

ΙΣΤΟΡΙΑ ΧΟΡΟΥ Σημειώσεις μαθήματος

Πρόλογος

Το βιβλίο επικεντρώνεται σε δύο διαφορετικές, διακριτές αλλά αλληλοσυνδεόμενες γνωστικές περιοχές. Η πρώτη αφορά στην επιστήμη της ιστορίας χορού, τη μεθοδολογία της, τη θεωρία της, τις πηγές της αλλά και τη σχέση με άλλες γνωστικές περιοχές. Η δεύτερη αναφέρεται στην εξέταση πτυχών της ιστορίας **του χορού μόνο στο θεατρικό του πλαίσιο (theatrical dance)**, και μάλιστα των ειδών εκείνων που συγκαταλέγονται στις «έντεχνες» θεατρικές εκφάνσεις και στα πλαίσια αυτού που ονομάζουμε «Δυτική παράδοση». Παρά την προβληματική, ρευστή και διαφορετική ανά ιστορικές περιόδους οριοθέτηση της έννοιας «**Δύση**» (και πάντα σχεδόν σε αντιπαραβολή με την έννοια «Ανατολή»), ο όρος χρησιμοποιείται εδώ αναφερόμενος στην **Ευρώπη και τις ΗΠΑ**.

Ο τρόπος προσέγγισης εστιάζει σε επιλεγμένες χρονικές περιόδους, κάτι που επιτρέπει την επισήμανση βασικών χαρακτηριστικών του χορού, δίνοντας ταυτόχρονα την αίσθηση των αλλαγών με το πέρασμα του χρόνου. Η προσέγγιση αυτή εν τούτοις αφήνει ανεξερεύνητες κάποιες χρονικές περιόδους, χωρίς όμως αυτό να αποτελεί μειονέκτημα για μια συνολική κατανόηση της διαχρονικής ανάπτυξης του χορού. Επίσης, η προσέγγιση αυτή εστιάζει σε γενικά χαρακτηριστικά (αισθητικά, φιλοσοφικά) και συνθήκες (κοινωνικές, ιστορικές) και όχι τόσο σε πρόσωπα (χορογράφους ή χορευτές). Αποτελεί έτσι, μια συνοπτική και ταυτόχρονα ελλιπτική ανασκόπηση βασικών και επιλεγμένων ιστορικών στιγμών της ιστορίας του Δυτικού θεατρικού χορού, που εστιάζει στα βασικότερα είδη και στυλ χορού που εμφανίστηκαν.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΧΟΡΟΥ

Συνήθως η ιστορία παρουσιάζει κάθε νέο είδος ή γένος χορού, αλλά και κάθε ρεύμα ή τάση, να εμφανίζεται ως αντίδραση ή εξέλιξη της προϋπάρχουσας κατάστασης. Έτσι, ο χορός αλλάζει, και κάποιες φορές εκφράζει την πρωτοπορία της εποχής. Παρατηρείται όμως στη συνέχεια να εντάσσεται σιγά-σιγά και να αφομοιώνεται από τις υπάρχουσες δομές, ώστε συχνά οι ανατροπές γίνονται, με το πέρασμα του χρόνου, κατεστημένο.

Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από μία ‘σειρά από κρίσεις της αναπαράστασης’ που προκλήθηκαν από την μεταμοντέρνα, τη μεταδομική και τη φεμινιστική σκέψη που, ως αντίβαρο στο μοντερνισμό, αμφισβητούν την αυτόνομη και σταθερή ύπαρξη του υποκειμένου, άρα και την έννοια της σταθερής ταυτότητας. Επιπλέον, οδηγούν σε μία αναθεώρηση των διαχωριστικών μεταξύ επιστημών, γνωστικών περιοχών, ειδών αλλά και μία αδυναμία διαχωρισμού των αντικειμένων από τη γλώσσα που τα ονομάζει και τα περιγράφει (Thomas, 1996: 65). Αυτή η άρση των διαχωριστικών γραμμών χαρακτηρίζει το χορό από τη δεκαετία του 1980 και μετά, σε πολλαπλά επίπεδα, στη θεωρία και στη πράξη.

Σήμερα η θεωρία του χορού¹ επικοινωνεί με άλλες γνωστικές περιοχές, όπως τις πολιτισμικές και λογοτεχνικές σπουδές, τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές σπουδές, αλλά και την ιατρική, τη νευροεπιστήμη και τη τεχνολογία. Συνοψίζοντας τις τάσεις της διεθνούς βιβλιογραφίας ενδεικτικά θα αναφέραμε μία τάση σημειωτικής ανάλυσης

των χορευτικών πρακτικών (Foster, 1986), μία φεμινιστικού τύπου εξέταση του μπαλέτου και του σύγχρονου χορού (Garafola, 1997; Manning, 1993), κοινωνιολογικές αναλύσεις (Thomas, 1995; Prickett, 1992), μεταμοντέρνες ερμηνείες που λαμβάνουν υπόψιν τους και το ρόλο το θεατή (Franko, 1995; Manning, 1993) και εθνογραφικές μελέτες που όλο και περισσότερο εστιάζουν στο Δυτικό χορό (Novack. 1990; Wulff. 1998). Υπάρχει επίσης μία τάση εφαρμογής μοντέλων από τη θεωρία της Τεχνολογίας, όπως για παράδειγμα η Actor Network Theory (ANT).² Πρόκειται για μία προσέγγιση που λαμβάνει υπ' όψιν της τόσο τις υλικές συνθήκες όσο και τη σημειολογία των φαινομένων και βασίζεται στη φιλοσοφική σκέψη των Gilles Deleuze & Felix Guattari (1986). Πιο συγκεκριμένα στη έννοια του ριζώματος (rhizome), ενός μη-ιεραρχικά δομημένου συστήματος (network), το οποίο μπορεί να επεκταθεί προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Για παράδειγμα μπορεί να συνδεθεί χρονικά με γεγονότα προγενέστερα ή μεταγενεστέρα, με πρόσωπα (έμψυχα) ή με πράγματα (άψυχα), με δομές απλές π.χ ζευγάρι ή σύνθετες π.χ. έναν οργανισμό. Είναι σημαντικό ότι μία τέτοια ανάλυση δίνει τη δυνατότητα να συσχετίζονται οι δυναμικές ανάμεσα στα αντικείμενα και τα υποκείμενα, τους θεσμούς και τα έργα τέχνης, το μικροεπίπεδο και το μακροεπίπεδο, και γι' αυτό παρατηρείται μία όλο και μεγαλύτερη στροφή προς τέτοιες θεωρίες. Τέλος, η φαινομενολογία³ και το νέο ενδιαφέρον για το σώμα, που το «θέτει στο εκάστοτε κοινωνικό, ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο, μέσα σε ταξικά, φυλετικά και έμφυλα συμφραζόμενα και από την άλλη αποδέχεται ότι το κάθε σώμα βιώνεται με διαφορετικό τρόπο από τον κάτοχό του» (Μακρυνιώτη, 2004: 15), φέρνει το χορό στην κόψη των σύγχρονων εξελίξεων.

Πίνακας 1. Σύνοψη διεπιστημονικών προσεγγίσεων του χορού (ενδεικτικά)

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ	ΚΟΙΝΑ ΣΗΜΕΙΑ	ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ
Φιλοσοφία Κοινωνιολογία Performance studies Πολιτισμικές σπουδές Ανθρωπολογία-εθνογραφία Τεχνολογία Παιδαγωγική επιστήμη Ιστορία Νευροεπιστήμες	Σώμα 'Βλέμμα' Φύλο Ταυτότητα Αναπαράσταση κ.α.	Θεωρίες Επιτέλεσης Ψυχανάλυση Δομισμός, Μεταδομισμός Φαινομενολογία, Μεταμοντερνισμός Σημειολογία Θεωρίες κινηματογράφου (θεωρίες του βλέμματος) Αισθητικές θεωρίες Ανθρωπολογικές θεωρίες Φεμινιστικές προσεγγίσεις Θεωρίες του Φύλου Κριτική θεωρία Μετα-αποικιακές θεωρίες

Το εύρος των μεθοδολογικών επιλογών κυμαίνεται από μία αναλυτικού τύπου 'εσωτερική' ερμηνεία του χορού (ανάλυση του χορού) μέχρι την ένταξη του χορευτικού παραδείγματος σε κάποια ευρύτερη 'εξωτερική' κατηγορία⁴ (πολιτισμική, ανθρωπολογική, κοινωνική κτλ). Στον πυρήνα αυτής της λογικής βρίσκεται η πεποίθηση ότι ο χορός νοηματοδοτεί και νοηματοδοτείται μέσα από μία διπλή σχέση

«από τη μία μεριά, οι κινητικές επιλογές και οι αρχές οργάνωσης αυτών των επιλογών, και από την άλλη, οι διαδικασίες με τις οποίες [αυτό το έργο] αναφέρεται ή αναπαριστά τα γεγονότα του κόσμου με χορευτική μορφή» (Foster, 1986: xvii). Οι ακραίες τάσεις προς τη μία ή την άλλη περίπτωση έχουν σχεδόν εκλείψει, αλλά η κάθε φορά δυναμική μεταξύ των δύο επιπέδων ποικίλει⁵. Ενδεικτικά, τα πιο γνωστά μοντέλα ανάλυσης του χορού είναι της Janet Adshead (1988), της Susan Foster (1986)⁶ και το χορολογικό μοντέλο που βασίζεται στις θεωρίες του Rudolf Laban⁷.

