ΣΚΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ

Ο ρόλος τους στο κλασικό μπαλέτο και στον μοντέρνο χορό

Κατερίνα Καμπανέλλη
Σκηνογράφος-ενδυματολόγος

Λένε, για να τονίσουν την καταγωγή της τέχνης του χορού, ότι ο χορός είναι παλαιότερος και από τον άνθρωπο. Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι οι πρώτοι άνθρωποι κινούνταν μιμούμενοι διάφορα ζώα και προσπαθούσαν να αναπαραστήσουν τις κινήσεις τους κατά τη διάρκεια πάλης ή κατά την αναζήτηση τροφής ή συντρόφων. Ο χορός για τον πρώτο άνθρωπο ήταν η επιθυμία του να εκφραστεί, να μεταδώσει τη χαρά του ή τη λύπη του, να γιορτάσει ή να πενθήσει, με το πιο άμεσο όργανο που είχε στη διάθεσή του: το σώμα του.

Βασικά ο χορός είναι μια μιμητική και παραστατικά ρυθμική κίνηση κι έτσι από νωρίς ο άνθρωπος συνειδητοποίησε τη σημασία του ρυθμού. Ένιωσε έντονα πως ήταν μέρος της φύσης, του ζωικού κόσμου, και βλέποντας γύρω του ρυθμούς, δεν μπορούσε παρά ν' αρχίσει να εκφράζεται μέσω αυτών. Το σώμα του δουλεύει και παίζει, μιλάει και προσεύχεται. Η κίνηση βρίσκεται σ' όλο του το σώμα, ο ρυθμός βρίσκεται μέσα του.

Στο νου του πρωτόγονου ανθρώπου τα όρια του πραγματικού και του φανταστικού είναι συγκεχυμένα. Γι' αυτό φορώντας μια μάσκα προσπαθεί να εμφυτεύσει στον εαυτό του κάποιο άλλο ον ή ακόμα και κάποιο πνεύμα ή θεό. Βλέπει το υπερφυσικό σαν μια ζωντανή δύναμη και νιώθει την ανάγκη να ταυτιστεί μαζί του, για να μπορέσει να το οικειοποιηθεί και να το ξορκίσει.

Οι πρωτόγονοι άνθρωποι ποτέ δεν χόρευαν απλώς για να χορέψουν. Όπως είναι φυσικό, η τέχνη δεν είχε τόσο πρόωρα αποκτήσει την αυτονομία της. Ο χορός γι' αυτούς ήταν υπόθεση μεγάλης σημασίας: χόρευαν για να εκλιπαρήσουν τη βοήθεια της φύσης και των θεών, για να εξορκίσουν το κακό, να εξευμενίσουν τα πνεύματα, να πείσουν τη γη να φανεί πιο γόνιμη.

Τα τύμπανα έδιναν το ρυθμό και όλοι οι χορευτές ομαδικά ή ατομικά χόρευαν. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο χορός είναι η πρωταρχική μορφή του θεάτρου και γενικότερα του θεάματος. Με το συνδυασμό ρυθμού κι αργότερα μουσικής, λόγου και στη συνέχεια τραγουδιών και χορού, δημιουργήθηκαν τα πρώτα δραματικά δρώμενα. Θα αναφέρω ως παράδειγμα κάποιο δράμα θανάτου και ανάστασης που έπαιζαν μερικές φυλές της βορειοδυτικής Αυστραλίας, που με την απλοϊκότητά του δεν διέφερε και πολύ από τα Μυστήρια του Μεσαίωνα και τις σύγχρονες αναπαραστάσεις των Παθών: οι χορευτές σε κύκλο έπεφταν αργά στο έδαφος, σκέπαζαν το κεφάλι τους με κλαδιά που κρατούσαν και παρίσταναν τους νεκρούς. Κάποια στιγμή, μ' ένα νεύμα του αρχηγού, σηκώνονταν, πηδούσαν απότομα, άρχιζαν ένα άγριο τραγούδι θριάμβου και μ' έναν ξέφρενο χορό ανήγγελλαν την επιστροφή της ψυχής. Το κακό είχε εκδιωχθεί.

Όλες οι τέχνες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη θρησκεία. Ο χορός είναι μια τελετή, μια ιερατελεστία και, μάλιστα, κράτησε τις ιερατελεστικές ρίζες ακόμα και στην πιο εξελιγμένη του μορφή, το μπαλέτο. Ο εκστατικός χορός συμβολίζει την ανάγκη του ανθρώπου να προσεγγίσει το Θεό, να ανυψωθεί και να επικοινωνήσει μαζί του.

Γίνονταν, λοιπόν, τελετές για την αύξηση και την προκοπή της φυλής, την αναπαραγωγή, τη γονιμότητα, με σημείο αναφοράς πάντα το τοτέμ, το λατρευτικό αντικείμενο. Σιγά σιγά, πέρα-

σαν στη δραματοποίηση αυτών των τελετουργιών, στην πραγματικότητα παριστάνοντας ολόκληρες ιστορίες. Έτσι, η τελετουργική πράξη δημιουργούσε την προβολή ενός μύθου, συνήθως από τη ζωή των προγόνων. Ο μύθος συντελούσε δηλαδή στην εξήγηση της τελετουργίας.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να αναφερθώ στους κυκλικούς χορούς, που φαίνεται να είχαν ιδιαίτερη σημασία για τον άνθρωπο. Εικάζεται πως προήλθαν από την παρατήρηση και τη μίμηση της κίνησης των άστρων, που πάντα έκαναν μεγάλη εντύπωση στους πρωτόγονους.

