**ΗΜΕΡΙΔΑ 27/4/2018 ώρα 4 – 10μμ**

**ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΑΘΗΝΑΙΩΝ «ΜΕΛΙΝΑ»**

**Ερμηνεύοντας τον αρχαίο ελληνικό χορό:**

**μύθοι, κείμενα, απεικονίσεις**

**& κοινωνική πραγματικότητα**

**ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΕΟΡΤΑΣΜΟΥ**

**ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑΣ ΗΜΕΡΑΣ ΧΟΡΟΥ**

**ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ: Τμήμα Αθηνών Διεθνούς Συμβουλίου Χορού**

**ΣΥΝΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ: Ομάδα μελέτης αρχαίας όρχησης του θεάτρου *Δόρα Στράτου***

**Με την υποστήριξη του *ΟΠΑΝΔΑ***

**ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:**

**Μαριγούλα Κρητσιώτου, Πρόεδρος Τμήματος Αθηνών ΔΣΧ**

**Άννα Λάζου, υπεύθυνη Ομάδας μελέτης αρχαίας όρχησης**

**του θεάτρου *Δόρα Στράτου***

**ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ**

**Κωνσταντίνα Γογγάκη, Επίκ. Καθηγήτρια ΕΚΠΑ**

**Μαγδαληνή Ζωγράφου, Καθηγήτρια ΕΚΠΑ**

**Άννα Λάζου, Επίκ. Καθηγήτρια ΕΚΠΑ**

**Χαρίκλεια Τσοκανή, Επίκ. Καθηγήτρια Παντείου Παν/μίου**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΗΜΕΡΙΔΑΣ**

**16.00** ΥΠΟΔΟΧΗ & ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΕΙΣ

**16.30** ΕΙ. ΚΟΣΜΑ,

ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ ΟΜΑΔΑΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΟΡΧΗΣΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ «ΔΟΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ» 2013 – 2018

**16.45** Π. ΝΤΕ ΦΙΝΑ,

ΤΟ ΔΙΑΧΡΟΝΙΚΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΟΥ ΙΔΕΩΔΟΥΣ (στα αγγλικά)

**17.10** Χ. ΤΣΟΚΑΝΗ,

 ΟΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΗΣ ΕΚΣΤΑΣΗΣ ΣΤΟΥΣ ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ

**17.35** Κ. ΓΟΓΓΑΚΗ,

Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

**18.00 ΧΟΡΕΥΤΙΚΟ ΔΡΩΜΕΝΟ: *ΟΜΑΔΑ ΑΡΧΑΙΑΣ ΟΡΧΗΣΗΣ***

**18.20** Χ. ΝΤΑΜΠΑΚΑΚΗΣ,

Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ: Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΣΤΙΣ ΤΑΙΝΙΕΣ *ΑΝΤΙΓΟΝΗ* ΤΟΥ Γ. ΤΖΑΒΕΛΛΑ ΚΑΙ *ΗΛΕΚΤΡΑ*, *ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ* ΚΑΙ *ΤΡΩΑΔΕΣ* ΤΟΥ Μ. ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗ

**18.40** Μ. ΚΡΗΤΣΙΩΤΟΥ,

ΟΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΣΤΟΥΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ: ΕΝΝΟΙΕΣ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΥ ΧΟΡΕΥΤΗ

**19.00** Α. ΧΕΙΛΑΡΗ,

ΜΑΘΑΙΝΟΝΤΑΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΣΑΚΩΝΙΚΟ ΧΟΡΟ: ΜΥΘΟΙ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

**19.20** Σ. ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ,

 ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ *ΠΙΤΣΑ* (6ος π.Χ. αι.) ΩΣ ΑΦΟΡΜΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΟΝ ΑΡΧΑΙΟ ΚΟΣΜΟ

**19.40** Δ. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΗ,

 Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΠΕΠΛΟΦΟΡΩΝ

**20.00 ΧΟΡΕΥΤΙΚΟ ΔΡΩΜΕΝΟ: *ΣΑΝΤΡΑ ΒΟΥΛΓΑΡΗ***

**20.20** Σ. ΜΠΕΚΑΚΟΣ,

ΔΙΔΑΚΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟ

**20.40** Φ. ΤΡΙΓΑΖΗ,

ΕΝΑΣ ΜΥΘΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΡΕΥΣΤΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ: ΜΙΑ ΔΙΑΔΡΑΣΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΜΥΘΩΝ

