

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ: ΣΥΣΤΑΤΙΚΟ, ΔΟΜΙΚΟ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΙΑΚΟΥ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΘΕΑΜΑΤΟΣ*

Η σχέση του θεατρικού είδους της Επιθεώρησης με το χορό μπορεί να θεωρηθεί δεδομένη. Ακόμη και σήμερα όταν αναφέρεται κανείς στην Επιθεώρηση, η πρώτη εικόνα που νοερά αναδύεται δεν είναι ένας ηθοποιός που εκτελεί ένα νούμερο, αλλά ένα πολύχρωμο, φανταχτερό πλήθος που κινείται πάνω στη σκηνή χορεύοντας και τραγουδώντας. Αυτή η διαπίστωση για την ταύτιση σχεδόν της Επιθεώρησης με το χορό δεν έχει ισχύ μόνο για τον παρατηρητή από έξω, αλλά και η ίδια η Επιθεώρηση στην αυτογνωσία της, όπως εκφράζεται μέσα από τα κείμενά της, αναγνωρίζει το χορό σαν ένα από τα βασικά στοιχεία της.

Η προσωποποίηση της Επιθεώρησης στο *Σιφίρ Φαλέρ*, π.χ., μια επιθεώρηση του 1916 που έχει μείνει ιστορική και της οποίας, πράγμα σπάνιο, έχει διασωθεί το κείμενο, αυτοπαρουσιάζεται απευθυνόμενη προς το κοινό χορεύοντας η ίδια και τραγουδώντας το πολύ χαρακτηριστικό τραγουδάκι:

*«Με τραγούδια και χορό
και με νάζια πιο τρελλά
και δεν χάνω τον καιρό
και σας παίρνω τα μυαλά.*

*Μόνο λόδι ν' ανεβή
και δεν πέφτει η ρεβύ.
Με κοστούμια ακριβά
το καπέλλο στραβά.*

*Α! Μου φτάνουν κι αυτά
και σας παίρνω τα λεφτά.
Μόνο φούστα ν' ανεβή
και δεν πέφτει η ρεβύ.»¹*

Αυτό το επιθεωρησιακό τραγούδι αυτοχαρακτηρισμού είναι πολύ αποκαλυπτικό, καθώς ομολογεί κατονομάζοντας κάποιες από τις πιο ενδόμυχες πτυχές και βλέψεις της Επιθεώρησης, αλλά και διάφορες διασυνδέσεις και διαπλοκές ανάμεσα στο χορό και στη θεατρικότητα, το θέαμα, τη φαντασμαγορία, την προσφορά γυναικείου γυμνού, κ.ά., που όλα υπηρετούν την εμπορικότητα και επιστρατεύονται για να ξεμυαλιστεί το κοινό και να του πάρει η Ρεβύ τα χρήματά του.

*Σε πιο σύντομη μορφή και με τον ελαφρά παραλλαγμένο τίτλο, «Ο χορός ως συστατικό στοιχείο στην Ελληνική θεατρική Επιθεώρηση», η εργασία αποτελέσσε ανακοίνωση στη διημερίδα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών *Χορός και Θέατρο* (18-19 Φεβρ. 2004).

¹*Σιφίρ Φαλέρ*, πρ. Β', σκ. Δ', στην έκδοση Θ. Χατζηπανταζής / Λ. Μαράκα: *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, Αθήνα, 1977, τόμ. Α3, σσ. 421 ε. (Στη συνέχεια η έκδοση θα αναφέρεται ως *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*.)

Όπως διαφαίνεται, δηλαδή, ακόμα και από αυτό το απλό έως απλοϊκό τραγουδάκι, η σχέση της Επιθεώρησης με το χορό αν και αυτονόητη, δεν είναι απλή αλλά πολυσχιδής, είναι πολύπλευρη και περιπεπλεγμένη, καθώς ο χορός, όπως θα επιχειρηθεί να καταδειχτεί στη συνέχεια, αποτελεί κατ' αρχήν συστατικό στοιχείο της Επιθεώρησης, ενώ ο ρόλος που έχει να εκπληρώσει μέσα στα πλαίσια της επιθεωρησιακής παράστασης είναι αφενός δομικός και αφετέρου λειτουργικός. Παράλληλα πρέπει να τονιστεί ότι η νομομοποίησή του επιβεβαιώνεται όχι μόνο από την παρουσία του χορευτικού στοιχείου από τις πρώτες-πρώτες αρχές της εμφάνισης του είδους στην Ελλάδα, αλλά και από την προϋπάρχουσα παρουσία του στα είδη από τα οποία η ελληνική Επιθεώρηση έλκει την καταγωγή της. Και όχι μόνο αυτό. Η μεγάλη σημασία που έχει το στοιχείο του χορού για μια επιθεωρησιακή παράσταση φαίνεται και στην εξειδικτική πορεία της ελληνικής Επιθεώρησης, όπου εύκολα μπορεί να διαπιστωθεί μια συνεχώς εντονότερη παρουσία.

Η Επιθεώρηση κάνει την πρώτη εμφάνισή της στην Αθήνα στα 1894. Το έναυσμα δίνει η παράσταση της ισπανικής επιθεώρησης *Γκραν βία*, που είχε στο ρεπερτόριο του ένας ιταλικός μελοδραματικός θίασος. Το έργο ανήκε στο γνωστό εκείνη την εποχή είδος των Επιθεωρήσεων του τέλους της χρονιάς (*Revue de fin d' année*), που παρουσίαζαν μια σατιρική παρέλαση γεγονότων από την τοπική κάθε φορά επικαιρότητα της χρονιάς που πέρασε (στην προκειμένη περίπτωση της Μαδρίτης), διανθισμένη με μουσική, χορό, τραγούδι και παράλληλη εκμετάλλευση θεαματικών στοιχείων, όπως πλούσιες σκηνογραφίες και κοστούμια, πολυπρόσωπος θίασος, χορωδία, ωραία κορίτσια, κ.ο.κ. Καθώς η *Γκραν βία* αποτέλεσε το πρότυπο που χρησίμευσε κανονικά σαν μοντέλο για την παραγωγή των πρώτων αθηναϊκών επιθεωρήσεων που ακολούθησαν αμέσως, όλα αυτά τα στοιχεία, ανάμεσά τους βέβαια και ο χορός, συμπεριλήφθηκαν στη συνταγή.