Ενδεικτικός είναι ο «Χορός των Άστρων» των αρχαίων αιγυπτίων ιερέων και αστρονόμων, κατά τη διάρκεια του οποίου οι χορευτές κινούνταν από την Ανατολή προς τη Δύση γύρω από το βωμό του Ήλιου, σχηματίζοντας τον ζωδιακό κύκλο.

Ακόμα, οι γυναίκες της Κρήτης χόρευαν κυκλικούς χορούς, αλλά και ζωικούς χορούς, όπως ο «Χορός των Φιδιών», κρατώντας τα ερπετά στα χέρια τους.

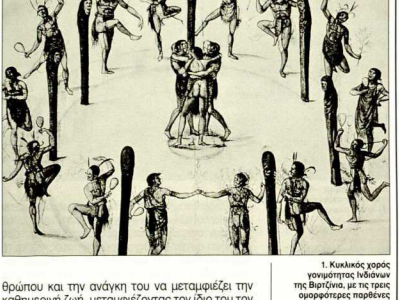
Ο αττικός διθύραμβος ήταν ένα καταπληκτικό θέαμα με το χορό να αντιπροσωπεύει ζώα, σύννεφα και αλληγορικά όντα, χορεύοντας και τραγουδώντας με εντυπωσιακά κοστούμια και μάσκες.

Ο Χριστιανισμός έπρεπε να ανταγωνιστεί με τους βαθιά άγριους ριζωμένους παγανιστικούς χορούς, τους μιμητισμούς και τις μάσκες και, παρόλο που κατάφερε να επιβάλει τους κανόνες του, οι άνθρωποι κράτησαν κάποιες παλιές συνήθειες. Ακόμα και σήμερα πολλά έθιμα έχουν τις ρίζες τους σε παγανιστικές ιεροτελεστίες και τελετές, όπως οι μεταμφιέσεις της Αποκριάς σε μας ή τα Halloweens στους Δυτικούς.

Ο Μεσαίωνας είναι γεμάτος αναφορές ξέφρενων χορών. Σε θρησκευτικές γιορτές οι άνθρωποι άρχιζαν ξαφνικά να τραγουδούν και να χορεύουν μέσα στις εκκλησίες, διακόπτοντας τη λειτουργία. Πολλές φορές οι ιερείς δεν μπορούσαν να τους σταματήσουν και τότε τους καταριόντουσαν κι αυτό τους ερέθιζε ακόμα περισσότερο. Μια παραλλαγή αυτών των χορών ήταν ο «χορός του Θανάτου»: μια τεράστια άμαξα ζωγραφισμένη, με επιβάτες μεταμφιεσμένους σε σκελετούς που κουβαλούσαν τη γιγαντιαία μορφή του Θανάτου με το δρεπάνι. Οι σκελετοί τραγουδούσαν, οι ακόλουθοι ήταν ντυμένοι με σάβανα κι ακούγονταν και φωνές που τραγουδούσαν ψαλμούς του Δαβίδ.

Επίσης, στον Μεσαίωνα υπήρχαν οι χοροί του λαού και οι χοροί της Αυλής. Ο λαός χόρευε και αυτοσχεδίαζε ομαδικά, μιμητικά, πολλές φορές ενστικτωδώς. Οι χορευτές της Αυλής, καθοδηγούμενοι από τα βαριά βελούδινα ρούχα, δεν μπορούσαν παρά να αρκεστούν σε χορούς υποκλίσεων, χωρίς υπερβολικές κινήσεις, συχνά συνοδευόμενους κι από διαλόγους.

Τα όσα ανέφερα ως τώρα νομίζω πως ήταν απαραίτητα για να κατανοήσουμε την εξέλιξη του χορού και κάθε μιμητικής δραστηριότητας του αν-

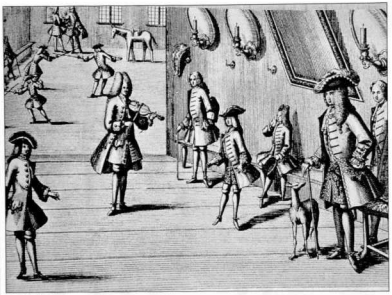


1. Κυκλικός χορός γονιμότητας Ινδιάνων της Βιρτζίνια, με τις τρεις ομορφότερες παρθένες της φυλής στο κέντρο του κύκλου, από πίνακα του John White, 1585.

θρώπου και την ανάγκη του να μεταμφιέζει την καθημερινή ζωή, μεταμφιέζοντας τον ίδιο του τον εαυτό. Μεταχειριστήκα τον ορισμό «μεταμφίεση», μεταφορικά βέβαια, γιατί πιστεύω πως αυτό συμβαίνει σε κάθε μορφή θεάματος. Ο μύθος ενός θεατρικού έργου είναι μια μορφή μεταμφίεσης της πραγματικότητας. Το σκηνικό είναι μια μεταμφίεση του φυσικού χώρου. Το κοστούμι, μεταμφίεση του καθημερινού ενδύματος. Ακόμη και η υποκριτική είναι μια μεταμφίεση του καθημερινού λόγου. Ιδιαίτερα δε ο χορός είναι μια απόλυτη σχεδόν μεταμφίεση της κίνησης, σε πλήθος από δραστηριότητες του ανθρώπου.