**21.00** Λ. ΣΑΝΤΑΛΑ,

Ο ΙΕΡΟΣ ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΙΝΔΙΑ

**21.20** Φ. ΚΟΥΡΜΟΝΤ,

 ***ΔΗΜΗΤΡΑ, ΤΟ ΞΥΠΝΗΜΑ ΤΗΣ ΓΗΣ* & Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΙΝΗΣ**

 **ΟΥΣΙΑΣ (ΟΜΙΛΙΑ & ΔΡΩΜΕΝΟ στα αγγλικά κι ελληνικά)**

**ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ**

**(Κατά αλφαβητική σειρά των επιθέτων)**

**Κωνσταντίνα Γογγάκη, «Η λειτουργία του χορού στην αρχαία τραγωδία. Άλλοτε και σήμερα»**

Οι θρησκευτικές ρίζες του αρχαίου δράματος είναι αναμφισβήτητες, και υπεύθυνες για πολλά από τα συμβατικά στοιχεία που καθόρισαν τη δομή, το ύφος και την εμφάνισή του, με πρώτο και βασικότερο τον χορό. Η αποστολή του χορού στην τραγωδία είναι ακόμη ζήτημα συζητήσιμο και αμφισβητούμενο. Οι περισσότεροι, πάντως, υποστηρίζουν ότι ο τραγικός χορός - είναι διαφορετικά τα πράγματα για τον χορό της κωμωδίας - έχει μια διττή αποστολή: είναι και υποκριτής -αφηγητής και θεατής - κριτικός. Στέκεται, επομένως, μεταξύ του θεατή και του πρωταγωνιστή, παίρνει θέση, εκφράζει συναισθήματα, θρήνο, παράπονο, και άλλοτε ταυτίζεται με τον έναν και άλλοτε με τον άλλον. Ο χορός συχνά εκπροσωπεί την κοινή γνώμη ή ένα μέρος του λαού ή μια ομάδα ανθρώπων, συμμετέχει επιδοκιμαστικά ή αποδοκιμαστικά στη δραματική διαδικασία και στο πάθος των προσώπων, ενώ υπάρχουν περιπτώσεις όπου μια τραγική μορφή στη σκηνή ερμηνεύεται αποκλειστικά από τον χορό, όπως λ.χ. η Κασσάνδρα στον *Αγαμέμονα* του Αισχύλου.

Ο τραγικός χορός εκφράζεται με τρία μέσα, τον στίχο, το τραγούδι και τον λατρευτικό χορό. Ωστόσο, δύο από αυτά, η μουσική που συνόδευε τα χορικά και ο θρησκευτικός χορός, έχουν σχεδόν χαθεί, και η απώλειά τους προξενεί μεγάλα προβλήματα στις σύγχρονες παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων. Είναι βέβαιο, όμως, ότι ο χορός - είτε σαν σύνολο, είτε χωρισμένος σε ημιχόρια - τραγουδούσε «εν χορώ», άδοντας δηλαδή όλα τα μέλη μαζί τα χορικά του. Το ομαδικό τραγούδι συνιστά κάτι φυσικό και εντυπωσιακό όταν είναι σωστό και πειθαρχημένο. Αντιθέτως, η ομαδική «απαγγελία» στην οποία ασκούν οι σύγχρονοι σκηνοθέτες τον χορό είναι κάτι αφύσικο, που καταστρέφει το λυρισμό των στίχων και εμποδίζει τους ακροατές να κατανοήσουν τα υψηλά τους νοήματα, καθώς δεν γίνονται αντιληπτά τα λόγια. Εξάλλου, το μοίρασμα του χορικού σε μέρη και η επιμέρους απαγγελία, θυσιάζει τη μεγαλοπρέπεια μιας κοινής μουσικής απαγγελίας, ενώ η προσθήκη σύγχρονης μουσικής αλλοιώνει την ατμόσφαιρα του αρχαίου μύθου. Το αρχαίο χορικό άσμα, με τη βαθιά συναισθηματική του επίδραση στα βασικά σημεία της πλοκής του μύθου όπου εισάγεται, δεν μπορεί σήμερα να αντικατασταθεί με εύκολες, δήθεν καινοτόμες ή ανεδαφικές εναλλακτικές λύσεις.

Υπάρχουν και άλλα προβλήματα στην σύγχρονη παράσταση του αρχαίου δράματος. Είναι σαφές, λόγου χάριν, ότι και κινησιολογικά πρέπει να υπάρχει μια προσαρμογή των χορευτών, ώστε να είναι η κίνησή τους ανάλογη με το φύλλο, την ηλικία και την ιδιότητα του χορού. Οι έντονοι λατρευτικοί χοροί που ζωντάνευαν την αρχαία τραγωδία, σε πολλές περιπτώσεις θα έκαναν σήμερα παράδοξη εντύπωση για έναν χορό σεβαστών γερόντων, όπως π.χ. αυτοί της *Αντιγόνης* ή του *Οιδίποδος Τυράννου*, ενώ θα ταίριαζαν σ’ έναν χορό που αποτελείται από νέους άνδρες, όπως π.χ. ο χορός των Σαλαμινίων ναυτών στον *Αίαντα* του Σοφοκλή. Αναμφισβήτητα όμως ένα σημαντικό μέρος από τη συναισθηματική δύναμη της αρχαίας τραγωδίας πήγαζε από τους λατρευτικούς χορούς.

