Theatre Ballet (Σκότις Θίατερ Μπάλε) και μετά σε Scottish Ballet (Σκότις Μπάλε). Η παράδοση της ομάδας διατηρήθηκε αλλά προστέθηκαν και μεγαλύτερα έργα καθώς και πιο κλασικές παραγωγές. Η ομάδα άνθισε έως το θάνατο του Peter Darell το 1987. Μετά από αυτό το γεγονός, οι δραστηριότητές και το μέλλον της είναι αβέβαια.



Τα μπαλέτα Μαρί Ραμπέρ

(Ashton and Pearl Argyle are the second couple from the right)

Photograph by courtesy of the Royal Opera House)

11. Οι πρωτοπόροι του Σύγχρονου χορού στο πλαίσιο του μοντέρνου κινήματος

Κατά τα τέλη του 19ου αιώνα, η παρακμή του μπαλέτου σε συνδυασμό με την ανεπάρκεια και την αυστηρή εκγύμναση στο μπαλέτο με αποκλειστικό σκοπό την ανάπτυξη τεχνικής δεξιότητας στις Η.Π.Α. αλλά και στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες, οδήγησαν ορισμένες νεαρές, δυναμικές γυναίκες στο να αναζητήσουν άλλα είδη χορού. Επιθυμία τους ήταν να συνειδητοποιήσουν τους εαυτούς τους και την υπόσταση της γυναίκας μέσα από το χορό. Ένα πρώτο έναυσμα για τους νέους τρόπους κατανόησης της κίνησης και του σώματος που ακολούθησαν ήταν και η διδασκαλία του François Delsarte (Φρανσουά Ντελσάρτ, 1811-1871). Ο Delsarte, Γάλλος καθηγητής μουσικής, ανέλυσε τις χειρονομίες (gestures) και καθόρισε ιδιαίτερα νοήματα για τις διαφορετικές περιοχές του σώματος. Οι θεωρίες του μεταφέρθηκαν και στο Νέο Κόσμο (Αμερική) και διαδόθηκαν από οπαδούς του όπως η Genevieve Stebbins (Ζενεβιέβ Στέμπινς) και αργότερα ο Ted Shawn (Τεντ Σον). Αυτές οι θεωρίες αποδείχθηκε ότι είχαν διαρκή επιρροή στο Σύγχρονο χορό. Η πρώτη καλλιτέχνης που δεν σχετίστηκε με το μπαλέτο στην Αμερική ήταν η Loie Fuller (Λόι Φούλερ, 1862-1928), αν και η ίδια ανακάλυψε το δικό της στιλ στο χορό σχεδόν κατά λάθος. Συγκεκριμένα, ανακάλυψε την επίδραση που έχει το φως επάνω σε κυματιστές λωρίδες από μετάξι και, εξελίσσοντας αυτή την ιδέα, εκμεταλλεύτηκε τη θεατρική μαγεία που πηγάζει από τα σχήματα που δημιουργούν τα κοστούμια των χορευτών στο χώρο, ιδιαίτερα όταν «στολίζονται» από τον ηλεκτρικό φωτισμό». Το έργο της *Fuller Serpentine Dance* (Ο χορός της σερπαντίνας, 1890) κέντρισε το ενδιαφέρον του κόσμου. Η Φούλερ εμφανίστηκε στο Folies Bergère (Φολί μπερζέρ) στο Παρίσι το 1892. Το 1900 χτίστηκε ένα θέατρο ειδικά για εκείνη στην Παγκόσμια έκθεση του Παρισιού (Paris World Fair). Παρ' όλα αυτά, η τέχνη της Φούλερ έτεινε περισσότερο προς το κιναισθητικό θέαμα παρά προς το χορό.

Μια καλλιτέχνης της οποίας ο χορός αιχμαλώτισε τη φαντασία όσων την είχαν παρακολουθήσει ήταν η Isadora Duncan (Ιζαντόρα Ντάνκαν, 1877-1927). Οι ιδέες της και το παράδειγμα που έδωσε στις μετέπειτα γενεές ήταν τόσο απελευθερωτικές όσο και η τέχνη της. Η Ντάνκαν επαναστάτησε εναντίον του τεχνητού τρόπου που προέβαλλε το μπαλέτο και αναζήτησε νοητικά

και πνευματικά θεμέλια για το χορό. «Συνειδητοποίησα», έγραψε, «ότι οι μόνοι δάσκαλοι χορού που θα μπορούσα να έχω ήταν ο Jean-Jacques Rousseau (Ζαν-Ζακ Ρουσό), ο Walt Whitman (Γουόλτ Γουίτμαν) και ο Nietzsche (Νίτσε)». Η Ντάνκαν εκτιμούσε τον αυθορμητισμό και τη φυσικότητα. Αρνιόταν κατηγορηματικά όταν της αντέτειναν ότι προσπαθούσε να αναδημιουργήσει το χορό των αρχαίων Ελλήνων. «Ο αληθινός χορός πρέπει να είναι η μετάδοση της ενέργειας της γης μέσω του σώματος» έλεγε. Όπως σημειώνει και η κριτικός Deborah Jowitz (Ντέμπορα Τζόουιτ), η Ντάνκαν έβλεπε το σώμα της με τον ίδιο τρόπο που ένας αισθητικός έβλεπε ένα αρχαίο ελληνικό άγαλμα: «σαν ένα ναό που εξευγενίζεται από το πνεύμα και τη νόηση που φιλοξενεί». Άρα, λοιπόν, η επανάσταση της Ντάνκαν δεν πρέπει να γίνει αντιληπτή ως επιπόλαιη προσπάθεια ν' αλλάξει τη μόδα του χορού, αλλά ως μία εκ βάθους έκφραση των ιδανικών της δημοκρατίας και της χειραφέτησης. Οι δε καινοτομίες που συνδέονται με τη Ντάνκαν είναι οι ακόλουθες:

- χόρεψε ξυπόλητη
- χόρεψε χωρίς κορσέ, φορώντας χιτώνες που λικνίζονταν ελεύθερα και άφηναν γυμνά τα πόδια και τα χέρια
- ανέτρεψε την παράδοση του μπαλέτου και ιδιαίτερα τις πέντε positions (ποζισιόν) και το turnout (τερν άουτ) κι έδωσε έμφαση σε καθημερινές, φυσικές κινήσεις, όπως τρέξιμο, πήδημα, στροφή κτλ.
- έκανε την κίνηση να ξεκινά από το ηλιακό πλέγμα
- τόνισε την οργανική φύση του χορού
- αποδέχτηκε τη θέση «ενδίδω στη βαρύτητα» (σε αντίθεση με τη θέση «αντιστέκομαι στη βαρύτητα»)
- χόρεψε με κλασική μουσική, όπως σε συνθέσεις των Bach (Μπαχ), Gluck (Γκλουκ), Beethoven (Μπετόβεν), Chopin (Σοπέν), Brahms (Μπραμς), Wagner (Βάγκνερ)
- παρουσίασε το χορό ως προσωπική και βαθιά πνευματική έκφραση

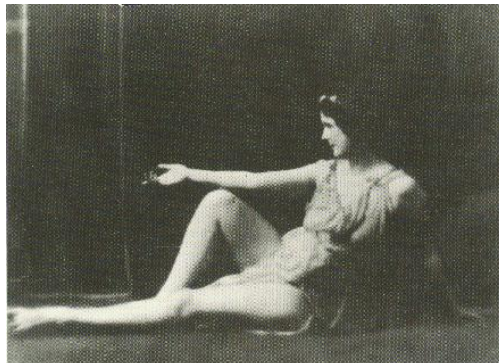
Οι προσπάθειες της Ντάνκαν να ιδρύσει ακαδημίες στις οποίες θα διδασκόταν ο χορός της θεωρούνται συχνά ως αποτυχημένες, αν και μερικές από τις μαθήτριες της συνέχισαν όντως να παρουσιάζουν το έργο της για πολλά χρόνια μετά το θάνατο της. Η επίδραση που είχε, λοιπόν η Ντάνκαν στο Σύγχρονο χορό του 20ού αιώνα ήταν διάχυτη σε όλους τους τομείς, ακόμη και

στη χορευτική εκπαίδευση. Η ίδια έγραψε κάποτε: «Η όλη τάση της εκγύμνασης στο μπαλέτο μοιάζει να είναι η προσπάθεια να διαχωρίσει τελείως τις γυμναστικές κινήσεις του σώματος από το πνεύμα. Αντίθετα, το πνεύμα αναγκαστικά υποφέρει από αυτή την αυστηρή μυϊκή πειθαρχία. [...] Αυτό [ο διϋϊσμός πνεύματος-σώματος] αποτελεί μian ακριβώς αντίθετη αρχή από εκείνες με βάση τις οποίες ίδρυσα τη σχολή μου και βάση των οποίων το σώμα γίνεται διάφανο, ένα μέσο για το μυαλό και τα πνεύμα». Πολλοί κατοπινοί μοντέρνοι χορευτές ακολούθησαν πιστά αυτή τη θεωρία της Ντάνκαν.