Στο θέατρο, όπως και στο χορό, το σκηνικό και το κοστούμι παίζουν πολύ ουσιαστικό ρόλο, επισημαίνοντας την εξωτερική, αλλά και την εσωτερική ταυτότητα του έργου και των χαρακτήρων. Τα σκηνικά προσδιορίζουν, με το άνοιγμα της αυλαίας, το χώρο, το χρόνο και τις συνάδουσες κοινωνικές συνθήκες στις οποίες θα διαδραματιστεί το έργο. Μπορεί να χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένα νατουραλιστικά στοιχεία, αν πρόκειται για ρεαλιστικό έργο, μπορεί, όμως, να περιλαμβάνουν και συμβολικά, ανεικονικά, αφηρημένα στοιχεία, αν πρόκειται για έργο συμβολικό ή αφαιρετικό.

Το σκηνικό πρέπει να ανταποκρίνεται τόσο σε πρακτικές όσο και σε αισθητικές απαιτήσεις. Πρέπει να υπακούει στη λειτουργικότητα και στην αισθητική συνέπεια. Το σκηνικό δεν πρέπει να περιορίζει τις κινήσεις των ερμηνευτών. Πρέπει, καταρχήν, να τους περιβάλλει και ταυτόχρονα να συμβάλλει στην ανάπτυξη της ερμηνείας τους, αλλά και στην ατμόσφαιρα του έργου – συχνά αυτό συμβαίνει μόνο με τα αντικείμενα του φροντιστηρίου, που κι αυτά είναι ευθύνη του σκηνογράφου.



2. Αυλικός χορός με στυλιζαρισμένη κίνηση, τέλος του 17ου αιώνα.

Σύγχρονοι χορογράφοι έχουν μεταχειριστεί σκηνικά αντικείμενα, έχουν εμπνευστεί από αυτά κι έχουν στηρίξει ολόκληρες δημιουργίες τους πάνω σ' αυτά. Όπως, παραδείγματος χάριν, ο Άλβιν Νικολαΐ, που αποκαλεί τις συνθέσεις του «θεατρικά κομμάτια με κίνηση, ήχο, φως και χρώμα». Μεταχειρίζεται τα πιο ετερόκλητα σκηνικά είδη φροντιστηρίου –κάπες, πασσάλους, κουκούλες, σύρματα και κομμάτια από παράξενα σχήματα πλαστικών ή υφασμάτων– μεταμορφώνοντας τους ερμηνευτές των έργων του σε αλλόκοτες και γοητευτικές φιγούρες που κινούνται μέσα από πρωτότυπους συνδυασμούς φωτεινών εφέ και ήχους παράξενης ηλεκτρονικής μουσικής. Επίσης, ο Λούις Φάλκο στα έργα του μεταχειρίζεται συχνά εξωφρενικά φροντιστηριακά είδη, όπως μπανιέρες γεμάτες νερό, τεράστια πλαστικά σκυλόψαρα, παλιά ραδιόφωνα, εξαρτήματα ποδηλάτων, κ.λπ.

Βέβαια, τα παραδείγματα που προανέφερα είναι ακραία φαινόμενα του μοντέρνου χορού, γιατί στο κλασικό μπαλέτο αντικείμενα φροντιστηρίου δεν χρησιμοποιούνται και η όλη οπτική εντύπωση εστιάζεται στο σκηνικό περιβάλλον και στο κοστούμι. Θα ήθελα στο σημείο αυτό να αναφερθώ στο σκηνικό στο θέατρο και στο χορό και να θίξω βασικές διαφορές.

Το σκηνικό στο θέατρο συχνά τείνει στο ρεαλισμό και πολλές φορές επιβάλλεται αυτό, ώστε ο θεατής να μπορέσει εύκολα να εντοπίσει το χώρο και το χρόνο που απαιτεί το κείμενο. Στον μοντέρνο χορό δεν συμβαίνει αυτό, καθώς μια χορογραφία «μιλάει» μέσα από τις κινήσεις, τις μιμητικές κινήσεις και μόνο. Δεν θα δει σχεδόν ποτέ κάποιος, λόγου χάρη, πόρτες και παράθυρα για υποδήλωση εσωτερικού χώρου. Εδώ, τα σώματα μιλούν μόνα τους και η κίνηση προσδιορίζει το χώρο.

Σε δύο σημαντικές δημιουργίες του, ο Τζέρομ Ρόμπινς, δεν χρησιμοποιεί καθόλου σκηνικό: στη γνωστή χορογραφία του «Το απόγευμα ενός Φαύνου», χρησιμοποιεί για χώρο την ίδια την αίθουσα διδασκαλίας με μόνο χρηστικό αντικείμενο την μπάρα της αίθουσας. Ο Φαύνος είναι ένας υπέροχος μαύρος χορευτής και η Νύμφη μια κατάξανθη λευκή. Επίσης, στο μπαλέτο «Κινήσεις», στο οποίο μάλιστα δεν χρησιμοποιεί ούτε μουσική, χώρος είναι η άδεια σκηνή ενός θεάτρου.