Όχι όμως μόνο η ευρωπαϊκή *Revue* που κατ' αυτό τον τρόπο μεταφτυπώθηκε στην Ελλάδα, αλλά και όλοι οι άλλοι καλλιτεχνικοί ανάδοχοι που συνέβαλαν στη δημιουργία της ελληνικής Επιθεώρησης είχαν κάποια σχέση, άλλοτε μεγαλύτερη και άλλοτε μικρότερη με το χορό. Ακόμα και το Κωμειδύλλιο (που είναι θεατρικό έργο με δραματική συνοχή στο οποίο επικυριαρχεί η πλευρά του λόγου) ακολουθώντας τη δραματολογική τεχνική του γαλλικού Βοντεβίλ δεν παραλείπει να δημιουργήσει δραματικές ευκαιρίες για εκμετάλλευση του χορευτικού στοιχείου, όπως εξάλλου κάνει και η μουσική Κωμωδία γενικότερα.

Ιδιαίτερο ωστόσο βάρος έχει ο χορός στο άλλο καλλιτεχνικό παραστατικό είδος στο οποίο βρίσκονται οι ρίζες της ελληνικής Επιθεώρησης, το αυτοτελές νούμερο που εκτελούν αρτίστες του θεάτρου Ποικιλιών, του Βαριετέ, της Παντομίμας και του Ιπποδρόμου, που αποτελούσε μέρος του προσφερόμενου θεάματος στα λαϊκά στέκια διασκέδασης και ψυχαγωγίας, στα καφωδία και καφέ-σαντάν της ελληνικής πρωτεύουσας. Εκεί ξένοι καλλιτέχνες, μίμοι και μεταμορφωτές, αλλά κυρίως τραγουδίστριες και χορεύτριες (οι διαβόητες για τα χρυστά ελληνικά ήθη της εποχής “καφεσαντανίστριες” και “σαντέζες”), η ιταλική Ταρντέλλα και οι κάθε λογής περσιστικές ή μόνιμα εγκαταστημένες καλλιτέχνιδες κ.ο.κ., εκτελούσαν σε σόλο εμφανίσεις ή ομαδικά τα νούμερά τους κάνοντας επίδειξη δεξιοτεχνίας. Το πρόγραμμα όλων αυτών των ανά την Ανατολή γυρολόγων του θεάματος είχε τραγούδια και χορευτικά νούμερα, αλλά και κάποιες φαρσικές ή κωμικές και σατιρικές σύντομες σκηνές, που κι αυτές, όμως, είχαν σχεδόν πάντα συνοδεία μουσικής, χορού και τραγουδιών.

Σ' αυτές τις καταβολές, αφενός από το ελαφρό μουσικό θέατρο (τη μουσική Κωμωδία, το Βοντεβίλ αλλά και το ελληνικό Κωμειδύλλιο) και αφετέρου από το Βαριετέ και τα νούμερά του, οφείλεται ότι η θεατρική Επιθεώρηση ως είδος είναι διυπόστατη. Έχει τόσο την

πλευρά του Λόγου (δραματικό κείμενο, σάτιρα, ευφυολόγημα, επίκαιρη θεματική), όσο και την πλευρά του Θεάματος (εντυπωσιακές σκηνογραφίες, φανταχτερά κοστούμια, σοφά μελετημένα ταμπλό και ομαδική κίνηση επί σκηνής, και βεβαίως χορός). Στο εξωτερικό αυτές οι δύο πλευρές χωρίστηκαν ξεκάθαρα και δημιουργήθηκαν δύο τύποι επιθεωρησιακού θεάτρου. Όταν στο επίκεντρο βρίσκεται ο σατιρικός, ευφυολογηματικός λόγος, έχουμε το λογοτεχνικό Καμπαρέ (*cabaret littéraire*), ενώ όταν τονίζεται η φαντασμαγορία, το μουσικοχορευτικό στοιχείο και το τραγούδι, έχουμε τη Ρεβύ-φερί (*revue-féerie*) παλαιότερα ή το Μιούζικαλ σε νεώτερους χρόνους.

Στην ελληνική εκδοχή της θεατρικής Επιθεώρησης, αντίθετα, οι δύο πλευρές για εγγενείς λόγους, που δεν είναι της ώρας να αναπτυχθούν εδώ, παρέμειναν συννωμένες, με ανταγωνιστική όμως, ως ένα βαθμό, μεταξύ τους σχέση. Και αν για την πρώτη-πρώτη εμφάνιση, στα τέλη του 19^{ου} αι. (συγκεκριμένα στα 1894 και 1895) στάθηκε καθοριστικό το πρότυπο της *Γκραν βία* και της κωμειδουλλικής δραματουργικής παράδοσης που τονίζουν την πλευρά του λόγου, η δεύτερη πλευρά, του θεατρικού θεάματος που οφείλεται στην άλλη παράδοση από το Βαριετέ, θα αποδειχτεί στη συνέχεια πολύ πιο ζωτικό κύτταρο και τελικά θα επικρατήσει.

Η ενίσχυση της πλευράς του θεατρικού θεάματος παρατηρείται ήδη από την πρώτη επαμφάνιση μετά από δεκάχρονη διακοπή, στα 1906, καθώς για την επάνοδο του είδους υπογράφη ο γνωστός Έλληνας θεατρικός επιχειρηματίας Λεωνίδα Αρνώτιος, που είχε δικό του θέατρο Ποικιλιών στην Αθήνα, τον *Κήπο του Αρνώτη*, όπου έφερε από το εξωτερικό καλλιτέχνες και θιάσους του Βαριετέ και του Μιούζικ Χολ, ξένες τραγουδίστριες και θεαματικά μπαλέτα. Αυτά τα στοιχεία φρόντισε να συμπεριλάβει και στις δύο επιθεωρήσεις του, την *Αθηναϊκή ζωή* (1906) και το *Από Πειραιά-Φάληρον εις Αθήνας* (1908), που όπως φανερώνει και ο τίτλος τους, αλλά είναι γνωστό και από πληροφορίες του Τύπου της εποχής, είχαν επίκεντρο τη ζωή της Αθήνας, ενώ παράλληλα διανθίζονταν και με «*ποικιλια όσματα και χορούς*»². Όσον αφορά συγκεκριμένα το χορευτικό μέρος που εδώ εξετάζεται, στην *Αθηναϊκή ζωή* συμμετείχαν γαλλίδες τραγουδίστριες και ισπανίδες χορεύτριες, ενώ για το *Από Πειραιά-Φάληρον εις Αθήνας* είχε προσληφθεί ειδικά μπαλέτο από δώδεκα αγγλίδες χορεύτριες³.