Βασικές έννοιες

Στη θεωρητική μελέτη του χορού χρησιμοποιούνται οι όροι **genre=γένος** και **style=ύφος**. Οι όροι αυτοί έχουν μεταξύ τους μια σχέση παρόμοια με αυτή του οικογενειακού δέντρου, δηλαδή το γένος είναι ο 'όρος-ομπρέλα' για το συγκεκριμένο ρεύμα της τέχνης του χορού, ενώ το ύφος δηλώνει επιμέρους ομαδοποίηση βάση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών. Έτσι, για παράδειγμα αναφερόμαστε στο Μπαλέτο ως γένος του Δυτικού χορού, ενώ το Ρομανικό Μπαλέτο αποτελεί επιμέρους ύφος του Μπαλέτου.

γένος



ύφος

Τα γένη είναι ομάδες χορών, τα μεμονομένα μέλη των οποίων ληχουν αρκετά κοινά σημεία ώστε να μπορούν να διακρίνονται συλλογικώς.

Adshead, 2007 [1988]:109

Είναι όμως σημαντικό ότι η ομαδοποίηση σε τέτοιες κατηγορίες δεν ούτε τυχαία, ούτε ουδέτερη αξιολογικά και ιστορικά. Αποτελεί την «αποκρυστάλλωση συγκεκριμένων γνώσεων, πεποιθήσεων, ιδεών, τεχνικών, προτιμήσεων ή αξιών γύρω από τις οποίες έχουν αναπτυχθεί συγκεκριμένες παραδόσεις και συμβάσεις για την παραγωγή και την αποδοχή του χορού.

Adshead, 2007 [1988]:109

Επομένως, η εξέταση οποιουδήποτε είδους χορού ή ιστορικής εποχής θα πρέπει να λαμβάνει υπόψιν της όλες αυτές τις παραμέτρους, που, συχνά, ξεπερνούν τις προθέσεις ή τις καταβολές ενός δημιουργού.

Ορισμένες έννοιες και ιδέες που διέπουν τη μελέτη της ιστορίας χορού, αφορούν σε κάποια ζητήματα που **συναντώνται ανεξάρτητα από το είδος του χορού, και τέμνουν κάθετα ολόκληρη την ιστορία του**, υποθάλποντας τη γραμμική στο χρόνο εξέλιξη και την αιτιακή σύνδεση με μια ευθύγραμμη απόδειξη αιτίας-αποτελέσματος. Μια τέτοια

προσέγγιση αναδεικνύει δυνατότητες για μια μελέτη του χορού με βάση θεματικούς άξονες ή ενότητες ανεξάρτητα από την χρονολογική τους τοποθέτηση.

Ο Michel Foucault στην *Αρχαιολογία της Γνώσης* διαπιστώνει ότι μία νέα θεώρηση της ιστορίας προσανατολίζεται προς τα φαινόμενα ρήξης και ασυνέχειας ενώ «παλίνδρομες ανακατανομές... προκαλούν την εμφάνιση πολλών παρελθόντων, πολύμορφων αλληλουχιών, πολλών ιεραρχιών της σημαντικότητας...» (1987:11-12). Έτσι, η μελέτη του παρελθόντος μετασχηματίζεται σε ένα σύστημα επάλληλων στρωμάτων που ο ερευνητής ανάλογα με τη μέθοδο και το σκοπό αναζητά σχέσεις και δυναμικές και όχι χρονολογικές αλληλουχίες. Η άποψη αυτή είχε επιπτώσεις και στη μελέτη της ιστορίας και της θεωρίας του χορού, όπου όχι μόνο επανεξετάζονται εποχές για να αναδειχτούν πτυχές που μέχρι τώρα είχαν μείνει αθέατες⁸, αλλά μελετώνται και περίοδοι που η παραδοσιακή ιστορία είχε χαρακτηρίσει ως στάσιμες ή σε κρίση⁹. Ένα παράδειγμα επαναπροσέγγισης περιόδου είναι η μελέτη του μοντέρνου χορού στην Αμερική τις δεκαετίες μετά το 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο (1950-1960) και μέχρι την εμφάνιση του κινήματος του μεταμοντέρνου χορού τη δεκαετία του 1960 (Fulkes, 2001; Morris, 1996). Αυτή την περίοδο, σύμφωνα με την παλαιότερη βιβλιογραφία, ο μοντέρνος χορός βρέθηκε σε στασιμότητα σε σχέση με την ορμή των προπολεμικών χρόνων. Οι νεώτερες μελέτες όμως εστιάζουν αφενός στις διαφορετικές κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες πριν και μετά τον πόλεμο, για παράδειγμα την άνοδο του φασισμού στην Ευρώπη πριν και τις συνθήκες του Ψυχρού Πολέμου μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, και πώς αυτές αλληλεπιδρούν με τη χορευτική δημιουργία, αλλά και τις μεταλλάξεις μέσα στο ίδιο το σύστημα του μοντέρνου χορού, όπως η αύξηση του αριθμού των χορευτών, η δημιουργία θεσμών και ακαδημαϊκών πλαισίων, οι πιέσεις της αγοράς και άλλοι παράγοντες. Κατά συνέπεια, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται όχι μόνο στις χορογραφίες ως καλλιτεχνική και αισθητική σύνθεση ενός χορογράφου αλλά ως πολιτισμικές πρακτικές μέσα σε ένα ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, η αλληλεπίδραση των οποίων παράγει ένα εύρος νοημάτων.

Επιπλέον, η σκέψη του Foucault έκανε τους θεωρητικούς και τους ιστορικούς του χορού να επαναδιαπραγματευτούν τους όρους με τους οποίους μελετάνε το παρελθόν και τη σχέση του με το παρόν. Η διαχρονική εξέταση δεν θεωρείται πια ότι είναι γραμμική ως προς μορφή της και εξελικτική, ως προς τη δυναμική μέσα στο χρόνο, αλλά αντιθέτως έχει ασυνέχειες και πολλαπλά επίπεδα. Έτσι, έννοιες όπως μοντερνισμός ή μεταμοντερνισμός ως αισθητικά και καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά μπορεί να συνυπάρχουν σε ιστορικές περιόδους ή ακόμα και σε καλλιτεχνικά έργα. Για παράδειγμα, σύμφωνα με την ιστορικό του χορού Millisent Hodson, υπεύθυνη για την ανασύσταση (reconstruction) έργων του Vaslav Nijinsky, χαρακτηριστικά του μεταμοντέρνου χορού συναντώνται στον τρόπο με τον οποίο ο Nijinsky χορογραφέι την *Ιεροτελεστία της Ανοιξης* (1913), χωρίς βέβαια το έργο να ανήκει στο μεταμοντέρνο χορό (Hodson, 1985: 35-45).

Οι ιστορικά και κοινωνικά διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των ρευμάτων είναι συχνά δυσδιάκριτες. Για παράδειγμα πολλοί αναρωτιούνται αν ζούμε ακόμα στην εποχή του Ρομαντισμού (Bullock, 1988 [1977]: 751) ή «Πότε ήταν ο Μοντερνισμός;» (Raymond, στον Franscina, & Harris, 1999: 23-30), γεγονός που αναδεικνύει την ανάγκη οριοθέτησης από τη μεριά του ερευνητή της δικής του θεωρητικής τοποθέτησης και μεθοδολογίας ως αναπόσπαστο μέρος της ιστορικής έρευνας. Τέλος, ακόμα και στις

περιπτώσεις όπου η ιστορία του χορού ακολούθησε μια κατεύθυνση διάκρισης καλλιτεχνικών ρευμάτων, αισθητικών στοιχείων και Σχολών, αυτό που τελικά τονίστηκε είναι η δυσκολία εντοπισμού των βασικών χαρακτηριστικών ενός κινήματος (για παράδειγμα μοντερνισμός) στις άλλες τέχνες και στο χορό, τόσο ως προς τα χαρακτηριστικά και πώς αυτά εκδηλώθηκαν στην τέχνη του χορού όσο και στον χρονικό τους συντονισμό με τις άλλες τέχνες. Τα καλλιτεχνικά ρεύματα στο χορό, συχνά δεν συμβαδίζουν χρονικά με τα αντίστοιχα ρεύματα στις άλλες τέχνες ή έχουν διαφοροποιημένα χαρακτηριστικά. Έτσι, ενώ για παράδειγμα στη μουσική συναντάμε χρονικά πρώτα τους Κλασσικούς συνθέτες (Μπετόβεν, Χάιντν, Χέντελ) και μετά τους Ρομαντικούς (Σοπέν, Σούμπερτ, Μάλερ, Τσαϊκόφσκι κα.) στο χορό συμβαίνει το αντίθετο, το Ρομαντικό Μπαλέτο προηγείται χρονικά του Κλασσικού. Επιπλέον, πολλά ρεύματα άλλων τεχνών, όπως ο φωβισμός, ή ο κονστρουκτιβισμός, δεν παρουσιάζονται ως αντίστοιχα διακριτά ρεύματα στο χορό. Εντούτοις, κάποιες φορές, ορισμένα χαρακτηριστικά τέτοιων ρευμάτων υπάρχουν σε μεμονωμένα έργα ως επιρροές ή δημιουργικές αλληλεπιδράσεις. Για παράδειγμα στο έργο *Les Noces* (1923) της Bronislava Nijinska οι επιρροές του κονστρουκτιβισμού είναι εμφανείς στον τρόπο με τον οποίο τοποθετούνται τα σώματα στο χώρο.