Αυτό συνέβη και στη Βρετανία, στους κύκλους των πρωτοπόρων του Σύγχρονου χορού. Υπήρξε κι εκεί εστίαση στις τέχνες και τα ιδεώδη της αρχαίας Ελλάδας, από χορευτές που αντλούσαν την κίνηση τους από τη μελέτη των βάζων, της ζωγραφικής και της γλυπτικής των αρχαίων Ελλήνων. Η Ruby Ginner (Ρούμπι Γκίνερ, 1886-1978) ίδρυσε τη δική της σχολή το 1914, όπου διδασκόταν χοροί αναβιωμένοι από την αρχαία Ελλάδα, και διέδωσε τις ιδέες της μέσω του Συνδέσμου ελληνικού χορού τον οποίο ίδρυσε το 1923. Κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, η Madge Atkinson (Ματζ Άτκινσον, 1885-1979) ανέπτυξε στη σχολή της, στο Manchester (Μάντσεστερ) «την τέχνη του χορού που βασίζεται στη φυσική κίνηση». Η ίδια έγραψε: «Η μέθοδος μου... μπορεί να εξηγηθεί απλώς ως σύστημα χορού που σχεδιάστηκε για να αξιοποιήσει τις συνηθισμένες (καθημερινές) κινήσεις της ζωής σε ιδεώδη αισθητική. Η φυσική κίνηση δεν στοχεύει μόνο στην εκγύμναση του σώματος και την απόκτηση μιας ικανοποιητικής τεχνικής, αλλά και στην παρακίνηση του πνεύματος στο να αντιληφθεί την ομορφιά που είναι έμφυτη στη χειρονομία (gesture) και την κίνηση».

Τέλος, σημαντική ήταν και η προσφορά της Margaret Morris (Μάργκαρετ Μόρις, 1891-1980) που άνοιξε τη σχολή της το 1910. Αρχικά, ο κύριος στόχος της ήταν να εκγυμνάσει χορευτές για το θέατρο, αλλά παρατήρησε ότι η εκγύμναση προσέφερε στους μαθητές της βελτιωμένη υγεία, εμφάνιση και συμπεριφορά. Έτσι, ανέπτυξε ταυτόχρονα ενδιαφέρον προς τη μελέτη και ανάλυση των δυνατοτήτων που έχει η κίνηση στο να βελτιώνει την υγεία και να λειτουργεί θεραπευτικά. Όπως έγραψε η ίδια αργότερα, «η κίνηση συνδυάζει ιατρικές και αισθητικές αξίες σε όλο της το εύρος». Και οι τρεις αγγλίδες πρωτοπόροι του Σύγχρονου χορού που αναφέραμε είχαν σημαντική επίδρα-

ση στην εκπαίδευση του χορού όπως διδάσκεται σήμερα στα σχολεία της Βρετανίας και όχι στον επαγγελματικό θεατρικό χορό.



Ιζαντόρα Ντάνκαν

12. Ο χορός στην κεντρική Ευρώπη

Στις αρχές του 20ού Αιώνα, όταν το ρεύμα του Ausdruckstanz (Άουσντροκτανζ) ή αλλιώς Γερμανικού εξπρεσιονιστικού χορού ή εκφραστικού χορού, άρχισε να εξελίσσεται, φυσικά στη Γερμανία, η θέση του μπαλέτου ήταν πολύ υποβαθμισμένη στην πολιτισμική ζωή της χώρας. Το κοινό υποδέχτηκε με ενθουσιασμό ξένους καλλιτέχνες του Σύγχρονου χορού, όπως την Ιζαντόρα Ντάνκαν και τη Ruth St. Denis (Ρουθ Σεν Ντένις). Ο κόσμος είχε αρχίσει κι εκεί να αναζητά έναν πιο φυσικό τρόπο σωματικής έκφρασης. Έτσι, το 1911, ο Ελβετός εκπαιδευτικός και συνθέτης μουσικής Émile Jacques-Dalcroze (Εμίλ Ζακ Νταλκρόζ, 1865-1950) κλήθηκε να ιδρύσει τη δική του σχολή Ρυθμικής (Eurhythmics) στη χώρα αυτή. Μια από τις διασημότερες μαθήτριες εκείνης της σχολής ήταν και η Mary Wigman (Μαίρη Βίγκμαν, 1886-1973). Με τον καιρό, όμως, η Wigman (Βίγκμαν) απομακρύνθηκε σταδιακά από τη μέθοδο Νταλκρόζ, η οποία βασιζόταν στη χρήση του χορού αποκλειστικώς ως μέσου για τη βελτίωση της ρυθμικής³ αίσθησης και επιχείρησε να βρει έναν τρόπο με τον οποίο ο χορός θα γινόταν ανεξάρτητος από τη μουσική. Η χορευτική και χορογραφική τέχνη της Βίγκμαν επικεντρωνόταν περισσότερο στον προβληματισμό και στην εύρεση τρόπων έκφρασης των σοβαρών προβλημάτων που απασχολούσαν την ανθρωπότητα εκείνη την περίοδο παρά στο να επιτελεί έναν απλά «διακοσμητικό» μέσο. Η Βίγκμαν συνάντησε τον Rudolf Laban (Ρούντολφ Λάμπαν, 1879-1958) στο Μόναχο. Ο Laban (Λάμπαν), ουγγρικής καταγωγής, είχε ξεκινήσει την καριέρα του ως ζωγράφος, αρχιτέκτων και, σταδιακά, άρχισε να ενδιαφέρεται για το χορό. Επιχείρησε να απελευθερώσει την τέχνη του χορού από τους περιορισμούς που επέβαλαν: α) τα παραδοσιακά βήματα του μπαλέτου, β) η συνήθης μιμική, και, γ), η εξάρτηση του χορού από τη μουσική. Ο στόχος του Λάμπαν ήταν παρόμοιος με αυτόν της Βίγκμαν, δηλαδή να καθιερώσει το χορό ως αυτόνομη μορφή τέχνης, όποτε και, όπως ήταν φυσικό, οι δυο τους αποφάσισαν να συνεργαστούν. Το μεγαλύτερο μέρος της συνεργασίας του Λάμπαν και της Βίγκμαν έγινε στην Ασκόνα της Ελβετίας, κατά τη διάρκεια του Πρώτου παγκοσμίου

3. Ρυθμική (Eurhythmics) είναι η τέχνη της ερμηνείας της μουσικής μέσα από την κίνηση του σώματος. Το σύστημα Dalcroze στοχεύει στην ανάπτυξη της ικανότητας του μαθητή να αναλύει τη μουσικές δομές και να βοηθά τον/τη σπουδαστή/σπουδάστρια να αποδίδει με το σώμα του τη μορφολογία της μουσικής.

ου πολέμου. Εκεί, έγιναν και οι δυο τους μέλη της «παροικίας καλλιτεχνών» που είχε δημιουργηθεί με απώτερο σκοπό την εξερεύνηση ενός εναλλακτικού τρόπου ζωής, διαφορετικού από τον μηχανικό και απομονωμένο τρόπο που κυριαρχούσε στον 20ό αιώνα. Ο χορός θεωρήθηκε ως μέσο για την αποκατάσταση μιας αρμονικής και «κοινοβιακής» κοινωνίας. Ο Λάμπαν ασχολήθηκε με τη δημιουργία θεωρητικών αρχών για το χορό. Έπειτα από πολύχρονες προσπάθειες κατέληξε στα ακόλουθα:

- το σύστημα σημειογραφίας του χορού (dance notation) που είναι γνωστό σήμερα με την ονομασία Λαμπανοτέσιον (Labanotation)
- τη θεωρία για τη δυναμική/ποιότητα της κίνησης (Eukinetics)
- την θεωρία για την αρμονία του χώρου (Choreutics)

Με την εξέλιξη και την ανάπτυξη των θεωριών του Λάμπαν από σύγχρονους του ερευνητές του χορού (Marion North, Valerie-Preston Dunlop κτλ) προέκυψαν νέες προσεγγίσεις στην ανάλυση της κίνησης και της χορογραφίας που πλέον αποτελούν τον επιστημονικό κλάδο της Χορολογίας (Choreology).