Στο ζήτημα της προσφοράς θεάματος η Επιθεώρηση ως εμπορικό θέατρο δεν επιτρέπεται να υπαναχωρήσει και να απογοητεύσει το κοινό της, αντίθετα η προσφορά πρέπει να είναι συνεχώς επαυξημένη και βελτιωμένη. Έτσι τα χορευτικά μέρη διατηρούνται και στη συνέχεια ως απαραίτητο στοιχείο του επιθεωρησιακού θεάματος, που ανάλογα με τις οικονομικές δυνατότητες εκτελούν είτε επαγγελματικά μπαλέτα είτε ο ίδιος ο θιάσος.

Κύριος εκπρόσωπος της τάσης προς τη φαντασμαγορία και το υπέρ-θέαμα που παρατηρείται ήδη από τη φάση ακμής της Α' περιόδου της αθηναϊκής Επιθεώρησης (γύρω στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αι.), είναι ο Αντώνης Βώπτης ο οποίος ως συγγραφέας και σκηνοθέτης ο ίδιος των επιθεωρησιακών παραγωγών του θα δώσει, εκτός των άλλων, ιδιαίτερη προσοχή στα χορευτικά μέρη συνεχίζοντας μάλιστα επέξια και την παράδοση της συμμετοχής μπαλέτων από το εξωτερικό. Ο Βώπτης ακολουθούσε γενικότερα το ύφος των παριζιάνικων ρεβύ και δεν είναι τυχαίο ότι τον πρώτο του *Παπαγάλο*, του 1914, τον έγραψε σε συνεργασία με τον γάλλο ηθοποιό Λεζέ και τον παρουσίασε με ελληνογαλλικό θίασο. Τη στροφή προς τα παριζιάνικα πρότυπα αναγνωρίζει με ενθουσιασμό και η σύγχρονη κριτική που αποφαινεται ότι με τον *Παπαγάλο* του Βώπτη «*Αι Αθήναι είδον επί τέλους μίαν παρισινήν επιθεώρησιν*»⁴, ενώ ιδιαίτερα για το μπαλέτο τονίζεται ότι θα μπορούσε να εμφανιστεί

² *Ασπρ*, 14 Αύγ. 1906.

ρηση, δ.π., τόμ. Α1, σ. 67.

³ Βλ. εισαγωγή Θ. Χατζηπανταζή, *Αθηναϊκή Επιθεώ-*

Αθήναι, 2 Ιούλι 1914.

με μεγάλη επιτυχία και στα πιο διάσημα κέντρα της γαλλικής πρωτεύουσας.

Σταθμός πάντως για τις εξελίξεις που θα γείρουν την πλάστιγγα προς την πλευρά του φαντασμαγορικού θεάματος αλλά και πιο συγκεκριμένα σταθμός για τις εξελίξεις στο χορευτικό μέρος της Επιθεώρησης είναι το *Ξιφίρ Φαλέρ* των Μιλτιάδη Λιδωρίκη, Γεώργιου Ποπ και Νικόλαου Λάσκαρη. Η επιθεώρηση που έμεινε αλησμόνητη στα θεατρικά χρονικά της Αθήνας, ανέβηκε στο θέατρο του *Φαλήρου* στις 15 του Ιουνίου του 1916 από τον *Ελληνικό Μουσικό Θίασο* με πρωταγωνίστρια την αυστριακή καλλιτέχνη της Οπερέτας Έλσα Ένκελ, η οποία όχι μόνο κράτησε πολλούς από τους ρόλους στο *Ξιφίρ Φαλέρ*, αλλά δημιούργησε η ίδια τις χορογραφίες της επιθεώρησης και τις δίδαξε σε πολυάριθμο μπαλέτο ξένων χορευτριών.

Η βιενέζα Έλσα Ένκελ που παντρεμένη με τον έλληνα θεατρικό επιχειρηματία Απόστολο Κονταράτο εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, συνέβαλε προσωπικά στην αναβάθμιση του χορευτικού μέρους των παραστάσεων του ελληνικού ελαφρού μουσικού θεάτρου. Όχι μόνο έδωσε το ζωντανό πρότυπο ευρωπαϊκής χορευτικής χάρις με τις δικές της εμφανίσεις ως στέλεχος του μελοδραματικού θιάσου του συζύγου της, όπου πρωταγωνιστούσε και στις άλλες επιθεωρησιακές και οπερετικές παραγωγές, αλλά κλήθηκε να διδάξει χορό και κίνηση πάνω στη σκηνή και τις ελληνίδες ηθοποιούς άλλων θιάσων. Στα *Παναθήναια* του 1913 για παράδειγμα την κάλεσε η Μαρίκα Κοτοπούλη για να διδάξει τον θίασο εκτός από μαθήματα χαριτωμένης κίνησης πάνω στη σκηνή και τον περίφημο «Χορό των Καρεκλών», τον οποίο η αθηναϊκή επιθεώρηση είχε αντιγράψει από τη βιενέζικη οπερέτα *Εύα*⁵.

Στην εδραίωση της τάσης για φαντασμαγορία, την οποία εκτός από τα εντυπωσιακά σκηνικά και τα κοστούμια υπηρετούσε κυρίως ο χορός, συνέβαλε και η εμφάνιση την ίδια εποχή των αποκριάτικων επιθεωρήσεων (πρώτο καθαρόαίμα δείγμα του είδους *Η Μπαλαρίνα* του Αιμίλιου Δραγάση το 1917). Οι αποκριάτικες επιθεωρήσεις είναι σαφώς επηρεασμένες από την προέλευσή τους και τους ιδιαίτερους ψυχαγωγικούς στόχους που υπηρετούσαν⁶, και γι' αυτό τονίζουν ιδιαίτερα το χορό, τη μουσική και τα κοστούμια, ενώ ενθαυρνούνται και η συμμετοχή του κοινού όχι μόνο στα τραγούδια, στον χαρτοπόλεμο με σερπαντίνες και κομφετί και στις αποκριάτικες τρέλες, αλλά και στο χορό, στον οποίο καταλήγει η θεατρική παράσταση. Και μπορεί ο θεσμός των αποκριάτικων επιθεωρήσεων από τα μέσα της δεκαετίας του '20 να ατόνησε, όπως άλλωστε και όλος ο αποκριάτικος εορτασμός γενικότερα, η Επιθεώρηση όμως κράτησε και εκτός Αποκριάς στη συνέχεια της εξελικτικής πορείας της όλα αυτά τα γνωρίσματα. Προς την κατεύθυνση αυτή συνέβαλαν και άλλοι εξωτερικοί παράγοντες, όπως η ιστορική πορεία του έθνους, αλλά και οι παγκόσμιες εξελίξεις, οικονομική δυσπραγία, πόλεμοι κ.ά., που κατά τις επόμενες δεκαετίες του '20 και του '30 δημιουργούσαν στο κοινό την ανάγκη φυγής από μια δυσάρεστη πραγματικότητα.