Ολόκληρη η ιστορία του Δυτικού θεατρικού χορού από την Αναγέννηση και μετά θα μπορούσε να εξεταστεί ως κινούμενη ανάμεσα σε πολλαπλά διπολικά σχήματα, με διαφορετικές φυσικά κάθε φορά μορφές και τρόπους. Μοιάζει δηλαδή σαν να περνάει ο χορός ξανά και ξανά από κοινά σημεία αλλά με διαφορετική κάθε φορά προσέγγιση και φιλοσοφία. Υπό αυτό το πρίσμα κάποιες έννοιες συναντώνται ανεξάρτητα από το είδος του χορού, και τέμνουν κάθετα ολόκληρη την ιστορία του. Οι έννοιες αυτές επαναπροσδιορίζονται και κάθε εποχή και ποικίλουν οι εκδοχές που κάθε φορά εφαρμόζονται. Τέτοιες έννοιες μπορεί να είναι :

1) Αφήγηση και περιεχόμενο ή αφαίρεση και φορμαλισμός: αν δηλαδή ο χορός έχει αφηγηματικό ή οποιουδήποτε άλλου είδους περιεχόμενο ή είναι αυτοαναφορικός (κίνηση για την κίνηση). Για παράδειγμα, στην ιστορία του μπαλέτου, τόσο ο Γάλλος χορογράφος Jean-George Noverre το 18^ο αιώνα όσο και ο Ρώσος χορογράφος Michel Fokine τον 20^ο αναζητούν μία αναπροσαρμογή των μέσων που χρησιμοποιεί το μπαλέτο προκειμένου να επιτευχθεί η εκφραστικότητα, που θεωρούν ότι έχει χαθεί. Έτσι ο Noverre γράφει το 1760:

Ένα καλά συνθεμένο μπαλέτο είναι μια ζωντανή εικόνα του πάθους, των τρόπων, των συνηθειών, των τελετών και των εθίμων όλων των εθνών της υδρογείου...εάν στερείται έκφρασης, εντυπωσιακών εικόνων ή ισχυρών καταστάσεων, καταντάει ένα κρύο και μελαγχολικό θέαμα.

Noverre στον Copeland & Cohen, 1992: 59

Ο δε Fokine γράφει το 1914 ότι πρέπει να επιδιώκεται:

να δημιουργείται σε κάθε περίπτωση μια φόρμα που να ανταποκρίνεται στο θέμα, η πιο κατάλληλη εκφραστικά φόρμα για την αναπαράσταση της περιόδου και του χαρακτήρα του έθνους που αναπαριστάται.

Fokine στον Copeland & Cohen, 1983: 258

Δηλαδή, δύο διαφορετικοί καλλιτέχνες σε δύο διαφορετικές εποχές αναζητούν παρόμοιες λύσεις στο κοινό πρόβλημα. Από την άλλη, στο σύγχρονο χορό μπορούμε να συναντήσουμε απόψεις όπως της Γερμανίδας χορογράφου Mary Wigman που πρέσβευε το 1930 ότι: «Ο χορός είναι μια μορφή έκφρασης που δόθηκε στον άνθρωπο, όπως ακριβώς η ομιλία, η φιλοσοφία, η ζωγραφική, ή η μουσική» (Wigman στην Cohen, 1974: 149), αλλά και της Yvonne Rainer, που στο μανιφέστο της που δημοσιεύθηκε στο *Tulane Drama Review* το 1965, δηλώνεται μεταξύ άλλων: «όχι στην έκφραση ή την πρόκληση συγκίνησης» (στην Carter, 1998: 35). Τα παραδείγματα αυτά αναδεικνύουν τις διαφορετικές λύσεις που δόθηκαν σε δύο διαφορετικές ιστορικές στιγμές στο ζήτημα της εκφραστικότητας.

2) **Μαξimalισμός – μινιμαλισμός**: δηλαδή, πληθωρικότητα ή λιτότητα των μέσων μιας παράστασης. Αυτό αφορά τόσο τα στοιχεία μιας παράστασης, π.χ. κοστούμια, φωτισμούς, σκηνικά αλλά και την εσωτερική δομή της χορογραφίας και τις κινήσεις που χρησιμοποιούνται. Στο μπαλέτο συναντάμε για παράδειγμα τις υπερπαραγωγές του Marius Petipa (19^{ος} αιώνας) ή των Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev (20^{ος} αιώνας) αλλά και τον μινιμαλισμό των νεοκλασικών έργων του Balanchine. Σήμερα, στο σύγχρονο χορό συναντάμε από τη μία τη λιτότητα του Jerome Bel ή του Jonathan Burrows και την πληθωρικότητα του Jan Fabre ή της Sasha Waltz.

3) **Αυτονομία των τεχνών – συνεργασία των τεχνών**. Παραδείγματα συνεργασιών έχουμε ακόμα από τη γέννηση του Αυλικού Μπαλέτου όπου το αρχαιοελληνικό ιδανικό της ένωσης των Τεχνών οδήγησε στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ο Balthasar de Beaujoyeulx, χορογράφος του πρώτου μπαλέτου στην ιστορία, του *Κωμικού Μπαλέτου της Βασίλισσας* (1581) γράφει: «Έτσι έδωσα ζωή στο μπαλέτο και το έκανα να χρησιμοποιεί το λόγο, και έκανα την Κωμωδία να τραγουδάει και να υποκρίνεται. Πρόσθεσα κάποια ασυνήθιστα κοστούμια και εκλεπτισμένα σκηνικά και στολίδια, έτσι μπορώ να πω ότι ικανοποίησα το μάτι, το αυτί και το πνεύμα με μία ισορροπημένη σύνθεση» (στην Cohen, 1974: 20), ενώ ο Rudolf Laban ήθελε να εξετάσει την κίνηση με τους δικούς της νόμους χωρίς τη σχέση της με τη μουσική.

ΙΣΤΟΡΙΑ ΧΟΡΟΥ.

Οριοθέτηση του αντικείμενου και χαρακτηριστικά

Η ιστορία του χορού ως θεωρητικό αντικείμενο μελέτης και ακαδημαϊκό αντικείμενο σπουδών, έχει μια ιδιαίτερη φύση και χαρακτήρα, καθώς συνδέεται αφ' ενός με αυτό το γνωστικό αντικείμενο που ονομάζουμε «ιστορία» και αφ' ετέρου με το «χορό». Ως εκ τούτου, αλλαγές αντιλήψεων, μεθοδολογιών, σκοπών και κατευθύνσεων που εμφανίζονται και στα δύο αυτά αντικείμενα επηρεάζουν και καθορίζουν και την έννοια, τους σκοπούς και τη μεθοδολογία της ιστορίας χορού. Κατά συνέπεια η εξέταση ορισμένων πτυχών και αλλαγών που έχουν συμβεί τόσο στο χώρο της ιστορίας όσο και στο χορό, θα βοηθούσαν στην καλύτερη κατανόηση των χαρακτηριστικών της «Ιστορίας του Χορού», όπως διαφαίνονται σήμερα.

Η μελέτη του παρελθόντος, αυτό που ονομάζουμε δηλαδή ιστορία, βασίζεται στην πεποίθηση ότι το παρελθόν κάθε ανθρώπινης κοινωνίας αποτελεί αξιόσεβαστη παρακαταθήκη της ανθρώπινης κοινωνίας, άξια να μελετηθεί καθώς παρέχει δεσμούς σχέσεων του παρελθόντος με το παρόν και επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων χρήσιμων για το παρόν. Κάτω από αυτό το πρίσμα διαφαίνεται μια τάση υπερτονισμού

της γραμμικότητας και της συνέχειας στο χρόνο που συνδέεται με μια πίστη στην εξέλιξη και στις ευθύγραμμες αλλαγές (αίτιο-αποτέλεσμα).

Μελετώντας το παρελθόν είτε διαχρονικά, είτε συγχρονικά, ο ιστορικός, στον παραδοσιακό του ρόλο, καλείται να περιγράψει και να ερμηνεύσει τα ιστορικά γεγονότα, βασιζόμενος στις ιστορικές πηγές, οι οποίες σχεδόν πάντα είναι ελλιπείς και αποσπασματικές. Χρειάζεται έτσι να επιλέξει στοιχεία, να συνδέσει, να συγκρίνει, να προβεί σε λογικές συσχετίσεις, να αξιολογήσει και τελικά να συμπεράνει, καταθέτοντας τα πορίσματά του, συνήθως, σε γραπτή μορφή.

Η πρόκληση έρχεται από τη λεγόμενη «Νέα Σχολή της Ιστορίας», η οποία κάτω από την επιρροή των ανθρωπιστικών και κοινωνικών σπουδών και τη μεταμοντέρνα φιλοσοφική σκέψη, επαναπροσδιόρισε τη φύση της ιστορίας ως «ανοιχτής» σε πολλαπλές ερμηνείες και επαναπροσεγγίσεις, το ρόλο του ιστορικού ως ενεργού υποκειμένου στη 'δόμηση' της ιστορίας, τη φύση των ιστορικών πηγών ως αναπαραστάσεις των γεγονότων (δηλαδή όχι το γεγονός καθ' εαυτό), τον τρόπο γραφής των ιστορικών διηγήσεων, τη μεθοδολογία και την ανάγκη για επιστημονική αντικειμενικότητα.