Παλιά, στο κλασικό μπαλέτο δεν νοούνταν παράσταση χωρίς μεγαλοπρεπή σκηνικά. Αποτελούνταν από επίπεδα, μονοδιάστατα, ζωγραφισμένα πανιά (σπετσάτα), τοποθετημένα δεξιά κι αριστερά από τη σκηνή, παράλληλα με το προσκήνιο, που άλλαζαν καθορίζοντας και τις αλλαγές των εικόνων. Στο βάθος της σκηνής, υπήρχε πάντα ένα κεντρικό πανί με ζωγραφισμένο σχέδιο σε προοπτική. Οι ζωγραφιές αυτές παρίσταναν κυρίως διάφορα αρχιτεκτονήματα, όπως ναούς, παλάτια ή κήπους, αγαπημένα θέματα στα μπαλέτα της εποχής αυτής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εξέλιξη στον τομέα του φωτισμού. Τον 16ο και 17ο αιώνα, ο θεατρικός φωτισμός βασιζόταν σε κεριά ή σε λάμπες κρυμμένες πίσω από το σκηνικό ή στην πλατεία –σε μορφή πολυελαίων– ή ακόμα και επί σκηνής, τα λεγόμενα «φώτα της ράμπας». Χρησιμοποιώντας διάφανες φιάλες με νερό μπροστά από τα φώτα ή με καπνισμένα μπράσα πίσω από αυτά, αυξομείωναν την ένταση του φωτός στο χώρο. Με έναν απλό τρόπο επιτυγχάνονταν και χρωματικοί φωτισμοί χρωματίζοντας το νερό μέσα στις φιάλες. Αργότερα, στα 1820, η χρήση του φωταερίου εφαρμόστηκε και στους θεατρικούς φωτισμούς –τελειοποιήθηκε

4. Η σιθέρια Μαρία Ταλιόνι, όπως εμφανίστηκε το 1830, στο ντεμπούτο της στο Λονδίνο, στο ρόλο της Φλώρας από το μπαλέτο «Φλώρα και Ζέφυρος».

γύρω στα 1870– δίνοντας πολλές δυνατότητες στους δημιουργούς, για να γίνουν απεριόριστες με τον ηλεκτρισμό.

Αλλά εκείνες οι εποχές ήταν ρομαντικές και πιο περιγραφικές, όπως περιγραφικές και αφηγηματικές ήταν και οι χορογραφίες. Αντίθετα στον μοντέρνο χορό επικρατεί η αφαίρεση, η πλήρης κατάργηση του σκηνικού. Μία κουρτίνα, πιθανόν κάποια σκηνικά αντικείμενα, με αυστηρά χρηστικό και όχι απλά διακοσμητικό ρόλο, και φυσικά οι φωτισμοί, που πολλές φορές «μιλούν» μαζί με τη χορογραφία, αρκούν για μια παράσταση χορού.

Ο Μωρίς Μπεζάρ, με το μπαλέτο του «Ύψηλή τάσις» (1955), θυμίζει τα μυθιστορήματα επιστημονικής φαντασίας. Μεταχειρίζεται φώτα «φλας» και στηρίζεται σε μουσική που δημιουργεί ατμόσφαιρα μηχανοποιημένου εφιάλτη.

Ο Μπεζάρ χορογραφεί από τη μια μεριά επιβλητικά «θεάματα», όπως τα αποκαλεί ο ίδιος, σε ύφος μπαρόκ, και από την άλλη λιτά και «γυμνά» μπαλέτα πάνω στις πιο πρωτοποριακές και απίθανες παρτιτούρες. Ξεπερνώντας τα «στενά» πλαίσια μιας θεατρικής σκηνής, αρχίζει να χορογραφεί σε αρένες και ειδικά προσαρμοσμένους χώρους, που πολλές φορές θυμίζουν τσίρκο.

Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, γιατί στον μοντέρνο χορό το εικαστικό στοιχείο συγκεντρώνεται κυρίως στο κοστούμι.

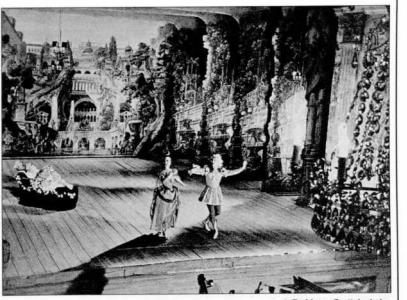
Το κοστούμι, στο θέατρο τουλάχιστον, λειτουργεί σαν προέκταση του σώματος. Ζυχά δε, λειτουργεί σαν θεαματική έκφραση της ψυχολογικής, ηθικής και κοινωνικής κατάστασης του χαρακτήρα. Προς αυτές λοιπόν τις κατευθύνσεις ο ενδυματολόγος χρησιμοποιεί ανάλογα τα χρώματα, τις γραμμές και τις φόρμες που συχνά παίρνουν κι ένα χαρακτήρα δηλωτικά συμβολικό – ψυχολογική και ηθική ερμηνεία μέσω χρωμάτων και σχημάτων. Επίσης, ας μην ξεχνάμε ότι τα κοστούμια στο σύνολό τους πρέπει να λειτουργούν και σαν εικαστικό γεγονός και μαζί με το σκηνικό να αποτελούν μια αδιάσπαστη αισθητική ενότητα.

Το κοστούμι σε μια παράσταση γίνεται σάρκα του ήρωα, σύμβολο της δραματικής παρουσίας του, η ταυτότητά του, συχνά φθείρεται μαζί με το ρόλο ή κάποιες φορές αντί να «ντύνει», απογυμνώνει το χαρακτήρα κατά τη διάρκεια της δράσης. Κι εδώ, όπως και στο σκηνικό, επικρατεί η αφαίρεση. Στο χορό δεν χρειάζονται και πολλά πράγματα. Αρκεί το κοστούμι να είναι λειτουργικό και να εξυπηρετεί αισθητικά την ερμηνεία.