Η Βίγκμαν, από την άλλη, άρχισε να δίνει παραστάσεις ως σόλο καλλιτέχνης σε όλη την Ελβετία. Μερικά από τα χορευτικά της κομμάτια παρουσιάζονταν χωρίς μουσική συνοδεία. Όλα πάντως τα έργα της, είχαν ως θέμα επίκαιρα προβλήματα της εποχής. Κατά τη Βίγκμαν, η χορευτική τεχνική και η χορογραφική φόρμα είχαν να μεν μεγάλη σημασία, αλλά 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.

Το 1919 οι δρόμοι του Λάμπαν και της Βίγκμαν χώρισαν. Ο Λάμπαν άνοιξε σχολή στο Αμβούργο όπου άρχισε να αναπτύσσει το χορό στο πλαίσιο μιας κοινότητας (community dance). Ίδρυσε μια ομάδα κίνησης (movement choir) η οποία έδινε στον κόσμο την ευκαιρία να χορέψει (σε μεγάλη γκρουπ) έπειτα από εκγύμναση χορευτικής φύσεως, μικρής διάρκειας. Οι ιδέες του σύντομα άρχισαν να διαδίδονται φτάνοντας στο σημείο να ιδρυθούν κι άλλες, πολλές, ομάδες κίνησης σε όλη τη Γερμανία. Η διδασκαλία του Λάμπαν συμπεριλάμβανε αρκετό αυτοσχεδιασμό και οδήγησε στη δημιουργία ενός είδους χορού που χαρακτηριζόταν από «ωμή» ενέργεια και πληθωρικότητα που συχνά παρομοιάζονται με τη συναισθηματική ένταση των Γερμανών εξπρεσιονιστών ζωγράφων.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, πολλοί από τους μαθητές του Laban έγιναν διάσημοι για το έργο τους. Ο Kurt Jooss (Κουρτ Γιος, 1901-1979) ήταν ένας από τους πρώτους μαθητές του που κατόρθωσε να αναγνωριστεί διεθνώς. Το χορογραφικό έργο του Jooss (Γιος) που βασιζόταν στην εμβριθή μουσική παιδεία είχε να επιδείξει εξαιρετική καθαρότητα όσον αφορούσε τη φόρμα. Σε αντίθεση με μερικούς από τους άλλους σπουδαστές του Λάμπαν, ο Γιος δεν απέρριψε ποτέ το μπαλέτο αλλά επιχείρησε μια σύνθεση της μοντέρνας με την κλασική τεχνική. Σύντομα βρήκε δουλειά ως ballet master (καθηγητής χορού και χορογράφος) στην πόλη Έσσεν στη Γερμανία κι έγινε διευθυντής του τμήματος χορού της σχολής Φόλκβανγκ (Folkwang School) το οποίο παραμένει έως σήμερα ένα από τα πιο σημαντικά επαγγελματικά τμήματα χορού.

Στο μεταξύ ο Laban ασχολήθηκε με πληθώρα άλλων δραστηριοτήτων. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 είχε τη δική του ομάδα χορού η οποία εισήγαγε ένα νέο είδος χορού που ονομάστηκε dance theatre (χοροθέατρο). Επίσης, άρχισε να γράφει εκτεταμένα για το Σύγχρονο χορό. Αυτή η δραστηριότητα του βοήθησε πολύ στην ανάπτυξη ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για αυτό το νέο είδος χορού. Άρχισαν να εκδίδονται πολλά βιβλία και περιοδικά χορού. Ταυτόχρονα, αυξανόταν σταθερά ο αριθμός των ανθρώπων που παρακολουθούσαν παραστάσεις ή και μαθήματα χορού. Μέσα σε μικρό χρονικό διάστημα, ο εξπρεσιονιστικός χορός είχε μετατραπεί σε μια από τις πιο συναρπαστικές εξελίξεις της δεκαετίας του 1920 στη Γερμανία, μέσα στο πλαίσιο του Σύγχρονου χορού.

Η Βίγκμαν είχε γίνει η κύρια εκπρόσωπος-ερμηνεύτρια της χώρας όσον αφορά την τέχνη του χορού. Η καριέρα της έφτασε στο αποκορύφωμα της στις τρεις περιόδους που έκανε στις Ηνωμένες Πολιτείες, στις αρχές της δεκαετίας του 1930, όπου οι αμερικανοί κριτικοί την εγκωμίασαν. Μια από τις πιο ταλαντούχους μαθήτριες της Βίγκμαν, από τη σχολή της στη Δρέσδη, η Hanya Holm (Χάνια Χολμ, 1893-1992), ίδρυσε σχολή όπου το στιλ χορού της Βίγκμαν διδασκόταν στη Νέα Υόρκη το 1931.

Η Βίγκμαν, ο Λάμπαν και ο Γιος προσπαθούσαν ακατάπαυστα να προωθήσουν τη διάδοση του Σύγχρονου χορού, τόσο σε πρακτικό όσο και σε θεωρητικό επίπεδο. Οργάνωσαν τρία Συνέδρια χορευτών (1927, 1928, 1930) όπου χορευτές, κριτικοί και εκπαιδευτικοί είχαν την ευκαιρία να ανταλ-

λάξουν νέες ιδέες και να προγραμματίσουν τις μελλοντικές τους κατευθύνσεις. Ένας από αυτούς που συμμετείχαν στο πρώτο συνέδριο ήταν και ο Oskar Schlemmer (Όσκαρ Σλέμερ, 1888-1943), ο οποίος ακολούθησε μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση στο χορό. Συγκεκριμένα, ασχολήθηκε με την εξερεύνηση του χώρου και τη γεωμετρία του σώματος, δύο κατευθύνσεις που οδήγησαν σε ένα πολύ πιο αφηρημένο είδος χορογραφίας. Όλη η εξέλιξη του χορού στην κεντρική Ευρώπη και οι πειραματισμοί των εκπροσώπων του έπαψαν απότομα όταν το 1933 στη Γερμανία ανέλαβαν την εξουσία οι Εθνικοσοσιαλιστές (Ναζί). Ο Γιος ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που μετανάστευσαν. Το διάσημο έργο του *The Green Table* (*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 Γιος εγκατέλειψε τη Γερμανία για να εγκατασταθεί τελικά στο Dartington (Ντάρτινγκτον) της Αγγλίας, το οποίο έγινε και η έδρα της ομάδας του, και άρχισε να διδάσκει. Το 1949, επέστρεψε στην πόλη Έσσεν για να αναλάβει ξανά το τμήμα χορού της σχολής Φόλκβανγκ (Folkwang School). Τα αριστουργήματά του Γιος, *The Green Table* (*Το πράσινο τραπέζι*) και *The Big City* (*Η μεγάλη πόλη*) τα έχουν ερμηνεύσει πολλές, μεγάλες ομάδες σε όλο τον κόσμο. Μία από τις μαθήτριες του Γιος, ίσως η διασημότερη, ήταν και η Pina Bausch (Πίνα Μπάους, 1940-), η οποία έχει αναγνωριστεί διεθνώς λόγω της καινοτόμου προσέγγισης που έχει στο χοροθέατρο· ταυτίζουμε μάλιστα τον όρο Χοροθέατρο με τη σημαντική δουλειά της. [Κύριοι συνεργάτες και πηγές έμπνευσης της Μπάους ήταν ο Gerhard Bohner (Γκέρχαρντ Μπόνερ, 1936-1992), η Suzanne Linke (Σούζαν Λίνκε, 1944-), ο Johann Kresnik (Γιόχαν Κρέσνικ) καθώς και ο χορογράφος Hans Kresnik (Χανς Κρέσνικ)].