Ενδεικτικά παρατίθενται ορισμένα σημεία σύγκρισης της παραδοσιακής με τη «νέα» ιστορία:

Αντίληψη του χρόνου

Παραδοσιακή σχολή	Νέα Σχολή
Ευθύγραμμη πορεία Σύνδεση/συνέχεια των γεγονότων	Ο χρόνος είναι μια σειρά από 'κύματα', με ασυνέχειες και μετατοπίσεις

Το πρόβλημα της κατηγοριοποίησης

Παραδοσιακή σχολή	Νέα Σχολή
Κατηγοριοποιεί οριοθετώντας κλειστά σύνολα (π.χ. ορισμοί)	Οι κατηγορίες σχετίζονται με διαδικασίες τόσο επιλογής, όσο και αποκλεισμού.
Ιεραρχία	Αμφισβητεί την ιεραρχία

Χρήση και άποψη για το γενικό πλαίσιο των γεγονότων (context)

Παραδοσιακή σχολή	Νέα Σχολή
Το προς μελέτη γεγονός βρίσκεται στο κέντρο και περιβάλλεται από άλλα γεγονότα, κυρίως πολιτικά & οικονομικά.	Χωρίς ιεραρχία μελετά όλα τα πλαίσια (κοινωνικό, ψυχολογικό, στατιστικό κτλ), τα οποία δημιουργούν ένα δυναμικό σύνολο

Σχέση με τις πηγές

Παραδοσιακή ιστορία	Νέα ιστορία
Αναζήτηση της επιστημονικής αντικειμενικότητας μέσω των πηγών.	Πηγές ως αναπαραστάσεις των γεγονότων που ζητούν τον ενεργό-δημιουργικό ρόλο του ερευνητή
Πρωτοκαθεδρία των γραπτών πηγών	Ισότιμη αντιμετώπιση όλων των ειδών (προφορικές, ακουστικές κτλ)

Τέλος, πρέπει να τονιστεί ότι η ενίσχυση του ρόλου του ερευνητή από τη Νέα Ιστορία, φέρνει στην επιφάνεια το **πρόβλημα της γλώσσας, της περιγραφής και της**

ερμηνείας (δηλαδή, πώς θα περιγράψει κανείς ένα ιστορικό γεγονός και πώς θα το ερμηνεύσει). Είναι εφικτός ο διαχωρισμός μεταξύ της περιγραφής ενός γεγονότος και του καθορισμού του νοήματός του, δεδομένου ότι η γλώσσα αντανακλά την «εννοιολογική δομή της συγκεκριμένης δραστηριότητας»; (Adshead, 1988: 16). Γίνεται κατανοητό ότι η χρήση της όποιας ορολογίας δεν είναι καθόλου αθώα και εκτός των συνειδητών επιλογών του ερευνητή, και επιπλέον ότι αν και το κάθε «κείμενο είναι ανοιχτό σε πάνω από μια ερμηνείες, δεν υπάρχει ένας άπειρος αριθμός ερμηνειών» για κάθε κείμενο (Fish, 1980: 341).

Από την άλλη μεριά, ο σκοπός, η φύση και η λειτουργία του χορού ποικίλει ανάλογα με την εποχή και τη συγκεκριμένη κοινωνία στην οποία αναφερόμαστε. Αλλά, ακόμα και η ‘οριοθέτηση’ του τί είναι χορός και τί όχι, σε τί διαφέρει από άλλου είδους κινητικές δραστηριότητες (καθημερινή κίνηση, σπορ κ.α.), ποια είναι η κοινωνική του λειτουργία και το ιδεολογικό του υπόβαθρο διαφέρει και ποικίλει ανάλογα όχι μόνο με την εποχή και την κοινωνία, αλλά και με το ποιος «μιλάει», ποιος είναι δηλαδή ο ερευνητής (δικές του πεποιθήσεις, σπουδές, μεθοδολογία κ.α.) ή ο αφηγητής της ιστορίας.

Για να καταδειχθεί το εύρος των παραμέτρων που εμπεριέχονται σε κάθε απόπειρα μελέτης ενός χορευτικού φαινομένου, θεωρείται σκόπιμο να τονιστούν τα ακόλουθα ενδεικτικά σημεία:

- Κάθε χορός υπάρχει, σε κάποια συγκεκριμένη χρονική στιγμή σε μια κοινωνία, σε σχέση με «άλλους χορούς και άλλους μη χορευτικούς τρόπους χρήσης του σώματος και μπορεί να αναλυθεί ως προς τους δύο αυτούς άξονες» (Desmond στην Carter, 1998: 156.)
- Η κίνηση «είναι μια συμπεριφορά κοινωνικά καθορισμένη που μαθαίνεται σε μια διαδικασία κοινωνικοποίησης, όπως η γλώσσα» και σχετίζεται με τη μετάδοση ποικίλων πληροφοριών και νοημάτων σε πολλαπλά επίπεδα, και «ιδιαίτερα εκείνων των νοημάτων που ξεφεύγουν από τα όρια της γλωσσικής επικοινωνίας» (Polemus στην Thomas, 1993: 6).
- Οι αξίες, το γενικότερο κλίμα των ιδεών, οι αισθητικές προτιμήσεις μιας εποχής, η τεχνολογία, αλλά και οι κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές κτλ συνθήκες επηρεάζουν τις τάσεις και τα ρεύματα στις τέχνες γενικά και στο χορό ειδικά. Επιπλέον, στοιχεία όπως «το τέμπο και ο ρυθμός της μουσικής, το μέγεθος και το βάρος των κοστουμιών, το στυλ της διακόσμησης, το σχήμα της σκηνής, η φύση του εξοπλισμού των φώτων...καθόριζαν σε μεγάλο βαθμό τί μπορούσε και τί δεν μπορούσε να κάνει ένας χορογράφος» (Cohen, 1974: 2)
- Μέσον του χορού είναι το ανθρώπινο σώμα, δηλαδή κάτι αδιάσπαστο από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, σε αντίθεση για παράδειγμα με τον ζωγράφο που χρησιμοποιεί τα χρώματα και τα πινέλα. Το «σώμα» είναι επίσης μια προβληματική έννοια στη σύγχρονη θεωρία των τεχνών, αλλά ταυτόχρονα και μία ένδειξη του συγκεκριμένου ανθρώπου που έχει φύλο, γένος, κοινωνική τάξη, ιδιοσυγκρασία και προσωπική ιστορία.

Θεωρίες για την Τέχνη

Σε γενικές γραμμές μπορεί κανείς να διακρίνει τρεις απόψεις - φιλοσοφικές και αισθητές στάσεις - απέναντι στην Τέχνη γενικά και τους σκοπούς της.

Αυτές οι προσεγγίσεις όσον αφορά το χορό είναι:

Ο χορός ως μίμηση. Πρόκειται για μια άποψη που ξεκινά από την «Ποιητική» του Αριστοτέλη και εκφράστηκε στο χορό μέσα από χορογράφους όπως ο Jean-George Noverre (18^{ος} αιώνας), ο οποίος πρόσβευε ότι «ο χορός είναι και πρέπει να είναι μια πιστή αναπαράσταση της φύσης» (Noverre in Copeland & Cohen, 1983: 51).

Ο χορός ως έκφραση. Είναι η άποψη που πρεσβεύει ότι ο χορός αποτελεί μέσο έκφρασης του ανθρώπου και των αισθημάτων του. Αυτό φαίνεται σε ορισμούς όπως αυτός του John Martin (αρχές 20^{ου} αιώνα), ο οποίος ήταν κριτικός στους New York Times και ένθερμος υποστηρικτής του κινήματος του μοντέρνου χορού.

«Η τέχνη του χορού είναι η έκφραση και η μεταφορά μέσω των κινήσεων του σώματος, της πνευματικής και συναισθηματικής εμπειρίας ενός ατόμου που δεν μπορεί να εκφραστεί με λογικά ή πνευματικά μέσα». (Martin in Copeland & Cohen, 1983: 3).

Ο χορός ως αυτόνομη τέχνη. Πρόκειται για τη θεώρηση εκείνη που βλέπει το χορό ως καθαρή φόρμα. Παράδειγμα ο κριτικός Andre Levinson (αρχές 20^{ου} αιώνα), ο οποίος υποστηρίζει ότι «...ο χορός και το νόημά του...δεν είναι ούτε έκφραση ούτε μίμηση αλλά καθαρή λειτουργία (function)». (Levinson in Copeland & Cohen, 1983: 54).

Ο χορός ως επιτέλεση. Είναι εκείνη η προσέγγιση που βλέπει το χορό μέσα από το πρίσμα της Θεωρίας της Επιτέλεσης (R. Schechner), ως κοινωνική δράση και ως παραστασιακό γεγονός που γεννά τις συνθήκες της δημιουργίας του (E. Fisher-Lichte)

Χορός: Προβλήματα & προκαταλήψεις

Ο χορός και η μελέτη του υπέφερε και υποφέρει ακόμα σε κάποιο βαθμό από κάποιες βαθιά ριζωμένες προκαταλήψεις και απόψεις. Οι κυριότερες από αυτές είναι:

1) **Η διάσταση πράξης – θεωρίας.** Από την εποχή που ο Καρτέσιος (1596 – 1650) καθόρισε το φιλοσοφικό πλαίσιο σκέψης του Δυτικού ανθρώπου με τη ρήση του «Cogito ergo sum» (Σκέφτομαι, άρα υπάρχω), η διχοτόμηση της ανθρώπινης ύπαρξης (σώμα-πνεύμα) και η ιεραρχία του πνεύματος ολοκληρώθηκε και καθιερώθηκε. Έτσι, το σώμα συνδέθηκε με την πράξη και το πνεύμα με τη σκέψη, με αξιολογικά ανώτερο το δεύτερο. Ο χορός συνδέθηκε αναπόφευκτα με το σώμα, και καθιερώθηκε ως πράξη (χορεύειν, χορογραφείν), και όχι ως μια τέχνη που έχει και πνευματική διάσταση. Κατά συνέπεια και η κοινωνική του αποδοχή υπήρξε χαμηλή, αλλά και η θεωρητική του μελέτη αντιμετωπίστηκε με δυσπιστία, τόσο από τον ακαδημαϊκό χώρο όσο και από τον χορευτικό κόσμο.