Είναι γνωστό ότι στο χορό τα στοιχεία που λειτουργούν σε αυτόν είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους και αλληλοεξαρτώμενα: το θέμα, η μουσική, η χορογραφία, το εικαστικό στοιχείο, ο ερμηνευτής. Το κοστούμι, λοιπόν, πρέπει να χορεύει κι αυτό μαζί με το σώμα και τη μουσική. Δεν πρέπει να εμποδίζει τις κινήσεις του χορευτή, αντιθέτως οφείλει να τις επεκτείνει, να διευκολύνει και, γιατί όχι, να εμπνέει.

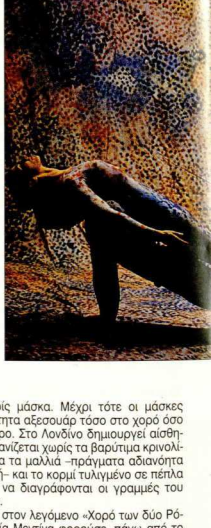
Σ' αυτό βέβαια παίζει πολύ σημαντικό ρόλο η ματέρα των υφασμάτων. Για να επιτύχει ο χορογράφος ένα θέαμα αποτελεσματικό, όπου τα υφάσματα θα ανήκουν στα σώματα και στη μουσική, πρέπει αυτά να είναι ρευστά, ίσως διάφανα και αιθέρια, ώστε να χορεύουν μαζί με τους χορευτές. Εκτός αν το ζητούμενο είναι κοφτές, απότομες, σκληρές κινήσεις, οπότε τα υφάσματα πρέπει να είναι ανάλογα ώστε να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Πολλοί χορογράφοι έχουν κατά καιρούς χρησιμοποιήσει το φωτισμό και τα κοστούμια με τρό-



3. Το θέατρο Drottningholm, κοντά στη Στοκχόλμη, είναι το μόνο θέατρο του 18ου αιώνα που παραμένει στην αρχική του κατάσταση και χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα για παραστάσεις όπερας και μπαλέτου.

5. Η Ισιδώρα Ντάνκαν, όπως τη σκιτσάρησε ο μεγάλος σκηνογράφος Γκόρντον Κρέιγκ.



6. Σκηνή από το έργο «Opus Jazz», σε χορογραφία του Τζέρομ Ρόμπινς (δεκαετία 1950).

7. Στο έργο «Summerspace», δημιουργία του Μερς Κάνιγχαμ, με κοστούμια και σκηνικά του Ρόμπερτ Ράουσενπεργκ, ο χρόνος και ο χώρος εξερευνώνται με νέες μεθόδους (αρχές της δεκαετίας 1960).

πο που να παρεμβαίνει, δημιουργώντας παραπλανητικές εικόνες στο κοινό, οι οποίες εντείνουν αυτό που επιδιώκει. Το παιχνίδι με το φως και τα κοστούμια συνιστά μια μεταμφίεση, η οποία καθιστά το σώμα του χορευτή μη αναγνωρίσιμο, όπως π.χ. οι δημιουργίες του Αλβιν Νίκολαϊ. Εξερευνά τα όρια του χώρου και της κίνησης και οδηγεί τους χορευτές του στο να χάσουν κάθε χαρακτηριστικό που θα τους έκανε αναγνωρίσιμους, μεταμορφώνοντάς τους σε απλούς «εκτελεστές» κινήσεων που υπαγορεύονται από τους τυχόν περιορισμούς ή τις ελευθερίες των κοστουμιών.

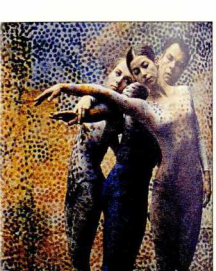
Επίσης, σημαντικές είναι οι χορογραφίες του Μόουζες Πέντλετον των Μόμιξ. Ο Πέντλετον μιμείται την πραγματικότητα με χιούμορ, αλλάζοντας και διευρύνοντας τα όριά της. Στα έργα του, οι μορφές αποκτούν ιδιότητες και δυνατότητες καρικατούρας, που τίποτε δεν είναι δύσκολο ή αδύνατο. Το σώμα του χορευτή, μπροστά ή πίσω από μια λευκή οθόνη, με τον καταλληλο φωτισμό και τεχνικά μέσα, αλλάζει ριζικά: η σπονδυλική στήλη φαίνεται να συρρικνώνεται, τα χέρια να επιμηκύνονται, το κεφάλι να εξαφανίζεται και η σλουέτα στο τέλος θυμίζει ένα ιδεόγραμμα, ένα αφηρημένο σχήμα, ένα καλλιγραφημα, προτού πάρει την επόμενη θέση και θυμίσει πεταλούδα που αμέσως μετά γίνεται γυναίκα που γεννά, ένα ζευγάρι χέρια που ανταλλάσσει φιλιά, κ.λπ.

Θα ήθελα εδώ να θυμίσω κάποια γεγονότα της ιστορίας του χορού που έχουν σχέση με τη χρήση του κοστουμιού και πώς αυτό κατά καιρούς σκανδάλισε και ακόμα επηρέασε τη μόδα.