Η Βίγκμαν δεν επηρεάστηκε άμεσα από το καθεστώς των Εθνικοσοσιαλιστών. Έμοιαζε σα να είχε ξεχάσει την πολιτική πραγματικότητα που επικρατούσε γύρω της κι με αυτό τον τρόπο κατάφερε να συνεχίσει να διδάσκει και να χορεύει για αρκετά χρόνια μετά την άνοδο των Ναζί στην εξουσία. Παρ' όλα αυτά, η τέχνη της τελικά κρίθηκε «αταίριαστη στη νέα αισθητική» που είχε στραφεί ενάντια σε κάθε είδους ατομικισμό. Η Βίγκμαν εξαναγκάστηκε να κλείσει τη σχολή της και να αποσυρθεί. Άνοιξε ξανά τη σχολή της μετά τον πόλεμο, αλλά τότε πια το ενδιαφέρον του κόσμου της Γερμανίας για το

εξπρεσιονιστικό χορό είχε μειωθεί στο ελάχιστο. Πολλοί από τους μαθητές της, πάντως, συνέχισαν το έργο της σε όλο τον κόσμο. Επιπλέον, με την πρόσφατη αφύπνιση του ενδιαφέροντος στο Σύγχρονο χορό στη Γερμανία, η δουλειά της Βίγκμαν βρήκε τελικά τους διαδόχους της.

Ο Λάμπαν, όταν οι ναζί κατέλαβαν την εξουσία, κατείχε την περίοπτη θέση του Ballet Master στα *Prussian State Theatres* (Πρωσικά κρατικά θέατρα) του Βερολίνου. Όπως και η Βίγκμαν, έτσι και ο Λάμπαν ήταν τελείως αφελής όσον αφορούσε τις αληθινές προθέσεις του νέου καθεστώτος. Παρέμεινε λοιπόν, με το μέρος των Ναζιστικών αρχών έως το 1936, όταν και η δική του δουλειά καταδικάστηκε. Τότε ο Laban μετανάστευσε στην Αγγλία όπου πήγε για να συνεργαστεί με τον Γιος. Εκεί, η δουλειά του εξελίχτηκε προς νέες κατευθύνσεις, οι οποίες συνοψίζονται στα εξής:

- επινόησε μεθόδους για τη βελτίωση της αποδοτικότητας της χειρονακτικής βιομηχανικής εργασίας (σε συνεργασία με τον Warren Lamb)
- ανέπτυξε μια νέα προσέγγιση στη διδασκαλία του χορού και του θεάτρου στα σχολεία
- ασχολήθηκε με τη χοροθεραπεία και την εκπαίδευση ατόμων με ειδικές ανάγκες
- Δημιούργησε το σύστημα γραφής για το χορό Labanotation, τη θεωρία της Αρμονίας του Χώρου το γράφημα για τη Δυναμική της Κίνησης.

Σήμερα υπάρχει στο Λονδίνο το πανεπιστήμιο χορού το οποίο φέρει το όνομα του το Laban Centre, το οποίο είναι ένα από τα σύγχρονα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα για το χορό.

Μετά το θάνατο του, το έργο του συνεχίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τους μαθητές του.

13. Γέννηση του Σύγχρονου χορού στις Η.Π.Α. στο πλαίσιο του Μοντέρνου κινήματος

Ο Σύγχρονος χορός ξεπρόβαλλε μέσα από τις δραστηριότητες ατόμων με δυνατή προσωπικότητα γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα η ατομικότητα και η επαναστατικότητα να γίνουν σήμα κατατεθέν του. Η Ιζαντόρα Ντάνκαν (Isadora Duncan) με τις δηλώσεις της αλλά και με το χορό της, έθεσε τα εκφραστικά και εικονοκλαστικά ιδεώδη για το Σύγχρονο χορό. Όμως, η Ruth St. Denis (Ρουθ Σεν Ντένις, 1879-1968) ήταν αυτή που μαζί με το σύζυγο της, τον Ted Shawn (Τεντ Σον, 1891-1972), δημιούργησαν τις συνθήκες μέσα από τις οποίες γεννήθηκε ο Σύγχρονος χορός.

Η Σεν Ντένις είχε μεγάλο ενδιαφέρον για το θέατρο. Αφού περιόδευσε ως ηθοποιός, άρχισε το 1904 να δείχνει ενδιαφέρον και για την χορευτική τέχνη των Αιγυπτίων. Το 1906 χορογράφησε το μπαλέτο *Radha (Ράντα)*, που αρχικά ήταν χορευτική παραγωγή επηρεασμένη από όσα γνωρίζουμε για το χορό των Αιγυπτίων «αιγυπτιακή» και στη συνέχεια από όσα γνωρίζουμε για το χορό των Ινδών. Σιγά σιγά συνέθεσε κι άλλα έργα, όλα με εξωτικά θέματα. Είχε λοιπόν, αναπτύξει την καριέρα της ερμηνεύοντας χορούς οι οποίοι ήταν βασισμένοι μερικώς στους χορούς της ανατολής, και, όταν παντρεύτηκε τον Τεντ Σον το 1914 ήταν ήδη διάσημη. Ο Σον κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο κολλέγιο είχε πάθει διφθερίτιδα και αντιμετώπισε τον κίνδυνο παράλυσης. Γι' αυτό είχε ήδη αρχίσει να ασχολείται με το χορό ως είδος θεραπευτικής άσκησης. Όντας όμως μέσα σ' αυτόν το χώρο, άρχισε να ασχολείται με το χορό και επαγγελματικά, μελετώντας μπαλέτο και ανοίγοντας μια σχολή χορού στο Λος Άντζελες. Γνώρισε τη μέλλουσα γυναίκα του στη διάρκεια περιόδου του σε όλη τη χώρα. Το 1915, οι δυο τους ίδρυσαν τη Denishawn (Ντενισόν) που ήταν σχολή και ομάδα χορού. Η εκγύμναση που παρείχε η σχολή ήταν εκλεκτική: δίδασκαν μπαλέτο, διάφορα είδη χορών της ανατολής, τη μέθοδο Delsarte (Ντελσάρτ), γιόγκα, χορογραφία και «οπτικοποίηση της μουσικής» (musical visualisation) που ήταν και η ειδικότητα της Σεν Ντένις. Ανάμεσα στους μαθητές και τους χορευτές της Denishawn, ήταν και η Doris Humphrey (Ντόρις Χάμφρεϊ, 1895-1958), ο Charles Weidman (Τσαρλς Γουάιντμαν, 1901-1975) και η Martha Graham (Μάρθα Γκράχαμ, 1894-1991).

Με τον καιρό, η Γκράχαμ, η Χάμφρεϊ και ο Γουάιντμαν επαναστάτησαν ενάντια στον απολυταρχικό τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε η Denishawn. Συγκεκριμένα, η Χάμφρεϊ και ο Γουάιντμαν έφτιαξαν τη δική τους ομάδα χορού και η Γκράχαμ τη δική της. Η Χάμφρεϊ και η Γκράχαμ μ' αυτή τους την κίνηση θέλησαν ν' αναπτύξουν το δικό τους προσωπικό στιλ ως χορευτές και χορογράφοι, καθώς επίσης και να δημιουργήσουν/εξελίξουν μια τεχνική που θα εξυπηρετούσε όσα ήθελαν να εκφράσουν. Η Χάμφρεϊ χρησιμοποίησε ως κεντρικό κίνητρο για την τεχνική της την *αιώρηση (swing)* μεταξύ της ανισορροπίας και της στάσης, και την *εναλλαγή μεταξύ πτώσης και επαναφοράς (fall and recovery)*. Η Γκράχαμ εστίασε την προσοχή της στην ενέργεια της λειτουργίας της αναπνοής, την εισπνοή και την εκπνοή (*contraction and release*). Παρά τις μεταξύ τους διαφορές, η Χάμφρεϊ και η Γκράχαμ απέρριψαν τον εξωτερικό στιλ χορού που επικρατούσε στη Denishawn, αναζητώντας για το χορό τους περιεχόμενο και στιλ που θα σχετίζονταν περισσότερο με την καθημερινή ζωή στην Αμερική. Έτσι, οι χορογραφίες της Χάμφρεϊ επικεντρώνονται συχνά σε κοινωνικά ή πολιτικά θέματα. Από την άλλη, η Γκράχαμ εξερεύνησε όλο και περισσότερο τον εσωτερικό ψυχισμό μέσα από τα θέματα που διάλεγε, χρησιμοποιώντας το μύθο, το συμβολισμό και τον υπαινιγμό.