Ο χορός αποτελούσε το σπουδαιότερο και το επισημότερο μέσον με το οποίο εκφραζόταν στις αρχαίες τραγωδίες η λατρεία και ο σεβασμός προς τους θεούς. Η έλλειψη κάθε λατρευτικού χορού και η αντικατάστασή του με κινήσεις χωρίς κάποιο θρησκευτικό περιεχόμενο, και συχνά χωρίς καλλιτεχνική αξία, αφαιρεί απ’ την αρχαία ελληνική τραγωδία το τρίτο και συναισθηματικά εντονότερο πεδίο επάνω στο οποίο κινείται, τον λατρευτικό χορό. Κι αυτό το τρίτο και κορυφαίο στάδιο χάνεται ολότελα στις σύγχρονες αναβιώσεις του αρχαίου δράματος. Είναι φυσικό η πραγματική θρησκευτική έξαρση να μην επιτυγχάνεται στις σύγχρονες παραστάσεις και αυτό να τις μειώνει αισθητικά, αλλά και ηθικά, προξενώντας πλήγμα στο ήθος τους.

Χρειάζεται, επομένως, σεβασμός στην προσέγγιση του αρχαίου δράματος σήμερα, και ουσιαστική θεατρική παιδεία, ώστε οι νεώτερες σκηνοθεσίες να μη παραμερίζουν τον παραδοσιακό, μεγαλοπρεπή ρυθμό της αρχαίας τραγωδίας, βάζοντας στη θέση του ανούσια στοιχεία του σύγχρονου ρεαλιστικού θεάτρου.

**Fabienne Courmont, «Demeter, The awakening of the Earth» & «The Dance of Being©»**

«Demeter, The awakening of the Earth» is a presentation on 3 moments:

1 - Dance Performance: «Demeter Melaina» solo Performance: Fabienne Courmont, Narration: Anna Lazou (μετάφραση κειμένου της Ευχ. Μαραγκού)

2 - Extract of the spectacle: «Demeter, The awakening of the Earth» choreography by Fabienne Courmont

3 - Demonstration of «Dance of Being©» by Fabienne Courmont and her students from France.

This show, inspired by the ancient Greek theatre and the NÔ theatre, in the tradition of Isadora Duncan, traces in a timeless quest, the myth of Demeter, his daughter Persephone and the mysteries of life associated with the cycles of nature. It is a Dora Stratou project on «Ancient Greek dance revival» inspired by the relationship between Nô and Butô tradition and the Ancient Greek Theatre. The «Dance of Being©» is the culmination of 30 years of Fabienne’s research. It takes its inspiration from Nature, Isadora Duncan dance and philosophy and different traditions unifying body, soul and spirit: Tai chi, Butô, No theatre, Shinto, Shamanic dance, Indian sacred dance, Dervish dance and the ancient Greek tradition. Beyond a Dance therapy for everybody, this method is a universal language, the essence of dance, eternal, timeless, sacred. It embodies the revival of the sacred tradition of dance in a free form that Isadora Duncan called: «The Dance of the Future».

### Σωτηρία Δημοπούλου, «Οι πίνακες *Πιτσά* (6ος π.Χ αιώνας) ως αφορμή για την αναβίωση των ιδεών της μουσικής και του χορού στον αρχαίο κόσμο»

Στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνας βρίσκονται  δύο θαυμάσιοι έγχρωμοι ξύλινοι πίνακες της αρχαϊκής εποχής (540-530 π.Χ.), οι πίνακες *Πιτσά*, στους οποίους υπάρχουν αναφορές για μουσική και χορό. Τα παραπάνω σημαντικά ευρήματα ανέτρεψαν δεδομένα της ιστορίας της τέχνης, επειδή  μέχρι τότε πίστευαν ως αρχαιότερα αντίστοιχα έργα, τα *Φαγιούμ* της Αιγύπτου, τα οποία τελικά χρονολογούνται σχεδόν οκτώ αιώνες μεταγενέστερα.

Στην εργασία αυτή  αρχικά θα αναλύσουμε τους πίνακες και θα αναφερθούμε στο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Στη συνέχεια με αφορμή τον πρώτο πίνακα θα παρουσιάσουμε το ρόλο της μουσικής στην πολιτισμική δομή της αρχαιοελληνικής κοινωνίας, ως μέσον εκπαίδευσης φιλοσοφικής θεώρησης και σύνθετης μορφής  τέχνης, η οποία συνδέεται με τον λόγο και την σωματική δράση (όρχηση).
Κατόπιν θα εξετάσουμε την όρχηση ως αναπόσπαστο μέρος του τριφυούς δρώμενου, ως υψηλότατης μορφής ομαδική λατρεία και ως τελετουργική δραστηριότητα απαραίτητη για την λειτουργία της κοινότητας.

Τέλος, αφού επισημάνουμε τη γόνιμη σύνθεση του Απολλώνιου και του Διονυσιακού στοιχείου, η οποία διαφαίνεται κατά την ανάλυση των πινάκων, θα επιχειρήσουμε να συνδέσουμε τη σκηνή όρχησης του δεύτερου πίνακα *Πιτσά* με τον τσακώνικο παραδοσιακό μας χορό.