Κύριος όμως καθοριστικός παράγοντας για τη συνεχώς αυξανόμενη έμφαση προς την πλευρά της φαντασμαγορίας και θεαματικότητας με την διόγκωση του μουσικοχορευτικού στοιχείου, πρέπει να θεωρηθεί ο προσανατολισμός προς το εξωτερικό, ένα ιδιαίτερο και πολύ βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής εκδοχής της θεατρικής Επιθεώρησης. Στην εξελικτική της πορεία ακολούθησε λοιπόν, όπως έκανε ανέκαθεν, τις ανάλογες τάσεις που ευδοκίμουσαν στο εξωτερικό, την παρισινή Ρεβύ-φερί αρχικά και το αμερικάνικο Μισούζικαλ αργότερα, το πρότυπο του οποίου θα προβάλλει ακαταμάχητο με τη συμβολή του ανταγωνισμού και της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην Επιθεώρηση και τον Κινηματογράφο,

⁵ Βλ. Λίλα Μαράκα: *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*, Αθήνα, 2000, τόμ. Β, σ. 37. (Στη συνέχεια η έκδοση θα αναφέρεται ως *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*.)

⁶ Ας υπενθυμιστεί εδώ ότι οι Απόκριες στην παλιά Αθήνα είχαν πολύ εντονότερο εορταστικό χαρακτήρα και πολλά στοιχεία δημόσιου θεάματος.

ο οποίος θα αναπτύξει το ιδιαίτερο είδος του μουσικοχορευτικού φιλμ που δεν είναι τίποτε άλλο παρά μεταφορά στην οθόνη των θεατρικών υπερπαραγωγών του αμερικάνικου Βαριετέ, του Μπουρλέσκ, του Μιούζικ Χολ και της Επιθεώρησης, με τα εντυπωσιακά πολυάριθμα μπαλέτα τους από καλλίγραμμα κορίτσια, που ασκούσαν μεγάλη γοητεία στο διασημένο για θέαμα και ψυχαγωγία μαζικό κοινό.

Για όλους, λοιπόν, αυτούς τους λόγους η κατεύθυνση που θα πάρει η εξελικτική πορεία έχει καθοριστεί. Η ελληνική Επιθεώρηση θα στραφεί με συνεχώς αυξανόμενη έμφαση προς την πλευρά του θεάματος, και η συμβολή του χορού αποκτά ιδιαίτερη σημασία, όπως φαίνεται εξάλλου και από το γεγονός ότι συνήθως το όνομα του χορογράφου αναφέρεται πα μαζί με τα ονόματα του ή των συγγραφέων και του μουσικού.

Επιθεωρησιακά μέρη στα οποία κυριαρχεί ο χορός, η μουσική και το τραγούδι (αντά τα τρία στοιχεία στην Επιθεώρηση συνήθως συνυπάρχουν) είναι πρώτα-πρώτα η Έναρξη και το Φινάλε, ή καλλίτερα κατά σειρά σπουδαιότητας η Αποθέωση του Γκραν Φινάλε και η θριαμβευτική Έναρξη που κάποια χρονική στιγμή της εξέλιξης δημιουργήθηκε κατ' αναλογία σε συμμετρική αντιστοιχία και παραλληλισμό με το ήδη υπάρχον Φινάλε. Πρόκειται για δύο καθαρά επιθεωρησιακά, ιδιαίτερα θεαματικά μέρη στα οποία συμμετέχει όλος ο θιάσος πλαισιωμένος από το μπαλέτο, που χαρακτηρίζονται από ρυθμό, κίνηση, εντυπωσιακά ταμπλώ, τραγούδι και χορό και αποτελούν κορύφωση της φαντασμαγορίας. Καθώς αυτά τα δύο θεαματικά, πολυπρόσωπα και φαντασμαγορικά μέρη, όπου κυριαρχεί ο χορός, η μουσική και το τραγούδι, περιβάλλουν συμμετρικά την επιθεώρηση, είναι αυτά στα οποία κυρίως οφείλεται η εικόνα της πρώτης εντύπωσης που αναφέρθηκε στην αρχή και ταυτίζει την Επιθεώρηση με αυτά τα στοιχεία.

Ο χορός όμως δεν περιορίζεται εδώ. Είναι διάσπαρτος σε όλο το επιθεωρησιακό έργο. Έχει δικό του αυτόνομο χορευτικό που εκτελεί το μπαλέτο από επαγγελματίες χορευτές και χορεύτριες, υπάρχουν επίσης διάφορα χορευτικά παραγέμισμα, όποτε χρειάζεται να καλυφθεί χρόνος ανάμεσα στα νούμερα, αλλά έχει τη θέση του και μέσα στο ίδιο το νούμερο ως ένα από τα συστατικά του στοιχεία. Το νούμερο, χωρίς να είναι ανακάλυψη της Επιθεώρησης, αφού ως μορφή του θεάματος προϋπήρχε στο θέατρο Ποικιλιών, αποτελεί τη βασική δομική μονάδα του επιθεωρησιακού έργου. Στην ολοκληρωμένη μορφή του το επιθεωρησιακό νούμερο είναι μια αυτοτελής σκηνική ενότητα που αποτελείται από πρόζα (διαλογικό ή μονολογικό μέρος), μουσική, τραγούδι και χορό, από μέρη δηλαδή που ανήκουν στα διαφορετικά μέσα έκφρασης: λόγος, μουσική και θέαμα.