Υπήρξαν όμως και άλλοι που αναζήτησαν νέα είδη χορού. Ανάμεσα τους ήταν και η Helen Tamiris (Έλεν Ταμίρις), ο Daniel Nagrin (Ντανιέλ Ναγκρίν), ο Lester Horton (Λέστερ Χόρτον) και η Hanya Holm (Χάνια Χολμ), η τελευταία μαθήτρια της Mary Wigman. Μεγάλη ώθηση στην εξάπλωση του Σύγχρονου χορού δόθηκε από τη σχολή "Bennington" (Μπένινγκτον). Πρόκειται για τη Bennington School of Dance (Σχολή χορού Μπένινγκτον), η οποία ιδρύθηκε το 1934 στο Bennington College (Κολλέγιο Μπένινγκτον), στο Vermont (Βερμόντ). Το Bennington Festival (Φεστιβάλ Μπένινγκτον) το οποίο γινόταν εκεί κάθε χρόνο έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο. Το Φεστιβάλ ήταν τόπος όπου συνευρίσκονταν χορευτές και παραστάσεις, όπου οι ασκούμενοι του Σύγχρονου χορού μπορούσαν να συνυπάρξουν και να πραγματοποιήσουν τους κοινούς τους στόχους, μέσα από τους διαφοροποιημένους τρόπους παρουσίασης του έργου τους. Πολλά σημαντικά έργα έκαναν πρεμιέρα εκεί, όπως για παράδειγμα το *El Penitente (Ελ Πενιτέντε)* και το *Letter to the World (Λέτερ του δε γουόρλντ)* της Γκράχαμ, το *New Dance (Νιου ντανς)*, το *With my Red Fires (Γουϊθ μάι ρεντ φάιερς)* και το *Passacaglia in C (Πασσα-*

κάλια ιν σι) της Χάμφρεϊ, το *Opus 51* (Οπούς 51) του Γουάιντμαν και το *Trend* (Τρεντ) της Χολμ. Το Φεστιβάλ παρείχε επίσης χορογραφικές ευκαιρίες σε νεότερους καλλιτέχνες της εποχής, όπως ο José Limón (Χοσέ Λιμόν, 1908-1972), η Eleanor King (Ελεανόρ Κινγκ), ο Eric Hawkins (Έρικ Χόκινς), η Jean Erdman (Τζιν Έρντμαν) και η Anna Sokolow (Άννα Σόκολοου). Επιπλέον, αυτό που κατάφερε να κάνει η Martha Hill (Μάρθα Χιλ), από τα ιδρυτικά-διευθυντικά μέλη του Φεστιβάλ, ήταν να προσελκύσει στο Bennington μαθητές από κολλέγια από όλη την Αμερική, πράγμα το οποίο οδήγησε στο να καθιερωθεί ο Σύγχρονος χορός ως κλάδος μαθημάτων σε πολλά κολλέγια αλλά και στο να δημιουργηθεί ένα θετικό ρεύμα για το χορό ανάμεσα σε σπουδαστές κολεγίων, καθώς και στο να ιδρυθούν πολλοί χώροι συνάντησης των ανθρώπων του χορού και παραστάσεων σε ολόκληρη τη χώρα.

Η αρθρίτιδα σακάτεψε τη Χάμφρεϊ και την ανάγκασε να σταματήσει να χορεύει το 1944. Παρ' όλα αυτά, συνέχισε να χορογραφεί, ιδιαίτερα για τον José Limón. Ο προστατευόμενος της έγινε κι εκείνος χορογράφος, δημιουργώντας τη δική του ομάδα χορού και συνθέτοντας έργα όπως το *The Moor's Pavana* (Δε μοορς παβέιν) και το *There is Time* (Δερ ιζ τάιμ). Ο Limón, όπως και πολλοί άλλοι χορογράφοι του Σύγχρονου χορού, απέδειξε ότι ο χορός μπορούσε να επικεντρωθεί σε ανώτερα θέματα και να τα χειριστεί με σοβαρότητα και πνευματική ενέργεια όμοια με αυτή των άλλων τεχνών. Οι πιο σημαντικοί κριτικοί που ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με το Σύγχρονο χορό είναι ο John Martin (Τζον Μάρτιν), η Deborah Jowitt (Ντέμπορα Τζόουιτ) και η Marcia Siegel (Μάρσια Σίγκελ).

14. Οι εξελίξεις του Σύγχρονου χορού στις Η.Π.Α. στο πλαίσιο του Μεταμοντέρνου κινήματος

Από την αρχή του, ο Σύγχρονος χορός ήταν ουσιαστικά εκφραστικός (expressional): οι χορογράφοι στόχευαν στο να εκφράσουν συναισθήματα και σκέψεις και να επικοινωνήσουν μεταδίδοντας την προσωπική τους άποψη για τον κόσμο. Δεν έβλεπαν το χορό ως στόχο αλλά ως μέσο. Ήταν αναπόφευκτο, τελικά, να υπάρξει αντίδραση σε αυτή τη θέση. Ο χορογράφος που συνδέεται περισσότερο με την «επανάσταση» ενάντια στην αισθητική της έκφραστικότητας είναι ο Merce Cunningham (Μερς Κάνινγκχαμ, 1919-). Ο Cunningham ένωθε ότι ήταν αρκετό για το χορό να αφορά μόνο το χορό. Έκανε περαιτέρω αλλαγές με τη βοήθεια του μουσικού John Cage (Τζον Κέιτζ), ο οποίος ήταν συνεργάτης του για πολλά χρόνια. Ο χορός, η μουσική και το σχέδιο (design) συνυπήρχαν στην παράσταση, παραμένοντας όμως ανεξάρτητα· ήταν απλώς στοιχεία που μοιράζονταν το χώρο και τη χρονική διάρκεια. Ο Cunningham και ο Cage εισήγαγαν στη δουλειά τους τις τεχνικές της αλεατορικής μουσικής, τεχνικές δηλαδή, που είχαν να κάνουν με το τυχαίο. Χρησιμοποιούσαν τον παράγοντα «τύχη» στην οργάνωση των ήχων και της κίνησης. Για τον Cage, ο οποίος ασχολήθηκε περισσότερο με το θεωρητικό υπόβαθρο αυτής της προσέγγισης, η χρήση αυτών των μεθόδων είναι συνδεδεμένη με τη φιλοσοφία του Ζεν. Στον Cunningham, απ' την άλλη, αυτές οι τεχνικές του πρόσφεραν απλώς νέο τρόπο εξερεύνησης των κινητικών δυνατοτήτων· θα πρέπει φυσικά να λάβουμε υπόψη ότι ως χορογράφος είναι ο πιο φορμαλιστής όλων. Ο Cunningham έχει συνεργαστεί επανειλημμένως και με άλλους μεταμοντέρνους συνθέτες και σχεδιαστές οι οποίοι είχαν την ίδια «αντί-παραδοσιακή» άποψη και δράση. (Σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι λέγοντας «αντί-παραδοσιακή» εννοούμε την παράδοση του μοντέρνου χορού κι όχι τους παραδοσιακούς χορούς ή το κλασικό μπαλέτο.).

Υπάρχουν άλλες τρεις κύριες μορφές που θεωρούνται ως εκπρόσωποι της εξέλιξης ενάντια στην «παράδοση» της Γκράχαμ ή της Χάμφρεϊ. Ο Alwin Nikolais (Άλβιν Νικολάις, 1910-1993), ο Paul Taylor (Πολ Τέιλορ, 1930-) και ο Alvin Ailey (Άλβιν Έιλι, 1931-1989). Ο Alwin Nikolais αρνήθηκε κι αυτός τα εκφραστικά είδη χορού. Με τη μεγάλη του θεατρική ικανότητα, προσέγγισε τον αφηρημένο χορό και τις παραγωγές τέτοιων έργων χρησιμοποιώντας τα

πολυμέσα (multimedia): χρησιμοποίησε τα κοστούμια, τα σκηνικά αντικείμενα (props), τους φωτισμούς και τους προτζέκτορες με ιδιαίτερη φαντασία. Ο Paul Taylor από την άλλη, εξόργισε αρκετό κόσμο με τους πρώτους, πρωτοποριακούς (avant garde) πειραματισμούς του. Αργότερα, όμως, άρχισε να χρησιμοποιεί τη μουσική με «παραδοσιακό» τρόπο και να χορογραφεί κομμάτια τα οποία αντικατόπτριζαν μια προσωπική άποψη για τα πράγματα, γεγονός το οποίο έκαναν και οι πρώτοι χορογράφοι του Σύγχρονου χορού (π.χ. Γκράχαμ, Χάμφρεϊ κτλ.). Μερικές φορές τα έργα του είναι πνευματώδη και κεφάλια, όπως για παράδειγμα τα *Aureole*, το *Esplanade* και το *Roses*. Άλλες φορές, τα έργα του πλάθουν μια σκοτεινή ή απαισιόδοξη εικόνα, όπως για παράδειγμα το *Cloven Kingdom* και το *Last Look*. Πολλά από τα έργα του Taylor περιλαμβάνονται σήμερα στο ρεπερτόριο άλλων ομάδων Σύγχρονου χορού ή μπαλέτου. Τέλος, ο Alvin Ailey ήταν ο χορογράφος που συγκρότησε την πρώτη πολυφυλετική (multiracial) ομάδα χορού στις Η.Π.Α.. Ο κύριος στόχος του Ailey ήταν να μεταφέρει τις εμπειρίες των Αμερικανών έγχρωμων πολιτών στο Σύγχρονο χορό: τα προβλήματα της ζωής τους, τους τρόπους με τους οποίους χορεύουν και τα είδη της μουσικής τους. Το έργο του *Revelations* αποτελεί το πιο τρανταχτό παράδειγμα των ενδιαφερόντων του, αλλά και των επιτευγμάτων του. Το χορογραφικό του έργο υπήρξε πάντα φορτισμένο με ενέργεια και θεατρικότητα, ενώ ήταν επίσης και πολύ δημοφιλές.