**Pamela de Fina, «The Perennial Vision of the Classical Ideal»**

Pamela’s presentation based on her own book is revealing the parallels between the Art of the Dance of Maria Theresa Duncan and the Ancient Greek Culture in dance, music and poetry. Maria Theresa Duncan, was adopted daughter of Isadora Duncan, Modern Dance Pioneer. Theresa also had a great life and career. Mrs Pamela De Fina, ia a protégée, dancer, author choreographer, art historian. By a letter given to her by Rano Bourgeois, son of Maria Theresa, her work was acknowledged as well as her right to use any or all material.

**Ειρήνη Κοσμά, «Τετράδια εργασίας της ομάδας μελέτης αρχαίας όρχησης του θεάτρου Δόρα Στράτου: 2013 - 2018»**

Εδώ και 27 χρόνια λειτουργεί στο Θέατρο Δόρα Στράτου μια ξεχωριστή ομάδα, με πλούσιο ερευνητικό και καλλιτεχνικό έργο, το οποίο τελευταία αναγνωρίζεται όλο και περισσότερο στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Σε αυτήν συμμετέχουν μελετητές από διαφορετικούς χώρους, καλλιτέχνες, φοιτητές, ερασιτέχνες και επαγγελματίες της τέχνης του χορού και του θεάτρου. Τα τελευταία 5 χρόνια η ομάδα επεξεργάστηκε ένα πλήρες πρόγραμμα διδασκαλίας του αρχαίου Ελληνικού χορού – θεωρίας και πράξης – αναδεικνύοντας τις εφαρμογές του τόσο στη σκηνή, όσο και γενικότερα στην εκπαιδευτική διαδικασία όλων των βαθμίδων και στην δια βίου μάθηση, όπως και στη χοροθεραπεία. Τα τετράδια εργασίας που θα παρουσιασθούν για πρώτη φορά στην ημερίδα, περιλαμβάνουν, άρθρα, δοκίμια και θεατρικά έργα μελών και φίλων της ομάδας που καταγράφουν την εμπειρία της πρόσφατης – ώριμης φάσης – της έρευνας που διεξήγαγε η ομάδα μελέτης υπό την εποπτεία της Άννας Λάζου. Θα εκδοθούν στο άμεσο μέλλον σε ενιαίο τόμο – λεύκωμα, ώστε να παραδοθούν στην χρήση του κάθε ενδιαφερόμενου που επιθυμεί να ασχοληθεί με το αντικείμενο του αρχαίου Ελληνικού χορού.

**Μαριγούλα Κρητσιώτου, «Οι συμβολισμοί του ιερού κέντρου στους παραδοσιακούς χορούς: έννοιες και σημασία του πρώτου και του τελευταίου χορευτή»**