2) **Η σύνδεση του χορού με το γυναικείο φύλο.** Η σύνδεση και ταύτιση του χορού με την έννοια της γυναικείας ενασχόληση, είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων συνθηκών που προέκυψαν στην πορεία της ιστορίας του Δυτικού χορού και δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση νομοτελειακό χαρακτηριστικό του χορού. Φυσικά κάτι τέτοιο δεν είναι από μόνο του αρνητικό, εάν δεν συνδεόταν και μια αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου ως κατώτερου και εκτός των «δυνάμεων εξουσίας», μια και αναφερόμαστε σε πατριαρχικές κοινωνίες. Για το χορό, αυτή η σχέση, σε συνδυασμό με τον προηγούμενο παράγοντα, συνέβαλλε αποφασιστικά και απόλυτα στη χαμηλή κοινωνική αποδοχή του, και στην δυσπιστία για την ύπαρξη θεωρητικής διάστασης αυτής της τέχνης.

3) **Το πρόβλημα των πηγών & της καταγραφής.** Λαμβάνοντας υπ' όψιν τη δυσκολία καταγραφής του χορού, την υπερτίμηση των γραπτών πηγών στην παραδοσιακή προσέγγιση μελέτης της ιστορίας, και την γενική έλλειψη πηγών για το χορό (ιδίως των

παλιότερων εποχών), η μελέτη του χορού σε ακαδημαϊκό και θεωρητικό επίπεδο ήταν περιορισμένη και αμφισβητούμενη.

Η εφήμερη φύση του χορού είναι κυρίως αυτή που ορίζει τη δυσκολία καθορισμού ή ορισμού του αντικειμένου της μελέτης.

Ένα από τα προβλήματα που έχει απασχολήσει διάφορους μελετητές του χορού είναι η δυσκολία ορισμού ή καθορισμού του αντικειμένου της μελέτης. Για τους ανθρώπους που ασκούν το χορό πρακτικά, ο χορός ολοκληρώνεται τη στιγμή ακριβώς που εξαφανίζεται, δηλ. στη διάρκεια της παράστασης. Επιπλέον, είναι η μη-επαναληπτικότητα, η έλλειψη 'ιχνών' της παράστασης που έχει ληφθεί ως το μεγαλύτερο εμπόδιο για την αποδοχή του [χορού] ως ένα αξιόπιστο αντικείμενο έρευνας.

Dempster στην Carter, 1998: 1-2

Σήμερα, που κατά γενικές γραμμές, ο χορός έχει πια ισάξια θέση στο χώρο των Τεχνών, και αποδεκτή θέση στον τομέα της θεωρητικής μελέτης, υπάρχουν σύμφωνα την Carter (1998) δύο σημεία-κλειδιά που σχετίζονται με την μελέτη του χορού: 1) η έρευνα των τρόπων με τους οποίους μπορεί να καταγραφεί το χορευτικό γεγονός αυτό καθ' εαυτό (συστήματα σημειογραφίας του χορού, καταγραφή σε βίντεο κτλ) και 2) η φύση της όποιας 'μετάφρασης' είναι απαραίτητη από τη φυσική/αισθητηριακή δράση (το χορό τον ίδιο) στη γραπτή ή προφορική της μορφή.

4) **Η σύγχυση των εννοιών κίνηση και χορός.** Οι δύο αυτές έννοιες δεν είναι ταυτόσημες, ούτε μπορούν να χρησιμοποιούνται εναλλακτικά. Η θεωρία του χορού παλιότερα στην προσπάθειά της να στηρίζει τη θέση του χορού μέσα στο χώρο της διανοήσης ή να τονίσει την κοινωνική του σπουδαιότητα, υπερτόνισε λανθασμένα τη σχέση χορού-κίνησης. Η 'ρομαντική' και ιδεαλιστική αυτή άποψη πρέσβευε, σε γενικές γραμμές, ότι αφού ο χορός είναι κίνηση και η κίνηση υπάρχει παντού, έτσι και ο χορός υπάρχει παντού (παγκοσμιότητα του φαινομένου) και σε όλες τις εποχές (διαχρονικότητα του φαινομένου). Αυτή η προσέγγιση δεν είναι απόλυτα λάθος (αν και υπάρχουν κοινωνίες που δεν έχουν καν την έννοια του 'χορός'), αλλά το σημαντικό είναι ότι δημιουργεί σοβαρές συγχύσεις και παρανοήσεις. Δημιουργείται, δηλαδή, η εντύπωση ότι ο χορός εξελίσσεται γραμμικά, και συνειδητά ή ασυνείδητα παράγονται διπολικά νοητικά σχήματα: «πρωτόγονοι χοροί» - «πολιτισμένοι χοροί». Οι πρώτοι, οι πρωτόγονοι, συνήθως συνδέονται με αρχικά στάδια εξέλιξης του χορού (χρονικά και ιεραρχικά) και έρχονται σε αντιπαράθεση με τις πιο εξελιγμένες μορφές χορού που συνήθως είναι οι Δυτικές μορφές, και κυρίως αυτές που έχουμε στην εποχή μας.

Τέλος, λόγω της έμφυτης ροπής του ανθρώπου προς την κίνηση, η έννοια της 'φυσικότητας' στην κίνηση και το χορό δημιούργησε λανθασμένες αντιλήψεις και προσεγγίσεις, αγνοώντας την ανυπαρξία της έννοιας της 'φύσης' έξω από τις κοινωνικές της προσλαμβάνουσες. (Ο Roland Barthes στο Mythologies, υποστηρίζει ότι το «φυσικό» είναι μια πολιτιστική κατηγορία.) Για παράδειγμα, η 'φυσική' κίνηση για την Isadora Duncan ήταν αυτή που μιμούνταν τις κινήσεις των κυμάτων, του αέρα και συμβάδιζαν με μια αρχαιοελληνική αισθητική. Για την Doris Humphrey και τη Martha Graham, 'φυσική' κίνηση ήταν αυτή που 'βγαίνει' από μέσα από το σώμα προς τα έξω, και κατά συνέπεια εκφράζει το εσωτερικό τοπίο του ανθρώπου. Για τη γενιά των μεταμοντέρνων χορογράφων του Judson Church το 'φυσικό' σχετιζόταν με την απουσία οποιασδήποτε θεατρικής παρέμβασης που θα προκαλούσε τη σκηνική

ψευδαίσθηση και μεταμόρφωση (π.χ. χρήση καθημερινής κίνηση – περπάτημα, κάθισμα, τρέξιμο κτλ).

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΧΟΡΟΥ ΣΗΜΕΡΑ ΩΣ ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ

Πρόκειται για ένα διευρυμένο πεδίο γνώσης σε σχέση με την παραδοσιακή αντίληψη της ιστορίας χορού (γεγονότα, πρόσωπα, γραμμικότητα), και παρουσιάζει συχνά υβριδική μορφή, λόγω της σχέσης της με άλλα γνωστικά αντικείμενα (φιλοσοφία, κοινωνιολογία, πολιτισμικές σπουδές κ.α.)

Αυτή η διεύρυνση του πεδίου της ιστορίας του χορού έχει άμεση σχέση με το γεγονός

...ότι έχουν ξεπεραστεί τα όρια όχι μόνο στο **τί θεωρείται χορός** και επομένως στη σπουδή του, αλλά επίσης και στο **τί στρατηγικές μπορούν να χρησιμοποιηθούν...**

Οι σπουδές στην τέχνη απομακρύνθηκαν από την Ιστορία της Τέχνης και τις συζητήσεις για το στυλ και τα εσωτερικά χαρακτηριστικά ενός έργου τέχνης, [επιδιώκοντας] να ερμηνεύσουν το νόημα αυτών των έργων με όρους **κοινωνικών & ιδεολογικών κατηγοριών** που αντιπροσωπεύονται σε αυτή.

Carter, 1998:10-11

Μπορεί να πει κανείς ότι οι ιστορικοί του χορού είναι πια μια διευρυμένη ομάδα ανθρώπων που περιλαμβάνει καλλιτέχνες, δημοσιογράφους, ακαδημαϊκούς, κριτικούς και άλλους, που εμπλέκονται στη μελέτη του χορού ως πολιτισμική, κοινωνική και αισθητική πρακτική.

Η ιστορία του χορού δεν είναι πια απλά μια ιστορική καταγραφή, αλλά μια εξελισσόμενη συζήτηση σχετικά με το παρελθόν που μπορεί να πάρει πολλές μορφές (παράσταση, γραπτή μορφή, μανιφέστο, χορογραφική έρευνα κτλ.), στην οποία έχει σημασία η σωματικότητα της καθημερινή ζωής του καθένα. Τέλος, ως μια σωματική «συνομιλία» ο χορός μπορεί να αναλυθεί όχι μόνο με όρους σχετικά με τους χαρακτήρες ή τις εικόνες που παρουσιάζει αλλά και με όρους που αφορούν το πώς προσεγγίζουμε την πράξη της θέασης μιας παράστασης. (Dils & Albright, 2001: xiii-xviii).