Παρ' όλα αυτά, ο Merce Cunningham ήταν η κύρια επιρροή στο κύμα των αμερικανών χορογράφων Σύγχρονου χορού που ακολούθησε. Οι αναζητήσεις του όσον αφορούσε «το χορό για τη χάρη του χορού και μόνο» καθώς και η τάση του για πειραματισμό εξελίχθηκαν περισσότερο στη δεκαετία του 1960 από ένα γκρουπ νέων χορευτών. Μερικοί από αυτούς βάλθηκαν να βρουν πόσο ο χορός μπορούσε να περικοπεί, παραμένοντας, ωστόσο, χορός. Εξερεύνησαν καθημερινές, συνηθισμένες κινήσεις, κι έβαζαν να τις εκτελέσουν συχνά άνθρωποι που δεν ήταν χορευτές (non-dancers), που δεν είχαν ασχοληθεί ποτέ πριν με το χορό. Αυτός ο μινιμαλισμός που προέκυπτε από τέτοιου είδους διαδικασίες αντανakλούσε και το ρεύμα μινιμαλισμού που κυριαρχούσε στις γραφικές τέχνες: η αμφισβήτηση των συμβατικότητων που προϋπήρχαν ήταν επίσης της μόδας. Οι «πειραματιστές» του χορού παρουσίασαν κομμάτια σε χώρους άλλους, πέρα από τη θεατρική σκηνή, για να μελετήσουν την επίδραση που έχει η επιλογή του τόπου σε μια παράσταση.

Πολλά σόλο ή έργα για μικρά γκρουπ χορευτών παρουσιάστηκαν σε εξώστες και αποθήκες στο Greenwich village (Γκρίνουιτς Βίλατζ) και το Soho (Σόχο) της Νέας Υόρκης. Το Judson Memorial Church (Τζάντσον Μεμόριαλ Τσερτς) στην περίφημη Washington Square (Ουάσινγκτον Σκουέρ) έγινε το κέντρο για μια ομάδα τέτοιων καλλιτεχνών στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν και οι: Yvonne Rainer (Υβόν Ράινερ), Trisha Brown (Τρίσα Μπράουν), Lucinda Childs (Λουσίντα Τσιλντς), David Gordon (Ντέιβιντ Γκόρντον) και Steve Paxton (Στιβ Πάξτον). Το όλο κίνημα έλαβε πολύ καλές κριτικές, περισσότερο όμως για τις ιδέες που επέλεξε να αντιπροσωπεύσει παρά για τη χορευτική εμπειρία που μετέδιδε στο κοινό. Ο συνθέτης Steve Reich (Στιβ Ράιχ) παρατήρησε: «Για πολύ καιρό κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, πηγαίναμε σε παραστάσεις χορού όπου κανείς δεν χόρευε και στις οποίες ακολουθούσαν πάρτι όπου όλοι χόρευαν».

Μετά από αυτή τη φάση των πειραματισμών, η χορογράφος που αδι-αμφισβήτητα είχε την περισσότερη αναγνώριση κατά τη δεκαετία του 1970 και τις αρχές της δεκαετίας του 1980 υπήρξε η Twyla Tharp (Τουάιλα Θαρπ, 1941-). Σίγουρα ήταν εκείνη που επανέφερε το χορό στο χορό (“dancing to the dance”). Συνδυάζοντας την υψηλή διανοητικότητα με την τέλεια γνώση (μαεστρία) πολλών ειδών χορού, η Tharp δημιούργησε έργα που είναι τόσο εκλεκτικά όσο και οι πηγές από τις οποίες αντλεί το υλικό της. Η ίδια επιβεβαίωσε την ανωτερότητα της όταν δέχτηκε την πρόσκληση/πρόκληση του Joffrey Ballet (Τζόφρεϊ Μπάλε) να χορογραφήσει γι’ αυτούς. Η συνεργασία της με τον Michail Baryshnikov (Μικαΐλ Μπαρίσνικοβ) που ακολούθησε με το *Push Comes to Shove* (Πους καμς του σόουβ) για το *American Ballet Theatre* (Αμέρικαν Μπάλε Θίατερ) μας έδωσε μια από τις πιο δημοφιλείς χορογραφίες της δεκαετίας του 1970. Η ίδια λέει ότι ο χορογράφος που θαυμάζει περισσότερο από όλους είναι ο George Balanchine (Ζωρζ Μπαλανσίν). Στα πιο πρόσφατα έργα της, η αντιπαράθεση ανάμεσα στο μπαλέτο και το Σύγχρονο χορό που ήταν άλλοτε φανερό, δείχνει να εκλείπει. Επίσης ο William Forsythe (1949-) άρχισε την καριέρα του στην Αμερική και το 1984 έγινε ο διευθυντής των μπαλέτων της Φρανκφούρτης και εξέλιξε την τεχνική του μπαλέτου μέσω των χορογραφιών του με ένα μοναδικό τρόπο αλλάζοντας την καθετότητα του άξονα του σώματος.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, εμφανίστηκε ένας ακόμη χορογράφος, που γνώρισε ανάλογη φήμη και καταξίωση: ο Mark Morris (Μαρκ Μόρις, 1956-). Όπως το έργο της Tharp, έτσι και αυτό του Morris συνδυάζει μια μορφή του στίλ και της τεχνικής του μπαλέτου με την προχωρημένη φιλοσοφική σκέψη και με πολλά άλλα είδη χορού ή και κίνησης. Συγκεκριμένα, το έργο του αναβιώνει ορισμένες πλευρές του πρότερου αμερικανικού Σύγχρονου χορού και πολλά στοιχεία από παραδοσιακούς χορούς. Επίσης, αναδεικνύει τις νέες απόψεις απέναντι στο γένος (gender), τη σεξουαλικότητα (sexuality) και τις φυλές (race). Η μουσικότητα, το χιούμορ και η ποικιλία που χαρακτηρίζουν τις χορογραφίες του Mark Morris είναι ιδιαίτερως δημοφιλή.



Ομάδα χορού Μερς Κάνινγκχαμ

15. Η ανάπτυξη του Σύγχρονου χορού στο Ηνωμένο Βασίλειο

Ένα κίνημα σύγχρονου χορού καθιερώθηκε στη Βρετανία με την ίδρυση του London School of Contemporary Dance (Σχολή σύγχρονου χορού του Λονδίνου με τα αρχικά LSCD) το 1966 και του London Contemporary Dance Theatre (Σύγχρονο χοροθέατρο του Λονδίνου με τα αρχικά LCDT) το 1967, καθώς επίσης και με τις αλλαγές που επέφερε ο Norman Morrice το 1966 στις χορογραφικές αρχές που ακολουθούσε μέχρι τότε το Μπαλέτο Ραμπέρ (Ballet Rambert). Όλοι αυτοί οι οργανισμοί είχαν ως πρότυπο τη Σχολή χορού της Μάρθα Γκράχαμ (Martha Graham Dance School) και η τεχνική Graham ήταν, φυσικά, η βάση της δουλειάς που γινόταν στο LSCD. Επίσης, ο Robert Cohan (Ρόμπερτ Κόχαν), ένας από τους μαθητές της Graham, είχε προσληφθεί ως Καλλιτεχνικός διευθυντής του LCDT.