Η εργασία ανιχνεύει χαρακτηριστικά του ιερού κέντρου και του κύκλου στους κυκλικούς χορούς των γλεντιών της κοινότητας. Η θεωρητική προσέγγιση βασίζεται σε λαογραφική μέθοδο αντλώντας από κείμενα που αναφέρονται στο σώμα, στην κίνηση και στον συμβολισμό. Για το ζητούμενο, αναλύονται αρχικά στη βάση κάποιων δεδομένων, χορευτικοί ρόλοι ως πράξεις και κινήσεις, με τις οποίες επιτυγχάνεται η επιδιωκόμενη, στη βράση του γλεντιού, ομαλή ανάπτυξη της κυκλικής πορείας του χορού. Σε δεύτερο επίπεδο, η εργασία βασίζεται στο τοπικό χορευτικό γλωσσάρι ως μέσον ανάλυσης και επιβεβαίωσης των σωματικών πρακτικών που υποδεικνύονται για τον εύτακτο και αισθητικό κύκλο, αναλύοντας τους ρόλους του πρώτου και τελευταίου χορευτή, των δύο πόλων του κύκλου. Οι λέξεις και οι εκφράσεις που τους προσδιορίζουν, καταδεικνύουν με ποιες κινητικές διαστάσεις καθένας συμβάλλει στην /ή αναλαμβάνει την εύρυθμη λειτουργία του χορού. Ως λεκτικοί όμως συμβολισμοί  ανακαλούν για τον καθένα κι άλλες ιδιότητες: εκείνες που πρωταρχικά αναλογούν στο αντικείμενο ή την κατάσταση που αυτές συμβολίζουν (π.χ. τις ιδιότητες του παπουτσιού) και που δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν διαφορετικά. Κατ’ αυτόν τον τρόπο ανασύρουν βαθύτερες σημασίες, ερχόμενες από ένα απώτερο βάθος του χρόνου. Ο συσχετισμός αυτών των σημασιών με εξωχορευτικά κυκλικής αρχιτεκτονικής περιβάλλοντα και κυκλικής δραστηριότητας, που για τους παραδοσιακούς ανθρώπους, αναπαριστούν το χορό, συμβάλλει στην ολοκλήρωση των επιδιώξεων της εργασίας.  Η μη εξαντλητική γεωγραφικά έρευνα εγείρει ερωτήματα για την καθολικότητα των συμπερασμάτων. Την απάντηση δίνει η αιωνιότητα και παγκοσμιότητα των χορευτικών σχημάτων, των οποίων η οργάνωση και λειτουργία δεν θα μπορούσε να αποτελεί πολιτισμική ιδιαιτερότητα, αλλά μια ευρύτερη παγιωμένη διαδικασία και πείρα. Εξάλλου η εργασία αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση στο θέμα που μπορεί να δώσει ερεθίσματα για την παραπέρα διερεύνηση και αξιολόγησή του. Ακόμη, και οι συσχετισμοί τους στο πλαίσιο αυτής της εργασίας μπορούν να αποδώσουν μια καθολικότητα στους ρόλους και συμβολισμούς του  τελευταίου χορευτή των κυκλικών χορευτικών σχημάτων. Ίσως θα μπορούσε να λεχθεί ότι αντανακλούν περισσότερο μια μόνο γεωπολιτισμική περιοχή. Σίγουρα η πιο εκτεταμένη έρευνα και τα περισσότερα δεδομένα θα ενίσχυαν τα συμπεράσματα. Για την υποστήριξη του θέματος, ωστόσο, προσφεύγουμε στο ότι κανένας πολιτισμός δεν είναι αυτούσιος, παρά ένα σύνολο πολιτισμών. Πόσο μάλλον που αναφερόμαστε σε προαιώνια και οικουμενικά σχήματα, ώστε η οργάνωσή τους να μην αποτελεί πολιτισμική ιδιαιτερότητα, αλλά μια παγιωμένη διαδικασία και πείρα. Όσο, δηλαδή, το ορατό εικονικό σύμβολο του αλωνιού και του αλωνισμού, άλλο τόσο οι μη ορατές συνειρμικές εικόνες τού πώς λειτουργεί εκείνο το οποίο τον συμβολίζει, τον αναδεικνύουν στην προϋπόθεση της κυκλικότητας, στο εν κινήσει κέντρο, το οποίο αυτός υποστασιοποιεί πάνω στη χορευτική γραμμή. Αλλά οι συμβολισμοί πρώτου και τελευταίου είναι κατασκευές κοινωνικών αρχών, εμπειριών και παραστάσεων σε διαπλοκή με τα εσωτερικά αρχεία μνήμης και φαντασίας. Για τούτο, έχουν ένα πανάρχαιο μυστικό ιερό θεμέλιο. Ο Tomassin λέει ότι πολλές καθημερινές δραστηριότητες και τεχνικές του σώματος δεν «κανονίζονται μόνο από πραγματιστικά κίνητρα», αλλά από «κανόνες που ορίζονται από το βάθος των μύθων.

Άρα οι εικόνες κίνησης του τελευταίου σαν *ουρά*, σαν *πίσω*, σαν *στύλος*, σαν *κουντούρα* και τόσα άλλα, σαν, που απαιτούν οι πρακτικές ανάγκες του χορού, διαπερνώνται κι από άλλες βαθύτερες σημασίες, με απροσδιόριστο το χρονικό σημείο εκκίνησης. Έτσι, οι λεκτικοί συμβολισμοί του, ανακαλώντας τις ιδιότητες εκείνου στο οποίο πρωταρχικά αντιστοιχούν, καθιστούν αντιληπτές τις πολλές και διαφορετικές μεσολαβήσεις του στην άρτια τέλεση του χορού. Όσο, δηλαδή, το ορατό εικονικό σύμβολο του αλωνιού και του αλωνισμού, άλλο τόσο οι μη ορατές συνειρμικές εικόνες του πώς λειτουργεί εκείνο το οποίο τον συμβολίζει, τον αναδεικνύουν στην προϋπόθεση της κυκλικότητας, στο εν κινήσει κέντρο, το οποίο αυτός υποστασιοποιεί πάνω στη χορευτική γραμμή. Αλλά οι συμβολισμοί πρώτου και τελευταίου είναι κατασκευές κοινωνικών αρχών και εμπειριών. Η κίνηση, όπως η γλώσσα, εκφράζει μια εμβέλεια εννοιών, που στην περίπτωση του πολιτισμικού κινητικού συστήματος του χορού κτίζει πολλά επίπεδα ιστορίας και γνώσης. Ειδικότερα,  «λειτουργεί με βάση συμβατικούς κανόνες και δημιουργεί έννοιες που μπορούν να ανατραπούν ή να αναθεωρηθούν στις μεταβαλλόμενες συνθήκες» (Kaeppler, 1992, 24).

**Δήμητρα Μπαρμπούνη, «Ο χορός των πεπλοφόρων»**

Στην αρχαία ελληνική τέχνη το γυναικείο κάλλος συχνά αποκαλύπτεται και αναδύεται μέσα από ενδύματα ή ως στοιχείο της φύσης. Μύθοι αποκάλυψης, ανάδυσης ή πλήρους ανάπτυξης ενός όντος αποτέλεσαν τη βάση συμβολισμών στην αρχαία ελληνική θρησκεία, λογοτεχνία και σκέψη και αποτελούν πηγή έμπνευσης για τα ανάλογά τους εικονογραφικά και γλυπτικά μοτίβα.