Αρχικά βέβαια, στην πρώιμη Επιθεώρηση που έχει έντονη ακόμη τη δραματουργική επίδραση από τα δραματικά είδη της μουσικής Κωμωδίας και του Κωμειδύλλιου οπότε δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο στοιχείο του λόγου, υπερτερούν αριθμητικά τα νούμερα που είναι απλές δραματικές σκηνές οι οποίες ολοκληρώνονται αποκλειστικά ως πρόζα χωρίς μουσική και τραγούδι ούτε φυσικά και χορό που προϋποθέτει το μουσικό μέρος. Αργότερα, στην εποχή της ακμής της πρώτης περιόδου (ως τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αι.) που χαρακτηρίζεται από ισοροπία ανάμεσα στα τρία στοιχεία, λόγος, μουσική και θέαμα, απαντώνται τα περισότερα ολοκληρωμένα νούμερα, όπου η πρόζα αποτελεί την εισαγωγή, το τραγούδι την κορύφωση και ο χορός την κατάληξη. Ενώ σε ακόμα κατοπινότερο εξελικτικό στάδιο τα θεαματικά στοιχεία, το τραγούδι και ο χορός θα πάρουν το καθαρό προβάδισμα υπερισχύοντας πάνω στο λόγο. Παράλληλα εμφανίζεται ο χορός και ως αυτόνομη χορευτική επίδειξη από επαγγελματικό μπαλέτο, το οποίο αποτελεί μέρος του δυναμικού του επιθεωρησιακού θιάσου. Έτσι ο χορός θα βγει από το πλαίσιο του νούμερου και θα αποκτήσει

δική του αυτοτέλεια ως εμβόλιμο πλέον μέρος του επιθεωρησιακού θεάματος.

Για να αναφερθεί ένα παράδειγμα από τις πολύ λίγες επιθεωρήσεις των οποίων σώζεται το κείμενο, στο όψιμο *Ρωμείο* (1926) του Μιλτιάδη Λιδωρήτη η γερμανίδα χορεύτρια Μπέλλα Ρέγκνις και το μπαλέτο της ως μέλη του επιθεωρησιακού θιάσου του θεάτρου *Κεντρικών* συμμετέχουν σε διάφορα νούμερα, («Εναρξη», «Αραπιά», «Στο δειλινό», «Φινάλε»), αλλά εκτελούν και ξεχωριστά δικά τους αποκλειστικά χορευτικά μέρη που παρεμβάλλονται ως “attraction”, όπως αναγράφεται χαρακτηριστικά στον οδηγό σκηνών⁷. Θα βρεθούν μάλιστα θεατρικοί κριτικοί που θα υποστηρίξουν, ίσως με κακεντρέχεια αλλά καταθέτοντας και μια μαρτυρία, ότι αυτά ήταν τα πιο πετυχημένα μέρη από όλη την επιθεώρηση. Κατά κάποιο τρόπο τα αυτοτελή μπαλέτα γίνονται, δηλαδή, αυτά τα ίδια ένα νούμερο, όχι με την επιθεωρησιακή μορφή που είναι σύνθεση των διαφορετικού είδους και ύψους μερών (λόγος, μουσική, θέαμα), αλλά με την αρχική έννοια του νούμερου ως επίδειξης δεξιοτεχνίας σε έναν από αυτούς τους τομείς.

Γενικά ο χορός, τόσο σαν ένα στοιχείο του νούμερου που τονίζει το μουσικό του μέρος και το εκτελούν οι ίδιοι οι ηθοποιοί, όσο και ως συμβολή ξεχωριστού μπαλέτου, εντοπίζεται από την πρώιμη εποχή της Επιθεώρησης. Από τη *Γκραν βία* και το *Λίγο απ’ όλα* υπάρχουν νούμερα που αποτελούνται από κείμενο, τραγούδι και χορό, ενώ ο χορός ως εμβόλιμο νούμερο, ως αποκλειστικά θεαματική ατραξιόν, αρχικά είναι λίγο-πολύ ενσωματωμένος στην υποτιπώδη πλοκή του έργου (π.χ., ο χορός των Τριπολιτών στην Α’ Πράξη του *Λίγο απ’ όλα* χορεύεται για να πανηγυρίσουν οι επαρχιώτες την άφιξη τους στην Πρωτεύουσα) και βεβαίως στις περισσότερες των περιπτώσεων χορεύονται από τους ίδιους τους ηθοποιούς.

Αργότερα θα προστεθούν κάπως περισσότερο ανεξάρτητα από τη δραματική δράση χορευτικά νούμερα, εμβόλιμα χορευτικά που όμως πάλι θα τα χορέψουν ταλαντούχοι ηθοποιοί του συγκροτήματος. Π.χ. στα *Παναθήναια* του 1911 οι πρωταγωνιστές Ροζαλία Νίκα και Τηλέμαχος Λεπενιώτης χορεύουν τον «Χορό των Απάχθων» που ήταν η τελευταία χορευτική μόδα που είχε έρθει από το Παρίσι στην Αθήνα, αλλά θα τον χορέψουν ταυτόχρονα και οι αδελφές Κοτοπούλη, Μαρίκα και Χρυσούλα, που εμφανίζονται στον *Κινηματογράφο* της ίδιας χρονιάς⁸.

Στο ζήτημα των χορών της μόδας πρέπει να αναφερθεί ότι η συμβολή της Επιθεώρησης έχει μια ακόμα πλευρά. Όλη η παλιά Επιθεώρηση υπήρξε φροντιστήριο του ελληνικού κοινού στα ευρωπαϊκά ήθη, τις μόδες και τη συμπεριφορά, στις ευρωπαϊκές μελωδίες και τα σουξέ. Ανέλαβε λοιπόν και έφερε με απόλυτη επιτυχία εις πέρας το έργο της διδασκαλίας και διάδοσης των μοντέρνων ευρωπαϊκών χορευτικών ρυθμών κάθε εποχής σε ευρύτερα στρώματα. Από το *λα-ντε-καρ* του 1894, το *βαλς* και το *ονάν-στεπ* ή *λίγο* αργότερα το *ταγκό* (1914), το *φοξ-τροτ* (1920) και το *τσάρλεστον*, *προπολεμικά* τη *ρούμπα* (1932)⁹, *μεταπολεμικά* το *χούλα-χουπ*, το *σέικ* και τόσα άλλα, όλοι οι μοντέρνοι χοροί μπορεί να πει κανείς ότι λανσαρίστηκαν από τη σκηνή της Επιθεώρησης, κυρίως από τους ηθοποιούς της, αλλά και με τη βοήθεια των χορευτών του μπαλέτου.

Αρχικά το μπαλέτο ενός επιθεωρησιακού θιάσου ήταν ολιγομελές, συνήθως 4 χορευτές¹⁰, αλλά με τη γενικότερη εξέλιξη της Επιθεώρησης προς το υπέρ-θέαμα και τη φαντασμαγορία

⁷ Βλ. *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*, ό.π., τόμ. Β, σ. 474. Οι δύο σωζόμενοι οδηγοί σκηνών του *Ρωμείου* δημοσιεύονται στο Συμπλήρωμα Κειμένων που περιλαμβάνεται στο Επίμετρο της ίδιας έκδοσης (τόμ. Β, σσ. 473 εε.).