Το 1729, η Μαρί Σαλλέ δημιουργεί σκάνδαλο, όταν χορεύει φορώντας τουαλέτα του δρόμου και χωρίς μάσκα. Μέχρι τότε οι μάσκες ήταν απαραίτητα αξεσουάρ τόσο στο χορό όσο και στο θέατρο. Στο Λονδίνο δημιουργεί αίσθηση, γιατί εμφανίζεται χωρίς τα βαρύτιμα κρινολίνα, με λυμένα τα μαλλιά –πράγματα αδιανόητα για την εποχή– και το κορμί τυλιγμένο σε πέπλα που άφηναν να διαγράφονται οι γραμμές του σώματός της.

Το 1790, στον λεγόμενο «Χορό των δύο Ρόδων», η Μαρία Μεντίνα φορούσε, πάνω από το ολόσωμο «καλσόν» της στο χρώμα της σάρκας, δύο ή τρεις φουστίτσες από κρεπ, η μία πιο κοντή από την άλλη, δεμένες γύρω από τη μέση της με μία σκούρα ζώνη. Η ζώνη αυτή ήταν και το μοναδικό της ένδυμα, γιατί το κρεπ δεν έκρυβε τίποτε. Στο χορό πάνω, οι φούστες αναστηκώνονταν, ανέμιζαν κι άφηναν να φαίνεται το κορμί της χορεύτριας, σκεπασμένο μονάχα με το μαγιό στο χρώμα του δέρματος, που έμοιαζε με το ίδιο της το σώμα και δημιουργούσε την εντύπωση ότι ήταν ολόγυμνη.

Γεννημένος στις αρχές του 19ου αιώνα, ο Ρομαντισμός βρήκε πολλούς τρόπους έκφρασης: από τη συναισθηματική έξαρση μέχρι το μυστικισμό, από τη χωρίς όρια φαντασία και το παράξενο μέχρι την ωραιοποίηση της φύσης. Αλλά στιδήποτε κι αν περιέκλειε ο Ρομαντισμός, σίγουρα ήταν μια φυγή από την πραγματικότητα και τίποτε δεν τον συμβόλιζε καλύτερα από μια μπαλαρίνα τυλιγμένη σε διάφανη μουσελίνα, να σηκώνεται στις μύτες των ποδιών, να στριφογυρνάει και να πετάει στον αέρα, νικώντας τη δύναμη της βαρύτητας. Μάλιστα τα μαλακά παπουτσάκια και οι πουέντ, με την αιθέρια αγνότητα και κομψότητά τους, ήταν απόρροια αυτής



8. Από το έργο «Sanctum», του Λλβίν Νικολαί.

της ρομαντικής διάθεσης, καθώς οι θορυβώδεις πιρουέτες και τα πηδήματα με τα τακούνια έκαναν πολύ θόρυβο και πλέον ενοχλούσαν.

Η Μαρία Ταλιόνι ήταν εκείνη που καθιέρωσε τις πουέντ, το 1832, στο μπαλέτο «Συλφίδα». Αυτό το παραμυθένιο κι όλο μυστήριο μπαλέτο, που η υπόθεσή του διαδραματιζόταν στις ρομαντικές καταχνιές της Σκωτίας, είχε ένα ολόκληρο «κορ ντε μπαλέ» από Συλφίδες ή πνεύματα του αέρα, που φορώντας κατάλευκες φούστες γλιστρούσαν σιωπηλά ανάμεσα στην πάχνη και την ομίχλη, εκτελώντας αθόρυβες και αψογες πουέντ. Μετά την πρώτη παράσταση του μπαλέτου αυτού, η Μαρία Ταλιόνι θα μείνει για πάντα ως η «Συλφίδα» στα μάτια του κοινού ολόκληρης της Ευρώπης και θα επηρεάσει ακόμα και τη μόδα. Αμέσως φορέθηκαν τουρμπάνια Συλφίδας και υιοθετήθηκαν χτενίσματα Συλφίδας.

Τον 19ο αιώνα παρουσιάζονται όλο και συχνότερα μεγάλα σύνολα χορευτών με ιδιαίτερες απαιτήσεις για μεγάλη ποσότητα ειδικών και κατάλληλων υφασμάτων. Αυτή η εξέλιξη οδήγησε για πρώτη φορά στη βιοτεχνική παραγωγή υφασμάτων για το χορό.

Ο 20ός όμως αιώνας ήταν ο αιώνας των νέων ρευμάτων στις τέχνες. Στο θέατρο, ενώ μέχρι και τον 19ο αιώνα επικρατούσε το νατουραλιστικό στοιχείο στα σκηνικά, ήδη από τα 1890 φάνηκαν οι πρώτες αντιδράσεις, αρχικά με την ομάδα των Συμβολιστών. Αυτοί «απαίτησαν» την απλοποίηση του σκηνικού διακόσμου, την κατάργηση του πίσω κεντρικού σπεστάτου και επέμειναν στο αρμονικό ταίριασμα κοστουμιών και σκηνικών, των οποίων ο ρόλος πλέον έγκειται, μεταξύ άλλων, στο να εκφράζουν την ατμόσφαιρα του έργου.

Ο χορός δεν μπορούσε να μείνει πίσω σε αυτές τις αλλαγές. Στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, μια αμερικανίδα χορεύτρια φτάνει στη γηραιά ήπειρο, φέροντας μαζί της μια καινούρια μορφή έκφρασης. Τυλιγμένη σ' ένα αρχαιοελληνικό πέπλο, η Ισιδώρα Ντάνκαν αυτοσχεδιάζει μόνη της μπροστά σε μια κουρτίνα, πάνω σε συνθέσεις του Μπαχ, του Σοπέν, του Σούμπερτ, εκφράζοντας τις συγκινήσεις και τις πνευματικές καταστάσεις που της διεγείρει η μουσική.