Ο πέπλος αποτελεί την τυπική ενδυμασία των γυναικείων μορφών ήδη από την δαιδαλική εποχή (7ος αι. π.Χ.), εποχή της δημιουργίας της μνημειακής πλαστικής. Πρόκειται για βαρύ, χονδρό ένδυμα, πιθανώς μάλλινο, το οποίο στερεώνεται με περόνες (καρφίτσες) στους ώμους και δένεται συνήθως με ζώνη στη μέση.

Στην ανακοίνωση θα ανιχνευθεί η παρουσία και χρήση του πέπλου σε ορισμένους αρχαιοελληνικούς χορούς σε σύγκριση με μεταγενέστερους και παραδοσιακούς.

**Σωτήρης Μπεκάκος, «Διδακτικές προσεγγίσεις της Αρχαίας Ελληνικής μέσα από τον αρχαίο ελληνικό χορό»**

Τί είναι η διδακτική τεχνική; μπορεί να χρησιμοποιηθεί ο αρχαίος ελληνικός χορός ως πολιτισμικό στοιχείο, το οποίο ενισχύει την γνώση της Αρχαίας Ελληνικής; Ποιες είναι οι τεχνικές εκείνες που βοηθούν στην παγίωση της γνώσης της Αρχαίας Ελληνικής και του αρχαίου ελληνικού χορού; μπορούν αυτές οι τεχνικές να χρησιμοποιηθούν σε σχολικό και πανεπιστημιακό περιβάλλον;

Αυτά είναι τα ερευνητικά ερωτήματα, τα οποία αναφέρονται στην σχέση του Αρχαίας Ελληνικής με τον αρχαίο ελληνικό χορό, ο οποίος αποτελεί σημαντικό αλλά λησμονημένο μέρος του ελληνικού πολιτισμού. Σε αυτήν την εργασία θα γίνει αναφορά στις σύγχρονες διδακτικές τεχνικές και στις φάσεις της διδασκαλίας, οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την διδασκαλία της Αρχαίας Ελληνικής με την βοήθεια του αρχαίου ελληνικού χορού ή για την διδασκαλία του αρχαίου ελληνικού χορού με την βοήθεια της κειμενοκεντρικής προσέγγισης.

Μία από τις τεχνικές, η οποία χρησιμοποιείται σήμερα στην διδασκαλία της Κοινής Ιταλικής (ιταλ. Italiano Comune, βλ. Balboni, 2017) περιλαμβάνει και αναφορές στην διδασκαλία της κίνησης και της έννοιας του κύκλου. Αυτά είναι βασικά στοιχεία της *ταραντέλα*, τα οποία η τεχνική «Cloze in Movimento» (ελλ. αντιστοίχιση λέξεων γραμμένες σε κάρτες για την δημιουργία ενός κειμένου εν κινήσει) αξιοποιεί, με σκοπό την διδασκαλία της ιταλικής γλώσσας μέσα από τραγούδια και ποιητικά κείμενα.

Σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξει την βιωματική προσέγγιση της γλώσσας και την αναφορά των σύγχρονων τεχνικών διδασκαλίας, οι οποίες θα βοηθήσουν το διδάσκοντα αλλά και τον διδασκόμενο να προσεγγίσει με ευχάριστο τρόπο την διδασκαλία της Αρχαίας Ελληνικής και του αρχαίου ελληνικού χορού.

Στο πλαίσιο αυτό θα αναφερθώ και στο περίφημο στάσιμο «Ἔρως Ἀνίκατε Μάχαν» από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, το οποίο διδάσκει και χορογραφεί η Ομάδα Μελέτης Αρχαίας Όρχησης του Θεάτρου «Δόρα Στράτου».

**∞**

**Χρήστος Νταμπακάκης, «Ο χορός της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: η κινηματογραφική απεικόνιση στις ταινίες *Αντιγόνη* του Γ. Τζαβέλλα και *Ηλέκτρα, Ιφιγένεια* και *Τρωάδες* του Μ. Κακογιάννη»**

Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι η μελέτη της απεικόνισης του ρόλου και της λειτουργίας του Χορού της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, όπως αποτυπώθηκαν κατά την κινηματογραφική μεταγραφή τους μέσω των ταινιών *Αντιγόνη* του Γ. Τζαβέλλακαι *Ηλέκτρα, Ιφιγένεια και Τρωάδες* του Μ. Κακογιάννη*.* Ειδικότερα, οι συγκεκριμένες ταινίες αποτελούν πεδίο μελέτης, προκειμένου να εξάγουμε συμπεράσματα ως προς το αν η τεράστια σημασία και λειτουργικότητα του Χορού στην πλοκή της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας αποτυπώνεται και κατά την κινηματογραφική μεταφορά των μύθων αυτών.