⁸ Βλ. εισαγωγή Θ. Χατζηπανταζή, *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., τόμ. Α1, σ. 197.

⁹ Βλ. εισαγωγή Θ. Χατζηπανταζή, *Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, ό.π., τόμ. Α1, σ. 198.

¹⁰ Ο.π.

άρχισε να παίρνει κεντρική θέση στην παραγωγή και ήδη από τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αι. δίνουν τον τόνο οι ατραξιόν από πολύπλοκα και περίτεχνα χορευτικά νούμερα, συνθέσεις χορογράφων που εκτελούν επαγγελματικά μπαλέτα και διάσημες πρώτες χορεύτριες. Η εξέλιξη προς αυτή την κατεύθυνση ξεκίνησε από τον Αντώνη Βώπτη και τον Παπαγάλο τού 1914, ενώ στη συνέχεια η πρακτική αυτή εδραιώθηκε και το αυτοτελές χορευτικό μέρος έγινε απαραίτητο για κάθε επιθεωρησιακή παράσταση που σέβεται τον εαυτό της.

Δυστυχώς όμως παρ' όλο αυτό το ειδικό βάρος που έχει ο χορός ως συστατικό στοιχείο της Επιθεώρησης παρουσιάζονται (όπως σε κάθε προσπάθεια ανασύστασης του παραστατικού μέρους του θεατρικού έργου τέχνης), τεράστιες δυσκολίες, ανυπέρβλητες στην προκειμένη περίπτωση, για την εκ των υστέρων προσέγγισή του. Ούτως ή άλλως στην απλή πρώτη μορφή του γραπτού κειμένου ενός νούμερου δεν αποτυπώνεται πλήρως η τελική μορφή του που αναπτύσσεται πάνω στη σκηνή από την υπόκριση του ηθοποιού, το ύφος, τη μιμική, τη χειρονομία, τη στάση και την κίνηση, και ακόμη λιγότερο ο τρόπος της εκφοράς του λόγου, το τραγούδι και ο χορός.

Αλλά και όλες οι έμμεσες πληροφορίες που μπορεί να έχει κανείς από δημοσιεύματα ή αφηγήσεις είναι από ελάχιστες μέχρι ανύπαρκτες. Ο σύγχρονος Τύπος, για παράδειγμα, μπορεί να συγκρατεί το σκελετό του κειμένου μιας επιθεώρησης, τίτλους νούμερων, καμιά φορά την κεντρική τους ιδέα ή το βασικό εύρημα, ένα ευφυολόγημα ή καλαμπούρι, το κοστούμι ή την εμφάνιση του ηθοποιού-εκτελεστή, να περιγράφει έστω συνοπτικά το σκηνικό, αλλά σχετικά με τις χορευτικές επιδόσεις των συντελεστών ή δεν θα κάνει καμιά αναφορά ή θα αρκείται σε γενικόλογους χαρακτηρισμούς του τύπου με "πολλή χάρη", "απαράμιλλη δεξιοτεχνία" κ.ο.κ., ενώ για τη χορογραφία αποτυπώνεται με διάφορα θυμαστικά επίθετα και επιφωνήματα μόνο η γενική εντύπωση και η ικανοποίηση από το θέαμα ή την εκτέλεση.

Αυτό όμως δεν αναρεί τη θέση και τη σημασία του χορού, το ρόλο και τη λειτουργία του μέσα στη συνολική επιθεωρησιακή παράσταση, στην πραγμάτωση της οποίας συμβάλλουν το καθένα με τον τρόπο του, αλλά ισότιμα, τα ετερόκλητα μέρη, κείμενο, μουσική, χορός, κοστούμια και σκηνική, γιατί η Επιθεώρηση είναι κυρίως παράσταση και πιο συγκεκριμένα παράσταση θεαματική. Η Επιθεώρηση είναι θεατρικό θέαμα και ένα από τα πιο βασικά στοιχεία στην υπηρεσία της θεαματικότητας είναι ο χορός, στον οποίο πρέπει να συμπεριληφθεί και η μελετημένη κίνηση (ομαδική και ατομική) πάνω στη σκηνή, η στάση, η πόζα, το ταμπλώ, η σκηνική τοποθέτηση κ.ο.κ., που όλα πρέπει να γίνονται με χορογραφική ακρίβεια και τέλεια αρτίστικη δεξιοτεχνία.

Πρόκειται για μια προϋπόθεση που δεν αφορά μόνο τα εμβόλιμα χορευτικά από το μπαλέτο και τους επαγγελματίες χορευτές και χορεύτριες, αλλά είναι απαίτηση στην οποία οφείλουν να ανταποκρίνονται και οι ηθοποιοί της Επιθεώρησης, που όχι μόνο συμμετέχουν στα μαζικά χορευτικά μέρη όπου βρίσκεται όλος ο θίασος επί σκηνης, αλλά όπως αναφέρθηκε ακόμα και τα νούμερα που καλούνται να εκτελέσουν οι ηθοποιοί αποτελούνται από πρόζα, τραγούδι και χορό. Υπάρχουν μάλιστα και περιπτώσεις, όπως της Ρένας Ντορ π.χ.¹¹, που ο ηθοποιός έχει ξεκινήσει από το μπαλέτο, αναγνωρίστηκε στην πορεία η ικανότητά του "να τα λέει", το κωμικό του ταλέντο κ.ο.κ. και εξελίχτηκε σε σταρ-πρωταγωνιστή της Επιθεώρησης. Απαραίτητο εφόδιο για να παίξει κανείς στην παλιά Επιθεώρηση ήταν «να ξέρει να παίζει, να χορεύει, να τραγουδάει και να 'χει σκηνική παρουσία, στοιχεία που σήμερα δεν ισχύουν»¹², όπως

¹¹ Πρβλ. κείμενο της ίδιας στο θεατρικό Πρόγραμμα *Βίρα τις άγκυρες*, Εθνικό Θέατρο, χειμερινή περίοδος 1997-1998, σ. 78.

¹² Πρβλ. αναμνήσεις Ζωζώς Σαπουντζάκη, θεατρικό Πρόγραμμα *Βίρα τις άγκυρες*, ό.π., σ. 83.

επισημαίνεται νοσταλγικά και επικριτικά για τη σημερινή κατάσταση.