Βασικές έννοιες

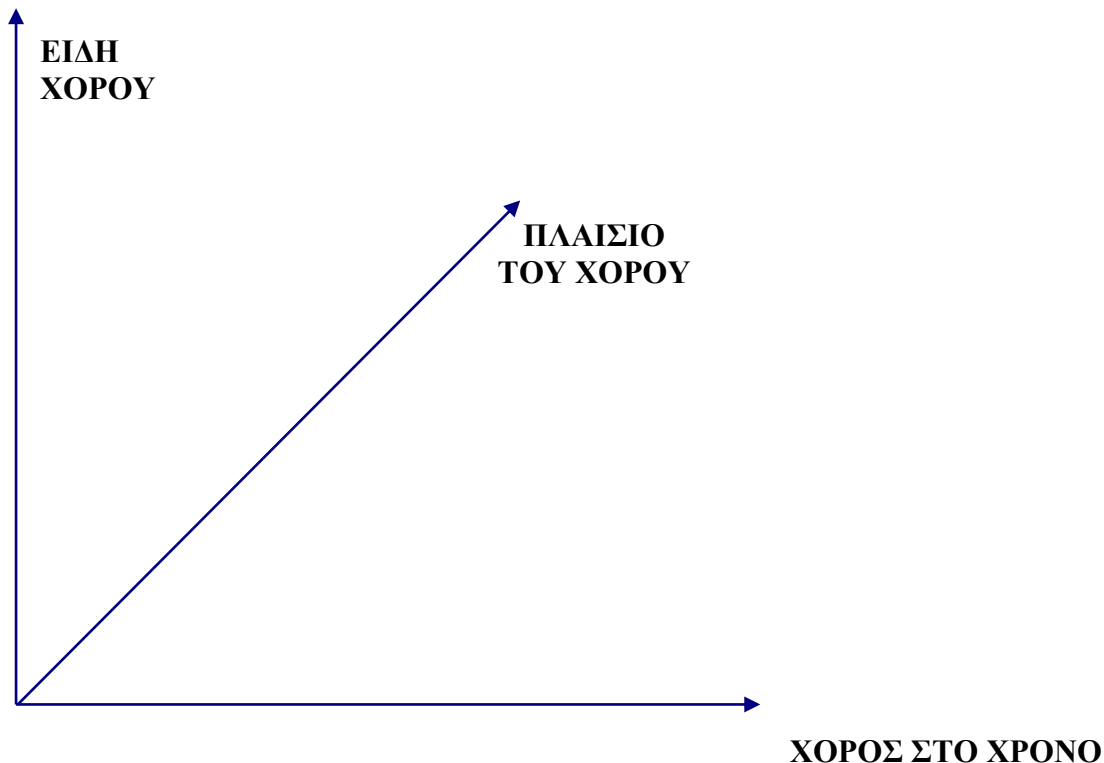
Υπάρχουν τρεις βασικές έννοιες-άξονες που διέπουν ολόκληρη τη μελέτη του χορού, ανεξάρτητα από την εποχή, τη μεθοδολογία και τους σκοπούς που κάθε φορά υπάρχουν. Αυτές είναι: η *χορογραφία* (choreography), η *εκτέλεση/ερμηνεία* (performance) και η *απόλαυση/εκτίμηση* (appreciation), με την έννοια τόσο της κριτικής αξιολόγησης (που προϋποθέτει ιστορική & κοινωνική συνείδηση), όσο και της αισθητικής & καλλιτεχνικής απόλαυσης & αποτίμησης.

Και οι τρεις αυτές έννοιες έχουν τόσο θεωρητική και όσο και πρακτική διάσταση/προσέγγιση. Για παράδειγμα, μπορεί δηλαδή να μάθει κανείς να χορογραφεί (knowing how), αλλά μπορεί να μάθει και για τη χορογραφία (αρχές, χαρακτηριστικά) (knowing about). (Adshead, 1981: 77-90).

Τέλος, οι τρεις αυτές έννοιες αφορούν όλους τους όρους μιας παράστασης (χορογράφος, ερμηνευτής, θεατής). Για παράδειγμα η ύπαρξη και εμπειρία της *χορογραφίας* υπάρχει και στα τρία αυτά μέρη με διαφορετικό φυσικά τρόπο στο καθένα.

Μεθοδολογία της ιστορίας χορού

Σύμφωνα με την J. Layson (1994), αυτό που είναι σημαντικό για την ιστορία χορού είναι ότι αποτελεί μια από τις βασικές μεθοδολογίες των σπουδών χορού και ότι καταδείχνει το χορό ως «μια πολύπλοκη ανθρώπινη δραστηριότητα που εξυπηρετεί πολλούς σκοπούς και αναπτύσσει μια πολλαπλότητα ειδών τα οποία πολλαπλασιάζονται, ακμάζουν, παρακμάζουν ή αλλιώς, αλλάζουν με το πέρασμα των χρόνων» (Layson, 1994: 5). Η Layson προτείνει ένα τρισδιάστατο μοντέλο για να φανούν παραστατικά οι μεθοδολογικές δυνατότητες της ιστορίας του χορού.



Ανάλυση του μοντέλου

Ως προς τον άξονα του χρόνου υπάρχουν οι εξής δυνατότητες, που επιλέγονται ανάλογα με τους σκοπούς της μελέτης.



Μελέτη στο χρόνο από την προϊστορία μέχρι το παρόν

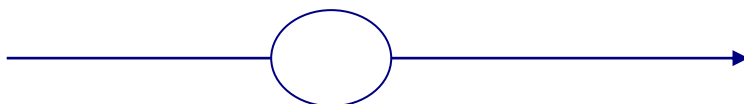
Η προσέγγιση αυτή βλέπει το χορό σε μια εξελικτική προοπτική που ξεκινάει από τα βάθη της προϊστορίας και ακολουθώντας μια γραμμική πορεία φτάνει στο σήμερα. Το πρόβλημα με αυτή την προσέγγιση είναι ότι καλύπτει ένα τεράστιο χρονικό εύρος με αποτέλεσμα να μπορεί να καλύψει σε βάθος όλες τις πτυχές. Επιπλέον, και ίσως πιο σημαντικό, είναι οι ιδέες και η λογική που στηρίζουν μια τέτοια μεθοδολογία. Αυτή είναι.....

Η δεύτερη δυνατότητα που υπάρχει ως προς τον άξονα του χρόνου είναι η μελέτη μεμονομένων περιόδων. Η μέθοδος αυτή επιτρέπει μεγαλύτερο βάθος και αναλύση, καθώς οι χρονικές περίοδοι είναι μικρότερες απ' ότι στο πρώτο μοντέλο. Επιπλέον

δίνεται η αίσθηση της αλλαγής στο χρόνο, χωρίς απαραίτητα να ακολουθείται μια γραμμική πορεία.



Τέλος, η τρίτη εκδοχή αφορά στη μελέτη μεμονωμένων περιόδων. Αυτές είναι εξιδικευμένες μονογραφίες που μελετούν σε βάθος μια περίοδο, ένα συγκρότημα, ένα χορογράφο, ακόμα και ένα συγκεκριμένο έργο.



Αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι όσο μικρότερη είναι η εξεταζόμενη χρονική περίοδος, τόσο μεγαλύτερες δυνατότητες για εμβάθυνση και λεπτομέρεια υπάρχουν. Από την άλλη μεριά, μια μελέτη μεγάλης χρονικής περιόδου αναδεικνύει καλύτερα τις αλλαγές που επέρχονται με τον χρόνο στο προς εξέταση φαινόμενο.

Ο δεύτερος άξονας στο σχήμα της Layson είναι ο άξονας των ειδών χορού (DANCE TYPES).

Η έννοια του είδους χορού συνδέεται με τη λειτουργία και το πλαίσιο τους μέσα σε μια κοινωνία. Δηλαδή, τα διάφορα είδη χορών επιτελούν διαφορετικές λειτουργίες σε μια κοινωνία και παρουσιάζονται σε διαφορετικά πλαίσια. Η μελέτη τους σε αυτά τα συμφραζόμενα συμβάλλουν στην κατανόηση της σχέσης ανάμεσα στο χορό και στην κοινωνία αυτή.

Ως προς αυτόν τον άξονα, μπορεί ο ερευνητής να επιλέξει, μεμονωμένα ή σε συνδυασμό, ανάμεσα στα παρακάτω ενδεικτικά είδη χορού:

Θρησκευτικούς/τελετουργικούς χορούς (χορούς με θρησκευτικό περιεχόμενο και πλαίσιο λατρείας)

Ψυχαγωγικούς (χορούς που χορεύει κανείς για να διασκεδάσει και έχουν συχνά σύνδεση με τη μόδα της εποχής, τη νεανική κουλτούρα κτλ)

Κοινωνικούς (χοροί των κοινωνικών εκδηλώσεων που επιτελούνται στα πλαίσια της κοινωνικής συναναστροφής)

Θεατρικούς (χοροί που παρουσιάζονται σε θεατρικό πλαίσιο)

Παραδοσιακούς (χοροί που σχετίζονται με την ανώνυμη, λαϊκή παράδοση)

Άξονας το πλαισίου του χορού(CONTEXT)

Ως προς αυτόν τον άξονα του πλαισίου (context) του χορού, μπορεί ο ερευνητής να επιλέξει ανάμεσα σε (μεμονωμένα ή σε συνδυασμό):

Γεωγραφικό πλαίσιο

Αισθητικό πλαίσιο

Καλλιτεχνικό πλαίσιο

Κοινωνικό πλαίσιο

Πολιτικό πλαίσιο

Ανθρωπολογικό πλαίσιο κ.α.