Η σύγκριση των ταινιών αυτών με τις αντίστοιχες τραγωδίες υπό το πρίσμα του χορού θα φωτίσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη διαφορετική αντιμετώπιση που επιφυλάσσει στο ρόλου του χορού της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ο ελληνικός κινηματογράφος, ο οποίος με πρωτοπόρο το Γιώργο Τζαβέλλα ήδη από το 1961 αξιοποίησε τη συγγραφική παραγωγή των αρχαίων Ελλήνων τραγικών.

**Λήδα Shantala,** «Ιερός χορός στην αρχαία Ελλάδα και Ινδία: **μια συγκριτική προσέγγιση της αρχαίας ελληνικής ορχηστικής τέχνης των Μουσών και του Ινδικού κλασικού χορού, μέσα στο φιλοσοφικό πλαίσιο των δύο πολιτισμών»**

Ο χορός και το θέατρο έχουν δύο πατρίδες, την Ελλάδα και την Ινδία. Οι αρχαίοι Έλληνες και οι αρχαίοι Ινδοί απολάμβαναν και τιμούσαν το χορό με παρόμοιους τρόπους. Και για τους δύο, ο χορός είχε πνευματική ουσία, ήταν δώρο των θεών και τρόπος επικοινωνίας με αυτούς. Και στους δύο πολιτισμούς, ο χορός, η μουσική, το θέατρο και η μιμητική, αποτελούσαν πτυχές της ίδιας τέχνης, της ορχηστικής στην Ελλάδα και του *Natyam* στην Ινδία. Οι συγγενικές αυτές τέχνες περιείχαν ως εκφραστικό μέσον έναν κωδικοποιημένο δακτυλικό κώδικα, τις «χειρονομίες», τα «Hastas, ή mudras» για την απόδοση του ποιητικού στίχου. Αυτή η κωδικοποιημένη λεκτική αλφάβητος, μαζί με την τέχνη της έκφρασης των συναισθημάτων λεγόταν «εμμέλεια» και αντίστοιχα «abhinayia» και σε συνδυασμό με άλλες χορευτικές κινήσεις αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος του χορού.

Για τους αρχαίους Έλληνες, όπως και για τους Ινδούς, η τέχνη του χορού και του θεάτρου κατείχε σπουδαίες θεραπευτικές ιδιότητες και επιτελούσε «κάθαρση», «saucha», στον καλλιτέχνη και στους θεατές. Θεωρείτο πνευματικό μονοπάτι αυτογνωσίας και απελευθέρωσης.

Αυτή η συγκριτική μελέτη αποτέλεσε τη βάση έμπνευσης για πολλές από τις παραγωγές του «Χοροθεάτρου Λήδα Shantala», αποσπάσματα από τις οποίες θα προβληθούν στη διάρκεια της ομιλίας για να φωτίσουν καλλιτεχνικά αυτή την εσωτερική πνευματική σχέση της αρχαίας ελληνικής και ινδικής τέχνης και φιλοσοφίας.

**Φώφη Τριγάζη, «Ένας  μύθος για τη σύγχρονη ρευστή πραγματικότητα: απεικόνιση στοιχείων του μύθου μέσα από την Δραματοθεραπευτική προσέγγιση»**

Η διαδραστική αυτή παρουσίαση θα κινηθεί στους τέσσερις παρακάτω άξονες:

* Θα διερευνηθεί η έννοια της ρευστότητας, που σήμερα βιώνεται ως μία κανονικότητα
* Θα αναλυθεί, γιατί η χρήση των μύθων στην δραματοθεραπευτική προσέγγιση είναι μία επιλογή για την διερεύνηση και διεργασία θεμάτων που αφορούν τους μηχανισμούς που έχουν οι άνθρωποι "για να τα βγάζουν πέρα" (coping mechanisms), χτίζοντας την ανθεκτικότητά τους
* Θα χρησιμοποιηθεί και θα αναλυθεί ένα μικρό μέρος του μύθου του Οδυσσέα, επικεντρωμένο στις γυναίκες της διαδρομής του. Στον μύθο δεν παρακολουθούμε μόνο τις ψυχικές κινήσεις για την συγκρότηση του υποκειμένου – ήρωα, αλλά και τις ψυχικές κινήσεις για την συγκρότηση  του αντικειμένου, του σημαντικού άλλου, των παντοδύναμων γυναικών, που ο ήρωας συναντά στο δρόμο προς την Πηνελόπη. Ο μύθος επιλέχθηκε, γιατί στη σημερινή συγκυρία ο άνθρωπος καλείται να χρησιμοποιήσει  σαν βασικό μηχανισμό επιβίωσης το να μείνει  πιστός στο δικό του *νόστο*, στη δική του επιστροφή προς την ουσία του.
* Όσον αφορά στο διαδραστικό μέρος, θα ζητηθεί από το κοινό, σε ρόλο *αναστοχαστικού team*, σύμφωνα με την συστημική ψυχοθεραπεία, ή *βοηθητικού εγώ*, σύμφωνα με το ψυχαναλυτικό ψυχόδραμα, ή του *χορού*, σύμφωνα με την αρχαία τραγωδία, να λειτουργήσει ως προσομοίωση χορού, "αντιδρώντας" στον μύθο και  χρησιμοποιώντας τις δραματοθεραπευτικές τεχνικές.