Γι' αυτό οι γνώστες της Επιθεώρησης, κριτικοί, δημοσιογράφοι, θεατρικοί παράγοντες και συντελεστές του επιθεωρησιακού θεάματος αναφερόμενοι στα προσόντα των μεγάλων σταρ του είδους, θα τονίσουν κυρίως τη σκηνική παρουσία, την κίνηση, αλλά και τις χορευτικές τους ικανότητες. Χαρακτηριστική είναι η εγκωμιαστική περιγραφή που κάνει ο επιθεωρησιογράφος Λάκης Μιχαηλίδης για την πρωταγωνίστρια της νεότερης Επιθεώρησης, Νατάσα Γερασιμίδου: «*Είναι γεματούλα και κοντούλα. Όταν χορεύει όμως ... πετάει. Πούπουλο.*»¹³ Και δεν είναι τυχαίο, εξάλλου, που ο σκηνογράφος Γιώργος Ανεμογιάννης όταν ρωτήθηκε σε συνέντευξη να ονομάσει ένα πρόσωπο του επιθεωρησιακού θεάτρου που τον έχει εντυπωσιάσει, δεν αναφέρεται σε ένα από τα θρυλικά, ιερά τέρατα της Επιθεώρησης, ούτε στον Πέτρο Κυριακό ή τον Ορέστη Μακρή, στη Γεωργία Βασιλειάδου ή τη Ρένα Ντορ, τον Αυλωνίτη, το Ρίζο ή το Χατζηχρήστο, αλλά το μόνο όνομα που αυθόρμητα θα πει είναι η Μπέλα Σμάροβ με τα χορευτικά της¹⁴.

Εκτός από τα ξένα μπαλέτα που από την εποχή του Αρνιώτη (1905) και του Βώττη (1914) και τις ξένες χορεύτριες-σταρ που από την Έλσα Ένκελ (1916) δεν έπαψαν ποτέ να κοσμούν με την παρουσία τους το επιθεωρησιακό πάλκο, στο θέατρο της Επιθεώρησης έχουν φοιτήσει και στη συνέχεια το έχουν πιτάει υπηρετήσει και μεγάλοι εκπρόσωποι του ελληνικού χορού: ο Γιάννης Φλερύ, ο Μανώλης Καστρινός, ο Φώτης Μεταξόπουλος για να αναφερθούν τα πιο γνωστά στο ευρύ κοινό ονόματα¹⁵. Για το εύρος της συνεργασίας του χορογράφου στην Επιθεώρηση είναι πολύ χαρακτηριστικά όσα λέει ο Γιάννης Φλερύ, που μαζί με την παρτενέρο του Λίνα Αλμα έχουν αφήσει εποχή στα χρονικά του επιθεωρησιακού θεάτρου: «*Αποστολή δική μου στην Επιθεώρηση ήταν και είναι πάντοτε να υπηρετώ κινησιολογικά τα μουσικά μέρη του έργου. [...] έχω τόσο πολύ υπηρετήσει [...] που δεν θυμάμαι ακριβώς πόσες επιθεωρήσεις έχω κινησιολογικά υλοστηρίξει. [...] σαν επαγγελματίας χορογράφος υπηρετήσα πλειάδα θιάσων που ανέβαζαν επιθεωρήσεις.*»¹⁶

Είναι μάλιστα τόσο σημαντική η θέση του χορογράφου στην επιθεωρησιακή παραγωγή ώστε από πολύ ωρίς έχει υποκαταστήσει τον σκηνοθέτη. Αρχικά, σε αντιστοιχία με τη γενικότερη παράδοση του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, η Επιθεώρηση δεν είχε καν σκηνοθέτη. Αργότερα και όσο προχωράει η εξέλιξη προς το θέαμα και τη φαντασμαγορία καθιστώντας το χορό και το θεαματικό μπαλέτο αναγνωριστικό χαρακτηριστικό της Επιθεώρησης, η συμβολή του χορογράφου γίνεται όλο και πιο απαραίτητη. Εκτός από τις επί μέρους χορογραφίες για τα αυτοτελή χορευτικά, αναλαμβάνει την κινησιολογική υποστήριξη των μουσικών μερών της παραγωγής, επεμβαίνει στην ομαδική κίνηση, καθορίζει την τοποθέτηση του θιάσου στα ταμπλώ και στο τέλος γίνεται υπεύθυνος για την όλη σκηνική διευθέτηση. Αυτή η «μίζ-αν-πλάς» είναι, άλλωστε, και η βασική σκηνοθετική απαίτηση της Επι-

¹³ Πρβλ. Λάκης Μιχαηλίδης: *Έτσι γράφεται η Επιθεώρηση*, Αθήνα, γ.χ. [2002], σ. 222. – Αλλά και από προσωπική εμπειρία μπορεί να κατατεθεί η μαρτυρία της συγγραφέως ότι όταν τη δεκαετία του '70 πρωτοείδε σε Επιθεώρηση την Άννα Καλουτά, μεγάλης ηλικίας πια, η εικόνα που έμεινε ανεξίτηλη ως γενική εντύπωση ήταν ότι στο χορό σήκωνε το πόδι της πιο ψηλά από τα νεαρά κορίτσια που χόρευαν μαζί της.

¹⁴ Πρβλ. θεατρικό Πρόγραμμα *Βίρα τις άγκυρες*, ό.π., σ. 64.

¹⁵ Ο Λ. Μιχαηλίδης μνημονεύει ως «*καθαρόαιμους χορογράφους της Επιθεώρησης εκτός των κορυφαίων Φλερύ και Καστρινού*» και τους παλαιότερους Απόλλωνα Γαβρηλίδη, Αλίση Βέμπο, Τάση Βαβλάμο, καθώς και τους σημερινούς Δημήτρη Παπαζογλου, Χάρη Μανταφούνη, Φωκά Ευαγγελινό και Ντίνο Ψαρέλη που διακρίνονται ως χορογράφοι στον ευρύτερο χώρο του μουσικού θεάτρου (πρβλ. ό.π., σ. 88).

¹⁶ Πρβλ. θεατρικό Πρόγραμμα *Βίρα τις άγκυρες*, ό.π., σ. 85.

θεώρησης που ούτως ή άλλως δεν δίνει στο σκηνοθέτη μεγάλα περιθώρια παρέμβασης στο ερμηνευτικό μέρος. Η ερμηνεία ανήκει καθ' ολοκληρίαν στην αρμοδιότητα των ηθοποιών οι οποίοι έχουν το ταλέντο, κατέχουν τους απαραίτητους κώδικες και βρίσκουν μόνοι τρόπους να διαπλάσουν τα νούμερά τους.