Ιστορικές πηγές

Σύμφωνα με την Layson (1994: 18-22), οι πηγές διακρίνονται βασικά σε δύο είδη:

Πρωτογενείς πηγές είναι αυτές που δημιουργήθηκαν κατά την περίοδο που μελετάται. Έτσι είναι σύγχρονες με τα εξεταζόμενα γεγονότα και από «πρώτο χέρι». Π.χ. προγράμματα μιας παράστασης, η ίδια η παράσταση, κριτικές εφημερίδων, ενώ **δευτερογενείς πηγές** είναι οι μεταγενέστερες, π.χ. ιστορικές μελέτες, εγκυκλοπαίδειες, μονογραφίες, βιογραφίες κτλ

Μπορούν να γίνουν και επιμέρους διαχωρισμοί, όπως για παράδειγμα δημόσιες & ιδιωτικές πηγές, γραπτές & μη-γραπτές, αλλά και ανάλογα με τη φύση (τον τύπο) των πηγών. Έτσι μπορούμε να διακρίνουμε:

Γραπτές πηγές: αυτοβιογραφίες, βιογραφίες, προγράμματα, διαφημιστικές αφίσες, κατάλογοι ονομάτων, λογαριασμοί, ημερολόγια, εφημερίδες, παρτιτούρες, σημειογραφία, περιοδικά, γράμματα κ.α.

Οπτικές πηγές: ο ίδιος ο χορός, κοστούμια, σκηνικά, φιλμ, μουσικά όργανα, σκίτσα, πίνακες, φωτογραφίες κ.α.

Ηχητικές πηγές: Διακρίνονται σε ακουστικές (π.χ. μουσική) και προφορικές (συνεντεύξεις, αναμνήσεις κ.α.).

Είναι πολύ σημαντικό ότι οι κατηγορίες αυτές δεν είναι απόλυτες, μπορούν να διαμορφώνονται ανάλογα με τη μεθοδολογία, τα ερευνητικά ερωτήματα και τις ιδιαιτερότητες της έρευνας και τα παραδείγματα αυτά δεν εξαντλούν το εύρος και την ποικιλία των πηγών. Οι ιδιαιτερότητες πάντως της κάθε κατηγορίας, αποτελούν σημαντικό παράγοντα που επηρεάζουν την ιστορική έρευνα. Γι' αυτό και ο ρόλος του ερευνητή είναι κρίσιμος και εκφράζεται μέσα από τη ανάγκη αξιολόγησης, διασταύρωσης και ερμηνείας των πηγών.

ΤΟ ΣΩΜΑ

«Ένα κορμί, με τη δύναμή του μονάχα και με την πράξη του, είναι αρκετά ισχυρό για να αλλοιώσει βαθύτερα τη φύση των πραγμάτων, παρ' όσο ποτέ το πνεύμα μέσα από στους διαλογισμούς και στα όνειρά του τα κατάφερε».

Paul Valery

Το σώμα είναι ένα ιδιαίτερα πολύπλοκο και ιδεολογικά βεβαρημένο θέμα. Καθώς το σώμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον άνθρωπο, και κατ' επέκταση με τις δραστηριότητες του (καλλιτεχνικές ή μη), είναι ένα θέμα που προσεγγίζεται πολύ συχνά από ποικίλες πλευρές και άπτεται πολλών περιοχών (φιλοσοφία, ιατρική, χορός, αθλήματα, θέατρο, νέες τεχνολογίες, κινηματογράφος & video, διαφήμιση, πλαστική χειρουργική, μόδα κ.α.).

Ο χορός ως ενσώματη κοινωνική πρακτική, έχει επηρεαστεί στη θεωρία και στην πράξη (παράσταση και διδασκαλία) από τις ποικίλες θεωρίες για το σώμα που έχουν έρθει στο προσκήνιο δυναμικά από τη δεκαετία του '70 και μετά, κυρίως υπό την επιρροή των Φεμινιστικών θεωριών και της Φαινομενολογίας¹⁰. Σήμερα στο χορό υπάρχουν κάποιες έννοιες που χρησιμοποιούνται συχνά και αποτελούν κομβικά σημεία αυτής της αλλαγής σε σχέση με την αντίληψη του σώματος. Τέτοιες έννοιες είναι: body

writing, somatics, lived body, embodiment. Όλες δηλώνουν μία επανεξέταση της νόησης, της αντίληψης, της αντιληπτικότητας, της πράξης, της κοινωνικής γνώσης και του κοινωνικού ελέγχου μέσα από το σώμα. Ο Marcel Mauss (1973) απέδειξε πώς οι καθημερινές δραστηριότητες σχετίζονται με τη συγκεκριμένη κοινωνία. Ο Pierre Bourdieu εξέτασε το σώμα μέσα σε μία γενικότερη θεωρία της πράξης και σε σχέση αλληλεπίδρασης με την κοινωνική δομή, ενώ η Susan Foster (1995) μίλησε για ευφυΐα του σώματος, δηλαδή για το πώς οι κινήσεις και στάσεις του σώματος συνδέονται με έννοιες μέσα από τη σχέση τους με άλλα σώματα σε μία κοινωνία.

Στην χορευτική εκπαίδευση υπάρχει πια η συνείδηση ότι το εσωτερικό του σώματος είναι ισότιμο με το εξωτερικό περιβάλλον και ότι το σώμα είναι αυτό που αντιλαμβάνεται, αντιδρά και στέλνει μηνύματα από μέσα προς τα έξω. Υπάρχει έτσι μία οξυμένη προσοχή στην ιδιοδεκτική ικανότητα του σώματος ενώ κινείται. Η εξωτερική εικόνα, ο καθρέφτης της παραδοσιακής αίθουσας χορού δεν είναι πια το κριτήριο ελέγχου της κίνησης. Ο δάσκαλος δεν επιδεικνύει τις κινήσεις και οι μαθητές δεν ακολουθούν μιμούμενοι, αλλά ο καθένας δουλεύει πάνω στο σώμα του ανάλογα με τις ανάγκες, τα μηνύματα που το σώμα του στέλνει και με τον τρόπο που δημιουργικά το σώμα αντιλαμβάνεται και αλληλοτροφοδοτεί το πνεύμα του. Η ιεραρχία στην τάξη ανατρέπεται και με αυτόν τον τρόπο ολόκληρη η παραδοσιακή εκπαιδευτική προσέγγιση αμφισβητείται. Τέλος η σχέση γραφής-χορογραφίας, και κατ' επέκταση θεωρίας-πράξης, κριτικής-παράστασης, επαναδιατυπώνεται.

Ειδικά όσον αφορά στο χορό, πρέπει να επισημανθούν οι εξής πτυχές και προβληματικές του σώματος, του μέσου δηλαδή που διαθέτει η τέχνη του χορού:

...το ανθρώπινο σώμα, οδηγημένο από το πνεύμα & την ψυχή του, δεν μπορεί ποτέ να είναι ένα ουδέτερο καλλιτεχνικό μέσο. Δεν είναι ποτέ ανέκφραστο. Στην πραγματικότητα δεν είναι ποτέ «αυτό», αλλά αποτελεί τη σωματική εκδήλωση ενός ανθρώπου με γένος και μοναδικότητα.

Jowitt in Adshead, & Jayson, 1994: 169

Η κριτικός χορός Deborah Jowitt αναφέρει σε αυτό το απόσπασμα ότι το σώμα είναι πάντα σημαίνον του γένους και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών ενός ατόμου (χρώμα, θρησκεία, κοινωνική τάξη κτλ.), ανεξάρτητα από την πρόθεση μιας χορογραφίας. Αυτή η «χαρτογράφηση» ενός ανθρώπου στο σώμα του, και η διερεύνηση, ανάδειξη και έκθεση των 'προσωπικών' ιστοριών του κάθε σώματος-ανθρώπου, αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά θέματα προς εξερεύνηση των σύγχρονων χορογράφων. Το 'εγώ' όπως παρουσιάζεται στη σκηνή, αποτελεί την ενσωματωμένη ιστορία, βίωμα, του δημιουργού και ταυτόχρονα, τη μικρογραφία της εικόνας μιας πολυσυλλεκτικής κοινωνίας. Ταυτόχρονα, ειδικά από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 και μετά, ένα συχνό πεδίο διερεύνησης των χορογράφων είναι το 'παιχνίδι' ανάμεσα στο 'εγώ' και την επι σκηνής αναπαράσταση, δηλαδή, θέτουν υπό εξέταση τους μηχανισμούς αλλά και τις σημασίες που προκύπτουν όταν κλωνισθούν οι 'αυτόματες' συνδέσεις ανάμεσα σε αυτό που γίνεται επί σκηνής και στην 'αυθεντική' εμπειρία του ερμηνευτή.