**Χαρίκλεια Τσοκανή, «Οι τεχνικές  της  έκστασης  στον διονυσιακό  χορό»**

Στην  εισήγηση  αυτή θα εξετάσουμε  ορισμένες  πρακτικές  με  τις οποίες  οι μετέχοντες  στα  διονυσιακά  δρώμενα  οδηγούνται  στην εκστατική εμπειρία.  Θα  εστιάσουμε  το  ενδιαφέρον  μας,  κυρίως,  στην  ειδική  τεχνική  της  κυκλοτερούς  κίνησης, με  την οποία   φαίνεται  να    αναπτύσσεται  ο  διονυσιακός  χορός.  Τα  ερωτήματα  τα  οποία  θα  μας  απασχολήσουν είναι τα  εξής: γιατί  η  κυκλική  κίνηση   στα  χορευτικά  δρώμενα  έχει  εκστατικά αποτελέσματα;  Ποια   είναι  τα  θεμέλια    της  κοσμοαντίληψης, στο πλαίσιο της οποίας  η  κυκλικότητα ορίζεται  ως  βασική αρχή  για  την   επιτέλεση  των  διονυσιακών  δρώμενων;  Από ποια άποψη  οι κανονιστικές  ιδιότητες  της  ομαλότητας  και  της  συμμετρίας μπορούν να  συνδεθούν  με  τον  φαινομενικά  άναρχο  χορό  της  διονυσιακής  τελετουργίας;   Και  ακόμη,   γιατί  ο  αυλός  είναι  όργανο  οργιαστικό;

* **Αναστασία Χείλαρη, «Μαθαίνοντας για τον τσακώνικο χορό: μύθοι και κοινωνική πραγματικότητα»**

Ο τσακώνικος χορός είναι γνωστός και αρκετά δημοφιλής στον ελλαδικό χώρο εξαιτίας της ένταξής του στα σχολικά αναλυτικά προγράμματα. Για τους Τσάκωνες, ως ζωντανό κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου, είναι ένα ισχυρό σύμβολο ταυτότητας, είναι «ο δικό νάμου χορέ» (δηλ. ο δικός μας χορός), που κυλά στο αίμα τους και τους προμηθεύει μια «έννοια πρόκλησης υπερηφάνειας, διάκρισης και γοήτρου».

 Τα μορφικά χαρακτηριστικά του, όπως το λαβυρινθιακό σχήμα, δηλ. οι οφιοειδείς και σπειροειδείς σχηματισμοί και ο παιωνικός ρυθμός σε συνδυασμό με το τοπικό γλωσσικό ιδίωμα της Τσακωνιάς, που κατά τους μελετητές, παραπέμπει στην αρχαία δωρική διάλεκτο και την ιστορικότητα του τόπου, συνέβαλλαν στην ένταξη του στο εθνικό ρεπερτόριο και στην υποστήριξη και ενίσχυση της σύνδεσή του με το αρχαιοελληνικό παρελθόν (Χείλαρη 2009, 2014). Εξαιτίας του οφιοειδούς σχήματος και της τσακώνικης διαλέκτου, του προσδόθηκε ειδικότερα στο πλαίσιο της ελληνοκεντρικής τάσης που χαρακτήρισε τη διαμόρφωση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας (Ζωγράφου 2006) ιδιαίτερη αίγλη. Έγινε διαχρονικό τοπικό και εθνικό σύμβολο και αυτό το πολιτισμικό φορτίο αφομοιωμένο στη συνείδηση των ντόπιων διατρανώνει τη φωνή της κοινότητας και συσπειρώνει τους Τσάκωνες σε μια κοινή αίσθηση και έκφραση του συλλογικού ανήκειν.

Ο τσακώνικος χορός επιπλέον αποτελεί μια ενσαρκωμένη ιστορικότητα, αφού ενσαρκώνει μέσα από επιλεγμένα κινητικά σχήματα πρότυπα σχέσεων μεταξύ οντοτήτων και διαδικασιών εξωτερικά προς αυτό, και μέσω αυτού η κοινότητα ανακαλεί τους καταγωγικούς μύθους και την ιστορία και διαχειρίζεται το παρελθόν της στο πλαίσιο του παρόντος (Hilari A. – Zografou M. 2016). Ο θρύλος του τσακώνικου χορού θα υποστηρίξει την εθνική κληρονομιά στην τελετή λήξης των Ολυμπιακών αγώνων της Αθήνας το 2004, όπου οι παρουσιαστές θα τονίσουν: «Ο τσακώνικος χορός από την Πελοπόννησο μας πάει πίσω στην Αριάδνη, το Θησέα και το Μινώταυρο».

****