Τέλος, όλη η ανανεωμένη Ομάδα χορού Ραμπέρ είχε ως πρότυπο το Netherlands Dance Theatre (Νέδερλαντς Ντανς Θίατερ, Χοροθέατρο της Ολλανδίας), το οποίο ακολουθούσε ως βασική αρχή τη σύζευξη δύο διαφορετικών ειδών: του μπαλέτου και του είδους χορού της Γκράχαμ. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 η επιρροή της Γκράχαμ ήταν έντονη και στις δυο αυτές ομάδες (LCDT και Ραμπέρ). Έτσι, το ρεπερτόριο άνθισε ιδιαίτερα, έχοντας εξαιρετικά εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα (βασισμένο στην έκφραση), σε έργα που βασίζονταν κυρίως στην αφήγηση και στα εντυπωσιακά σκηνικά. Οι κύριοι χορογράφοι εκείνης της περιόδου ήταν ο ίδιος Robert Cohan για το LCDT και ο Christopher Bruce (Κρίστοφερ Μπρους) και ο Glen Tetley (Γκεν Τέτλεϊ) για το μπαλέτο Ραμπέρ (Ballet Rambert). Αυτό η εξπρεσιονιστική έκφραση κυριάρχησε στο LCDT τουλάχιστον μέχρι το 1989, όταν ο Αμερικανός Dan Wagener (Νταν Βαγκόνερ) ανέλαβε τη διεύθυνση μετά τον Cohan. Όσο για μπαλέτο Ραμπέρ (Ballet Rambert) η εξπρεσιονιστική αυτή έκφραση υποχώρησε μπροστά στο στίλ του Merce Cunningham (Μερς Κάνινγκχαμ) αλλά και μπροστά στην εντονότερη αναφορά στο είδος του μπαλέτου της δεκαετίας του 1980, κυρίως, όταν ο Richard Alston (Ρίτσαρντ Άλστον) σχετίστηκε με την ομάδα. Το 1987, το Μπαλέτο Ραμπέρ (Ballet Rambert) μετονομάστηκε σε Rambert Dance Company (Ομάδα χορού Ραμπέρ).

Η πολιτική αυτών των δύο μεγάλων ομάδων ήταν να δημιουργήσουν ένα ρεπερτόριο υιοθετώντας τόσο τη μέθοδο των προσκεκλημένων χορογράφων (guest choreographer) όσο και εκείνη κατά την οποία οι χορογράφοι θα είχαν ως έδρα την ομάδα (company based). Στην πορεία αναπτύχθηκαν διάφορα τοπικά στίλ: για παράδειγμα, ο χορογράφος Christopher Bruce, του οποίου η δουλειά συχνά σχετίζεται με προβλήματα παγκοσμίου ενδιαφέροντος, συμπεριέλαβε στο κινητικό λεξιλόγιο του κινήσεις που βασίζονταν σε παραδοσιακούς χορούς, εισάγοντας μια νέα περίπλοκη δουλειά στα πόδια (footwork), μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία και εντονότερη σύνδεση με τη μουσική δομή.



Όμως, ήταν η δουλειά του Richard Alston (Ρίτσαρντ Άλστον) και της Siobhan Davies (Σιβόν Ντέιβις), των δύο πιο σημαντικών χορογράφων που προέκυψαν από το LSCD και το LCDT, που γρήγορα έκανε το βρετανικό Σύγχρονο χορό να ξεφύγει από τις επιρροές του στίλ της Γκράχαμ. Η πίστη ότι η κίνηση έχει την ικανότητα να προτείνει τις δικές της δομές, η πίστη δηλαδή στην «κίνηση για την κίνηση» ήταν πάντοτε θεμελιώδης αρχή στη δουλειά του Alston. Πρόκειται για έναν «συμφωνικό» χορογράφο που χρησιμοποιεί, κατά κύριο λόγο, τη μουσική ως αφετηρία, ενώ χειρίζεται εξίσου καλά μεγάλες ή μικρές φόρμες και τις συνθέτει σφιχτά με αφηρημένες πληροφορίες, προκαλώντας έτσι το μάτι και τη νοημοσύνη του κοινού, και ταυτόχρονα παρέχοντας στο έργο γερά θεμέλια που είναι αναγκαία ώστε να γίνει ξεκάθαρο, σαφές.



Όπως ο Alston έτσι και η Siobhan Davies (Σιβόν Ντέιβις), στόχευσε πρωταρχικά ως χορογράφος στο να αναπτύξει τη δική της γλώσσα και τη δική της χορευτική δομή. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, ενώ συνέχισε να δημιουργεί αφηρημένα χορευτικά κομμάτια, ανέπτυξε ένα πιο καθαρά θεατρικό και αφηγηματικό περιεχόμενο σ' έναν άλλο κλάδο των έργων της: μέσα από τον ιστό της κίνησης προκύπτουν προτάσεις ανθρώπινων χαρακτήρων και ανθρώπινων σχέσεων. Το 1989 έγινε η *Associate Choreographer* για την Ομάδα Ραμπέρ (Rambert), δηλαδή η χορογράφος που χορογραφεί όχι αποκλειστικά αλλά συχνά για την ομάδα.

Η ιστορία του Σύγχρονου χορού στο Ηνωμένο Βασίλειο, όμως, σχετίζεται και με άλλα πράγματα εκτός από τις Ομάδες Ραμπέρ και το LCDDT. Στις δεκαετίες 1970 και 1980, σημειώθηκε μια έκρηξη ανεξαρτήτων ομάδων αλλά και σόλο καλλιτεχνών στο Λονδίνο και στην επαρχία της Βρετανίας. Κάποιοι και κάποιοι από αυτούς είχαν ως πρότυπο τις δύο μεγάλες ομάδες που προαναφέραμε, αλλά οι περισσότεροι καλλιτέχνες και οι περισσότερες ομάδες εξερεύνησαν εναλλακτικές κατευθύνσεις· συγκεκριμένα οι ομάδες βασίστηκαν στο έργο ενός χορογράφου παρά σε μεγάλο και ποικίλο ρεπερτόριο. Ο Alston και η Davies έπαιξαν ένα σημαντικό ρόλο σε αυτό το ανεξάρτητο κίνημα. Πιο συγκεκριμένα, ο Alston ίδρυσε το 1972 την Ομάδα Strider (Στράιντερ) η οποία ήταν η πρώτη πειραματική ομάδα που προέκυψε από το LSCD. Η Ομάδα *Strider* λειτούργησε έως το 1975. Από την άλλη μεριά, η Davies κατάφερε να ισορροπήσει ανάμεσα στο να χορογραφεί για μια μεγάλη ομάδα (όπως ήταν η Ομάδα χορού Ραμπέρ) και στο να χορογραφεί για τη δική της μικρή ομάδα, ώσπου το 1982, μαζί με τον Richard Alston και τον Ian Spink ίδρυσαν την ομάδα *Second Stride* (Σέκοντ Στράιντ).



Πολλοί ανεξάρτητοι καλλιτέχνες εγκατέλειψαν το «παραδοσιακό» χορευτικό λεξιλόγιο για να χρησιμοποιήσουν καθημερινές ή «μηδανικές» κινήσεις, όπως παρατηρούμε στη δουλειά της Rosemary Butcher (Ροζμαρί Μπούτσερ), τη χαλαρή “release” (ριλίζ) τεχνική που σχετίζεται με το Τάι Τσι, τη μέθοδο του Matthias Alexander (Ματίας Αλεξάντερ), τους μοντέρνους χορούς της εποχής τους και της δικής μας (disco, techno κτλ.), ή, τέλος, την κίνηση που πηγάζει κατευθείαν από τις θεατρικές εικόνες. Στη δεκαετία του 1970 αναπτύχθηκε ένα νέο είδος χοροθεάτρου που ασχολήθηκε με τις έντονες, συχνά ενοχλητικές αντιπαραθέσεις εικόνων και έκανε εκτεταμένη χρήση των σκηνικών αντικειμένων, των κειμένων και των καθημερινών κοστούμιών. Στη δεκαετία του 1980 αυτό το είδος χοροθεάτρου ανέλαβε έναν πολύ σημαντικό ρόλο ευθυγραμμίζοντας τη ριζοσπαστική δουλειά που γινόταν στη Μεγάλη Βρετανία με τις εξελίξεις στην υπόλοιπη Ευρώπη, όπως για παράδειγμα στα έργα του Ian Spink (Ίαν Σπίνκ), Διευθυντή της ομάδας *Second Stride* (Σέκοντ Στράιντ), του Lloyd Newson (Λόιντ Νιούσον), διευθυντή της Ομάδας *D V 8 Dance Theatre* (Ντι Βι Έιτ Ντάνς Θίατερ) και της *Yolande Snaith* (Γιολάντα Σνέιθ). Επιπλέον, μερικοί από τους εκπροσώπους αυτού του είδους χοροθεάτρου ασχολήθη-

καν ιδιαίτερα με κοινωνικοπολιτικά θέματα, όπως η δημοκρατία, ο ρατσισμός, η ομοφυλοφιλία κ.ά.