Είχε, βέβαια, προηγηθεί η Λόι Φούλερ η οποία χόρεψε με κοστούμια από μετάξι που φωσφόριζε και χρωματιζόταν από νέους και ποικίλους τρόπους σκηνικού φωτισμού.

Η Ισιδώρα Ντάνκαν όμως ήταν εκείνη που γνώρισε στο κοινό τον ελεύθερο χορό, με τα αρχαία ελληνικά κοστούμια και τα ξυπόλυτα πόδια. «Η τέχνη μου», έλεγε, «δεν είναι παρά μία προσπάθεια να εκφράσω την ύπαρξή μου». Έψαχνε τη «θεία έκφραση του ανθρώπινου πνεύματος» κι ένιωθε ότι μπορούσε να τη βρει όχι μέσα από την τεχνική, αλλά μέσα από την αίσθηση και την έμπνευση.

Για την Ισιδώρα Ντάνκαν, τα στενά σκληρά παπουτσάκια και τα σφιχτά «κορσάζ» της μπαλαρίνας κατέστρεφαν τη φυσική ομορφιά του σώματος. Πίστευε ότι ο χορευτής έπρεπε να νιώθει πως βρίσκεται σε αρμονία με τη φύση – και μάλιστα τη δική του φύση.

Μια άλλη χορογράφος, σύγχρονη της Ντάνκαν, η Ρουθ Σαιντ-Ντένις, στράφηκε στην Ανατολή, στις Ινδίες και στην αρχαία Αίγυπτο για έμπνευση. Τα κοστούμια ήταν κάτι στο οποίο έδινε ιδιαίτερη σημασία, χρησιμοποιώντας παραλλαγές εθνικών ενδυμασιών κατασκευασμένων έτσι

ώστε να γοητεύσουν με τον εξωτισμό τους. Είναι η εποχή που ο εξωτισμός των αποικιών συναντάζει γενικά τους καλλιτέχνες. Ο Γκωγκέν και άλλοι ζωγράφοι της εποχής ταξιδεύουν, αναζητώντας το «χρώμα» στην Αφρική, στην Πολυνησία, στην Κεντρική Αμερική.

Το 1909, το Παρίσι είναι έτοιμο να υποδεχθεί τα Ρώσικα Μπαλέτα του Σεργκέι Ντιαγκίλεφ και την επανάσταση που έφεραν στη μόδα. Την εποχή εκείνη, η μόδα στα ρούχα χαρακτηρίζονταν από τους στενούς κορσέδες, τις κάθετες γραμμές και τα παστέλ χρώματα. Το 1909, η παράσταση των Ρώσικων Μπαλέτων «Κλεοπάτρα» και το 1910 η παράσταση «Σεχραζάντ», σε μουσική Ρίμσκυ-Κόρσακωφ έμελλε να αλλάξουν το στιλ αυτό.

Με τη «Σεχραζάντ» ζωντάνεψαν στη σκηνή οι Χίλιες και μία νύχτες και ο σκηνογράφος Λέων Μπακστ έβαλε φωτιά στην πόλη. Καθώς σηκωνόταν η αυλαία, το κοινό έμενε έκθαμβο από τα πλούσια χρώματα –κόκκινα, πορτοκαλιά, μπλε και πράσινα–, τις βαριές μεγαλόπρεπες κουρτίνες, τις χρυσές λάμπες, τους σωρούς από τεράστιες χρυσοκεντημένες μαξιλάρες. Κανείς άλλος πριν από τον Μπακστ δεν είχε τολμήσει τόσα χρώματα, τόσα στολίδια σε σκηνικό.

Όσο για τα κοστούμια, έσφυζαν από ανατολίτικη χλιδή. Ο Βάσλαβ Νιζίνσκι με το σώμα του βαμμένο σκούρο μπλε, φορούσε ένα περίτεχνα στολισμένο χρυσοποίκιλτο κοστούμι, με πινελιές από τυρκουάζ, στο ρόλο του «Χρυσού σκλάβου».

Οι Παριζιάνες γοητευμένες υιοθετήσαν με ενθουσιασμό αυτή την καινούρια ανατολίζουσα μόδα. Πέταξαν από πάνω τους τους κορσέδες, τα σφιχτά φορέματα σε σχήμα Σ και τα παστέλ χρώματα και φόρεσαν ρούχα με απαλές πτυχώσεις και ανάλαφρες φούστες που στένευαν στους αστραγάλους και θύμιζαν ανατολίτικες σιλουέτες. Η γραμμή στη γυναικεία μόδα άλλαξε εντυπωσιακά. Τα υφάσματα έγιναν πιο πλούσια, με έντονα λαμπερά χρώματα και πολλά μπιμπίλια. Ακόμα και η εσωτερική διακόσμηση των σπιτιών χαρακτηρίστηκε από αυτή την τάση, με έντονα χρωματιστά μαξιλάρια, σκαλιστές λάμπες και άλλα σχετικά.