Η εξέλιξη προς τον χορογράφο-σκηνοθέτη, που αποτελεί και ένα είδος καλλιτεχνικού συμβούλου της παραγωγής συνεπικουρώντας ουσιαστικά τον θεατρικό επιχειρηματία, έχει ξεκινήσει από τη δεκαετία του '20 με τον Αλέξανδρο Αρντάντωφ (χορευτή, χορογράφο και ηθοποιό, συνθιασάρχη με την Αφροδίτη Λαουτάρη και τον Μιχαήλ Κοφινιώτη του θιάσου *Νέα Ελληνική Οπερέττα*) που υπογράφει ως σκηνοθέτης των παραγωγών¹⁷. Στη νεώτερη εποχή αυτό έχει πια γίνει η συνηθισμένη πρακτική. Τόσο ο Φλερύ, όσο και ο Καστρινός, αλλά κυρίως ο Φώτης Μεταξόπουλος έχουν διακριθεί όχι μόνο ως χορογράφοι, αλλά και ως σκηνοθέτες στο θέατρο της Επιθεώρησης.

Όλα αυτά δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να υπογραμμίζουν τη σημασία που έχει ο χορός ως αναπόσπαστο μέρος της επιθεωρησιακής παράστασης. Αποτελεί, όπως έχει από την αρχή αναφερθεί, απαραίτητο συστατικό στοιχείο, εγγενές στο θεατρικό είδος της Επιθεώρησης με παρουσία τόσο αυτόνομη ως χορευτική επίδειξη, όσο και ενσωματωμένος μέσα στο νούμερο, όπου αποτελεί τη θεαματική του κατάληξη. Ο χορός έχει δομικό ρόλο στο επιθεωρησιακό θεατρικό έργο (Έναρξη, Φινάλε, χορευτικές γέφυρες που γεμίζουν τα κενά ανάμεσα στα διάφορα νούμερα, αλλά και αυτοτελές χορευτικό νούμερο με δικό του σκηνικό και υπόθεση) και ταυτόχρονα έχει τον δικό του λειτουργικό ρόλο στην υπηρεσία τόσο των στόχων, όσο και της ιδεολογίας που χαρακτηρίζει την ελληνική Επιθεώρηση ως θεατρικό είδος.

Δεν είναι τυχαία η εξέλιξη που περιγράφηκε πιο πάνω με συνεχώς αυξανόμενη έμφαση προς τη θεαματικότητα. Από το προσφερόμενο θέαμα αυτό που κυρίως εντυπωσιάζει και προκαλεί έντονα συναισθήματα στο κοινό, είναι το μπαλέτο με τις αισθησιακές χορευτικές κινήσεις, τις σκανδαλιστικές πόζες, τη γυναικόδωρη προσφορά γυμνού και τη φανερή ερωτοτροπία με την περιούχτη του σεξ (σεξ και βία είναι ένα συνηθισμένο μοτίβο για τη δράση του αυτοτελούς χορευτικού που εκτελεί το επαγγελματικό μπαλέτο), ενώ συχνά για να γίνει κοτινότερη η επαφή με το κοινό χρησιμοποιείται και η πασαρέλα. Και δεν είναι μικρή η μερίδα των θεατών που απροκάλυπτα πηγαίνουν στην Επιθεώρηση κυρίως για να απολαύσουν αυτή την πλευρά της.

Αλλά σπουδαίος επίσης είναι ο λειτουργικός ρόλος του χορού και στη δομή του νούμερου, στον τρόπο που το νούμερο εξελίσσεται και εν τέλει κορυφώνεται. Όπως αναφέρθηκε, το νούμερο ξεκινάει από την πρόζα του κειμένου, προχωράει στο τραγούδι και τελειώνει στο χορό. Η εξέλιξη του δηλαδή είναι η μετάβαση από το πιο ξεκάθαρο συνειδησιακό επίπεδο, το Λόγο, στο συναισθηματικά πιο έντονα φορτισμένο, τη Μουσική, με τελική κατάληξη το αισθησιακό πλέον επίπεδο, στο οποίο απευθύνεται ο Χορός. Και διερωτάται κανείς γιατί να υπάρχει αυτή η κλιμάκωση από το Λόγο στη Μουσική και εν κατακλείδι στο Χορό, που είναι αντίθετη προς τη διανοητική διεργασία, αφού είναι φανερό ότι με την πρακτική που η Επιθεώρηση ακολουθεί, ο λόγος θέτει καθ' αρχήν ένα ζήτημα (π.χ. πολιτική σάτιρα), αλλά στη συνέχεια η μουσική το αμβλύνει, ενώ τελικά ο χορός το εξαλείφει εντελώς.

Παρατηρείται κατά κάποιο τρόπο μια αλληλοεξουδετέρωση των στοιχείων (Λόγος – Μουσική – Χορός), με κύριο αποτέλεσμα να χάνεται ο λόγος μέσα στο χορό, το τραγούδι και το θέαμα. Ακολουθείται δηλαδή μια διαδικασία που υπηρετεί την ιδεολογική συσκότιση. Το

¹⁷ Βλ. *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*, ό.π., τόμ. Β, σ. 264.

νούμερο έχει ως αποκορύφωμα το χορό με την εκμαυλιστική του λειτουργία για να θαμπώσει σε τελευταία ανάλυση τον θεατή, να θολώσει το μυαλό του και να τον κάνει ανίκανο να συλλογιστεί και να συνειδητοποιήσει κάποια άλλα μηνύματα (πολιτικά π.χ. ή κοινωνικά κ.ο.κ.), τα οποία είχε ξεκινήσει να θίγει ο λόγος.

Αλλά αυτά ανοίγουν ένα άλλο πολύ μεγάλο και πάρα πολύ σοβαρό κεφάλαιο σχετικά με τη γενικότερη ιδεολογία της Επιθεώρησης που δεν μπορεί να βρει τη θέση του στα πλαίσια αυτής της εργασίας¹⁸. Εδώ θα αρκестούμε να επαναλάβουμε και συμπερασματικά αυτό που τέθηκε στην αφερηρία των παρατηρήσεών μας, ότι ο χορός όχι μόνο έχει έντονη παρουσία στην Επιθεώρηση φτάνοντας μέχρι την ταύτιση σχεδόν μαζί της, αλλά ότι είναι ένα από τα πιο βασικά συστατικά, δομικά και λειτουργικά στοιχεία του επιθεωρησιακού θεατρικού θεάματος.

¹⁸ Για την ιδεολογική πλευρά της Επιθεώρησης βλ. Λίλα Μαράκα: «Η Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελ-

τίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2005, τόμ. 6, σσ. 107 εε.