Το ανεξάρτητο κίνημα χορού στο Ηνωμένο Βασίλειο –εκτός δηλαδή από τη Ομάδα Ραμπέρ και το LCDT– συχνά ονομάζεται New Dance (Νέος χορός), τουλάχιστον όσον αφορά την πειραματική του πτυχή. Πήρε δε αυτό το όνομα από το περιοδικό New Dance, το οποίο ιδρύθηκε το 1977 από τους *X6 Dance Collective* (Εξ Σιξ Ντανς Κολέκτιβ). Ο ανεξάρτητος χορός μικρής ή μεσαίας κλίμακας ανέπτυξε το δικό του κύκλωμα ανεπίσημων τόπων συνάντησης, όπως το *Riverside Studios* ή η *ICA* (Άι Σι Έι) στο Λονδίνο. Πολλές ομάδες και σόλο καλλιτέχνες παρουσίασαν έργα τους σε εναλλακτικούς χώρους παρά σε θεατρικές σκηνές, όπως για παράδειγμα σε στούντιο, σε εξωτερικούς χώρους ή σε γκαλερί τέχνης. Από το 1978 άρχισαν να διοργανώνονται τα *Dance Umbrella Festivals* (Ντανς Αμπρέλα Φεστιβάλ) τα οποία χρησίμευαν, και συνεχίζουν να χρησιμεύουν μέχρι σήμερα, ως ευκαιρίες για να παρουσιαστούν τα συνεχώς αυξανόμενα χορευτικά έργα που δεν παράγονται από τις μεγάλες χορευτικές ομάδες. Επίσης, από το 1987, το *Place Theatre* (Πλέις Θίατερ) παρέχει μια ακόμη ευκαιρία στον ανεξάρτητο Βρετανικό χορό να παρουσιαστεί σε ένα χώρο στο κέντρο του Λονδίνου καθώς επίσης και το θέατρο του Laban Centre.



Στη δεκαετία του 1990, άρχισε, ως ένα βαθμό, να γίνεται εμφανής ο υπέρποντας συντηρητισμός και η ύφεση στην αναδόμηση των μεγαλύτερων ομάδων Σύγχρονου χορού στη Βρετανία. Το London Contemporary Dance Theatre (LCDT) έδωσε τις τελευταίες παραστάσεις του το 1994 κι έκτοτε αντικαταστάθηκε από την πολύ μικρότερης κλίμακας ομάδα, τη λεγόμενη πλέον Richard Alston Dance Company (Ρίτσαρντ Άλστον Ντανς Κόμπανι). Ο Alston, ο οποίος είχε φύγει από τη Rambert Dance Company (Ραμπέρ Ντανς Κόμπανι) το 1992, έγινε η κεντρική φιγούρα τόσο στο Place όσο και στο London Contemporary Dance Theatre (LCDS). Στο μεταξύ, η Rambert Dance Company (Ραμπέρ Ντανς Κόμπανι) εμπλουτίστηκε και, από το 1994 και έκτοτε, με Καλλιτεχνικό διευθυντή τον Christopher Bruce (Κρίστοφερ Μπρους), επέστρεψε στο εξπρεσιονιστική έκφραση που κυριαρχούσε στο ρεπερτόριό της από το 1966 έως το 1980.

16. Βιβλιογραφία

16.1 Ξενόγλωσση

- ADSHEAD-LANSDALE, JANET και JUNE LAYSON (επιμ.). *Dance history: an introduction*. London, New York: Routledge 1999.
- ANDERSON, JACK. *Ballet & Modern Dance: A Concise History*. New Jersey: Princeton Book Company, 1992.
- ATKINSON, MADGE. "The dance-based on natural movement." *Dancing Times*, December 1926: 290-299.
- AU, SUZAN. *Ballet and modern dance*. London: Thames and Hudson, 1988.
- BANES, SALLY. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University press, 1987.
- BERESOVSKY, BOGDANOV V. *Ulanova and the Development of the Soviet Ballet*. London: Macgibbon & Kee, 1952.
- BREMSE, MARTHA και IAN BRAMLEY. *Fifty Contemporary Choreographers, Introduction by Deborah Jowitt*. London, New York: Routledge, 2008.
- BROWN, M. JEAN et al. *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. New Jersey: Princeton Book Company, 1998.
- CARTER, ALEXANDRA (επιμ.). *Rethinking dance history: a reader*. London, New York: Routledge, 2004.
- COHEN, SELMA JEANNE (επιμ.). *International Encyclopaedia of Dance*. New York: Oxford University Press, USA, 2004.
- COHEN, SELMA JEANNE (επιμ.). *Dance As a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*. New Jersey: Princeton Book Company, 1991.
- COHEN, SELMA JEANNE. *Modern dance: seven statements of belief*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University press, 1966.
- HORST, LOUIS and CARROLL RUSSEL. *Modern Dance Forms: In Relation to the Other Modern Arts*. New Jersey: Princeton Book Company, 1987
- KENDALL, ELISABETH. *Where she danced: the birth of American art-dance*. California: University of California press, 1984.
- KIRSTEIN, LINCOLN. *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*. New Jersey: Princeton Book Company, 1994.
- MARTIN, JOHN JOSEPH. *Book of Dance*. New York: Tudor Pub., 1963.
- Merriam-Webster's Biographical Dictionary*. Springfield, Massachusetts: Merriam Webster Incorporated, 1995.

- MORLEY, IRIS. *Soviet ballet*. London: Collins, 1945.
- ROBERTSON, ALLEN και DONALD HUTERA. *The Dance Handbook*. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Company, 1990.
- SANDERS, LORNA. "Pioneers of early modern dance." *Dance, Imperial Society of Teachers of Dancing* 16 (1990): 27-30.
- SIEGEL, MARCIA B. *The Tail of the Dragon: New Dance, 1976-1982*. North Carolina: Duke University, 1991.
- SOURITZ, ELIZABETH. *The Great History of the Russian Ballet: Its Art and Choreography*. London: Parkstone Press, 1999.
- STEINBERG, COBBETT. *The Dance Anthology*. New York: New American Library, 1980.

16.2 Βιβλιογραφία στην ελληνική γλώσσα

- ΓΚΑΡΩΝΤΥ, ΡΟΖΕ. *Ο χορός στη ζωή*. Μτφ.: Μαρία Τσούτσουρα. Αθήνα: Ηριδανός, [19--].
- ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ, Α. *Χοροί του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*. Αθήνα: Νεφέλη, 1991.
- ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ, ΒΑΣΩ. *Ο χορός στον 20ό αιώνα: Σταθμοί και πρόσωπα*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2004.
- KRAUS, RICHARD G. *Ιστορία του χορού*. Μτφ.: Γιώργος Σιδηρόπουλος, Μαρία Κακαβούλια. Αθήνα: Νεφέλη, 1980.
- ΝΤΑΝΚΑΝ, ΙΖΑΝΤΟΡΑ. *Η ζωή μου*. Μτφ.: Άννα Σικελιανού. Αθήνα: Νεφέλη, 1990.
- REYNA, FERDINANDO. *Ιστορία του μπαλέτου*. Αθήνα: Υποδομή, 1980.
- ΤΣΑΤΣΟΥ, ΝΤΟΡΑ. «Χορός.» Εκπαιδευτική ελληνική εγκυκλοπαίδεια. Εκδ. Γεώργιος
- ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Α., ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΠΑΣΤΙΑΣ Κ.Α., τ.28: «Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός» [29 τ.]. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1983-2003.
- ΧΟΡΣΤ, ΛΟΥΙ και ΡΑΣΣΕΛ ΚΑΡΟΛ. *Μορφές μοντέρνου χορού σε σχέση με τις άλλες τέχνες*. Μτφ.: Ελευθερία Κουρούπη, Μαρί-Καίτη Στάμου. Αθήνα: Ιωλκός, 1981.