Το 1924, το καλοβαλμένο στιλ του Πρίγκιπα της Ουαλίας επηρέασε τα κοστούμια της Κοκό Σανέλ στην παράσταση των Ρώσικων Μπαλέτων «Το μπλε τραίνο», σε μουσική Μιλώ. Το θέμα του μπαλέτου, που πήρε το όνομά του από ένα πολυτελές τραίνο της εποχής, ήταν αθλητικό και διαδραματιζόταν στη Ριβιέρα. Παρουσιάζονταν αθλήματα, όπως το κολύμπι, το τένις και το γκολφ, και η Σανέλ εμπνευσμένη από τα ρούχα του Πρίγκιπα της Ουαλίας σχεδίασε μαγιό και κοστούμια με πλεκτά γιλέκα για τους χορευτές.

Αναφέρομαι τόσο πολύ στην αλληλεπίδραση μόδας και κοστουμιού του χορού, γιατί νομίζω πως έχει ενδιαφέρον αυτή η σχέση πραγματικότητας, καθημερινής ζωής, που είναι η μόδα, και τέχνης, που είναι ο χορός. Ακόμα και σήμερα, θα μπορούσε κανείς να πει πως τα Ρώσικα Μπαλέτα αποτελούν πηγή έμπνευσης για τους σχεδιαστές μόδας. Ο Ρομέο Γκίλι δημιούργησε, στις αρχές της δεκαετίας του '90, ρούχα ανατολίτικης φαντασίας, που θυμίζουν Ρώσικα Μπαλέτα, με ασύμμετρο μπούστο που τυλίγει τον κορμό και άνετη φαρδιά φούστα.

Ο Ντιαγκίλεφ, πάντα ανήσυχος, μετά το θρίαμβο των πρώτων του παραστάσεων, συνεργάστηκε με πολλούς μεγάλους καλλιτέχνες που φιλοτέχνησαν τα μπαλέτα του κι έδωσαν ο καθένας το στίγμα του στα σκηνικά και στα κοστούμια, όπως ο Πικάσο, με το κυβιστικό σκηνικό του στην παράσταση «Παρέλαση» (1917), ο Ματίς, ο Χουάν Γκρι, ο Μπρακ, ο Ερνστ, ο Μιρό, ο ντε Κίρικο. Ο Ντιαγκίλεφ δοκίμασε το ένα στιλ μετά το άλλο: κονστρουκτιβισμό, κυβισμό, σουρεαλισμό, κοινωνικό ρεαλισμό, κ.λπ.

Ο μετασχηματισμός της μορφής του χορού και η εξέλιξή του είναι, αναμφισβήτητα, ένα από τα πιο αξιόλογα καλλιτεχνικά φαινόμενα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Με την Ισιδώρα Ντάνκαν γεννήθηκε ο ελεύθερος χορός. Η «νεαρή Βακχίδα» είχε ενθουσιάσει και σκανδαλίσει τα πλήθη. Το ιδεώδες της ήταν να ξαναβρεί μέσα από την κίνηση, τη χαρά και την ελευθερία. Ο Σεργκέι Ντιαγκίλεφ, από την άλλη, ήταν ο «απόστολος» του νέου κλασικού μπαλέτου. Ακολούθησαν τους χωριστούς δρόμους τους με την ίδια πίστη και τον ίδιο στόχο: την ομορφιά και την έκσταση μέσα από την κίνηση.

Νομίζω πως για επίλογο αρμόζει μια ρήση του Φρειδερίκου Νίτσε για το χορό:

«Πέρα μακριά, σ' εκείνο το απώτερο μέλλον, που δεν το έχουμε ατενίσει ούτε καν στα όνειρά μας, εκεί που οι θεοί στους χορούς τους ντρέπονται να καλύψουν τα κορμιά τους, εκεί που όλο το Γίγνεσθαι μοιάζει να είναι χορός και θεία ιλαρότητα ... εκεί, είθε η κάθε μέρα που δεν χορέψαμε τουλάχιστον μία φορά, να θεωρείται χαμένη για μας!».

Stage Settings and Costumes: Their Role in the Classical Ballet and Modern Dance

Katerina Kambanelli

Dance, over the centuries, has gained a position equal to the other top forms of art, since it has covered the human need for expression and has played a religious, ritual role among the primitive and ancient people.

In this framework, the integration of stage settings and costumes in dance has passed various phases. The stage settings, from decorative elements – signifying place and time – became functional and practical components, suggestive of a certain ambiance. The costumes, from accurate conveyors of an epoch, ended up to a plain minimalism, moving and dancing along with the performer. In the twentieth century, the role of stage settings and costumes in modern dance is to form the fertile surroundings and to offer creative inspiration to the choreographer and dancer in their performance.

Marie Sallé, Marie Medina, Maria Taglioni, Isadora Duncan, Serge Diaghilev, Alvin Nikolai, Luis Falco, Jerome Robins, Maurice Béjart, the Momix are some of the choreographers and dancers who contributed their important work and daring imagination to the evolution of dance stage settings and costumes and guided the setting and costume design to their present achievements.

Βιβλιογραφία

AU SUSAN, *Ballet and Modern Dance*, Thames and Hudson, London 2002.
BEAUMONT CYRIL W., *Ballet Design – Past and Present*, Studio LTP, London 1946.
HARTNOLL PHYLLIS, *The Theatre – a Concise History*, Thames and Hudson, London 1989.
LAVER JAMES, *Costume and Fashion – a Concise History*, Thames and Hudson, London 1988.
MENDES VALERIE / AMY DE LA HAYE, *20th Century Fashion*, Thames and Hudson, London 1999.
PERCIVAL JOHN, *The World of Diaghilev*, Studio Vista Ltd, London 1971.
SORELL WALTER, The Dance through the Ages, Thames and Hudson, London 1967.