Μια σημαντικότερη παράμετρος του θέματος του σώματος, είναι η διάκριση μεταξύ του *φύλου* (sex: αρσενικό, θηλυκό) που είναι βιολογική κατηγορία, και του *γένους* (gender) που είναι κοινωνική κατηγορία. Υπάρχει δηλαδή διαφορά ανάμεσα στο φυσικό σώμα & στο κοινωνικό σώμα. Με τον όρο κοινωνικό σώμα εννοούμε τόσο το 'ρόλο' που η κάθε κοινωνία καθορίζει για το κάθε μέλος της ανάλογα με το φύλο του, αλλά και την 'εικόνα' που απαιτείται για αυτό το ρόλο. Αναπόφευκτα λοιπόν υπεισέρχονται και έννοιες όπως: 'φαντασίωση', 'ευχαρίστηση', 'έκθεση' κ.α. Επιπλέον, το σώμα μπορεί να σηματοδοτεί με τρόπους πιο αφηρημένους συγκρινόμενος με το λόγο. Οι λέξεις (σημαίνουν) έχουν συγκεκριμένη σημασία και νόημα (σημαινόμενο), ενώ οι κινήσεις δεν συνδέονται αυτομάτως και μονοσήμαντα με τις έννοιες. Από την άλλη μεριά, ο χορός δεν είναι ποτέ απόλυτα αφηρημένος γιατί δεν μπορεί να υπερβεί τη φυσική του διάσταση, δηλαδή το σώμα.

Κατά την θεωρητικό και κριτικό χορού Sally Banes ο χορός και κατ' επέκταση το **φυσικό σώμα αντανakλά την κοινωνία** (το κοινωνικό/πολιτικό σώμα) αλλά επίσης **τα χορευτικά σώματα μπορούν και να επηρεάσουν την κοινωνία.** (π.χ. την εποχή της Αικατερίνης των Μεδίκων ο χορός ήταν μέσο πολιτικών διαπραγματεύσεων). Η σχέση που μπορούμε να έχουμε ανάμεσα στο φυσικό και στο κοινωνικό μας σώμα, «φαίνεται... [ότι] οριοθετείται [κάπου] ανάμεσα στην πειθαρχία και τη δημιουργική έκφραση. Αυτό σημαίνει ότι μπορούμε να «φτιάχνουμε» τα σώματά μας, αλλά μέχρι ενός σημείου.» (Banes. 1994. σ. 47). Τα όρια τίθενται από τους νόμους, την ιατρική, την ηθική, τη **μόδα**, τους **κανόνες συμπεριφοράς**.

Με αυτή την έννοια, οι διάφορες τεχνικές του χορού, αποτελούν τρόπους διαμόρφωσης, 'χειραγώγησης' και διάπλασης του σώματος ανάλογα με τις ανάγκες, απαιτήσεις και όρους του κάθε είδους χορού. Οι τεχνικές που αναφέρονται παρακάτω είναι ενδεικτικές, αποτελούν τις βασικότερες χορευτικές τεχνικές που διδάσκονται στις σχολές χορού ανά τον κόσμο, αλλά δεν είναι οι μόνες. Υπάρχουν και άλλες τεχνικές που δεν αναφέρονται εδώ (π.χ. τεχνική Hawkins, τεχνική Wigman κ.α.). Σήμερα, οι περισσότεροι χορευτές γνωρίζουν μια ποικιλία τεχνικών, αλλά το χορογραφικό ύφος των χορογράφων βασίζεται περισσότερο στην ιδιοσυγκρασιακή τους κίνηση και σε μια μίξη τεχνικών και χειρονομιών. Τέλος, η καθημερινή κίνηση (περπάτημα, τρέξιμο, στάση κτλ) ενσωματώνεται λειτουργικά, χωρίς ενοχές, στα έργα των σύγχρονων χορογράφων

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ

Η γέννηση του μπαλέτου τοποθετείται στα χρόνια της Αναγέννησης και έχει τις ρίζες του στους χορούς και τις διασκεδάσεις του Μεσαίωνα (όπως οι Μορέσκες¹)

¹ Χορός του Μεσαίωνα, που είχε ευρεία γεωγραφική εξάπλωση στην Ευρώπη, και έχει συνδεθεί με χορούς σπαθιών και με χορούς με κουδούνια. Πήρε διάφορες μορφές, αναμείχθηκε με τοπικά στοιχεία και ενσωμάτωσε θρησκευτικά στοιχεία. Η θεματολογία της συχνά σχετιζόταν με τη νίκη των Χριστιανών υπέρ των αλλοθρήσκων, κυρίως των Μαυριτανών (moor=Μαυριτανός) ή Τούρκων, ως ανάμνηση των πραγματικών πολέμων που είχαν γίνει. Οι διάφορες πηγές ανά τους αιώνες χρησιμοποίησαν συχνά τον όρο Μορέσκα για χορευτικά θεάματα όλων των ειδών που όμως είχαν κάτι το ασυνήθιστο, το αλλόκοτο, το μυστήριο.

Η Αναγέννηση βρίσκει την (Δυτική) Ευρώπη να έχει τα πρώτα μεγάλα αστικά κέντρα, όπως το Παρίσι, να αναπτύσσει εμπόριο και τραπεζικές συναλλαγές, να στηρίζει μια τάξη πλουσίων παράλληλα με την τάξη των ευγενών, και κυρίως, να βγαίνει από το θεοκρατικό καθεστώς του Μεσαίωνα. Τόσο το ίδιο το Βατικανό, όσο και οι φιλόσοφοι της εποχής εκκοσμικεύουν τη σκέψη τους και η μακρινή αρχαιότητα (Ελλάδα και Ρώμη) γίνονται το απόλυτο ιδανικό προς το οποίο στρέφονται όλοι, καλλιτέχνες και διανοούμενοι. Η φιλοσοφική σκέψη της Αναγέννησης γεννά το κίνημα του Ανθρωπισμού (Ουμανισμού) και η σκέψη γίνεται όλο και περισσότερο ανθρωποκεντρική, καθώς η εμφάνιση της τυπογραφίας θα συμβάλλει στη διάδοση των γνώσεων και την εξάπλωση των ιδεών. Ο (αστός) άνθρωπος της Αναγέννησης είναι πολυπράγμων και κυρίως οι καλλιτέχνες είχαν ένα ευρύ πεδίο αναζητήσεων και γνώσεων, για παράδειγμα ο Λεονάρντο Ντα Βίντσι ήταν ζωγράφος, γλύπτης, ανατόμος, μουσικός, αρχιτέκτονας, μηχανικός & συγγραφέας.

Οι ρίζες του μπαλέτου βρίσκονται στην Ιταλία, όπου οι διάφορες ανεξάρτητες πόλεις της εποχής (η Ιταλία δεν ήταν ένα ενιαίο κράτος) έχουν να επιδείξουν μια άνθηση των τεχνών και των γραμμάτων κάτω από την αιγίδα των πλούσιων οικογενειών της εποχής, που έπαιζαν ρόλο ανάλογο των αρχαίων χορηγών. Οι Μεδικοί στη Φλωρεντία, οι Ντε Εστέ στη Φερράρα και οι Βισκόντι στο Μιλάνο, καλούσαν στις υπηρεσίες τους χοροδιδασκάλους επί πληρωμή για να χορογραφήσουν έργα για τις διασκεδάσεις τους (μασκαράτες²), με τον απαραίτητο βεβαίως ανταγωνισμό μεταξύ τους για το πιο μεγαλόπρεπο θέαμα.

ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΧΟΡΟΓΡΑΦΟΙ

Ο Domenico da Ferrara ή da Piacenza (1400-1476) θεωρείται ο πρώτος χορογράφος της ιστορίας. Έγραψε την πραγματεία «*Η Τέχνη του Χορού και της Καθοδήγησης των Χορευτών*» (μεταξύ 1445 & 1450) στο οποίο περιέχεται η διδασκαλία του, οι θεωρητικές του αρχές και μερικές από τις σημαντικότερες χορογραφίες του. Όλες οι χορογραφίες περιγράφονται λεκτικά και συνδέονται με τη μουσική τους. Είναι η πρώτη φορά που **ο κάθε συγκεκριμένος χορός συνδέεται με συγκεκριμένη μουσική**, δημιουργώντας έτσι μια δική του κλίμακα χορών από τον πιο αργό προς τον πιο γρήγορο: Basse Danse, Quadernaria, Saltarello, Piva. (Ρεϊνά, Φερντινάντο. 1980. σ. 13.). Ιδιαίτερα σημαντικές για την τέχνη του χορού είναι οι αναφορές που κάνει στην **αισθητική του χορού**: αναφέρει τις βασικές απαιτήσεις του στυλ του κάθε χορού, τη χορευτική τεχνική, τη μουσική συνοδεία και το χώρο. Γι' αυτόν ο χορός είναι μέσο καλλιτεχνικής δημιουργίας και όχι μόνο φυσική άσκηση. Ο da Piacenza ήταν ο πρώτος που υπέγραφε τις χορογραφίες του και δημιουργείται για πρώτη φορά η **έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας στη χορογραφία**. Κατά τον Foucault «η γέννηση της έννοιας του 'συγγραφέα' (author) αποτελεί τη στιγμή που [γεννάται η έννοια] της **ατομικότητας** στην ιστορία των ιδεών» (Rabinow. Paul. (ed.) 1991. σ. 101). Δηλαδή, από την ανώνυμη καλλιτεχνική παραγωγή περνάμε στην εποχή του επώνυμου δημιουργού, του οποίου η ξεχωριστή σφραγίδα χαρακτηρίζει τα έργα.

Τέλος, ο da Piacenza διέκρινε τις κινήσεις σε φυσικά και τεχνητά βήματα, δημιουργώντας έτσι το πρώτο κινητικό λεξιλόγιο, **το πρώτο ρεπερτόριο βημάτων που λειτουργεί ανεξάρτητα από το πλαίσιο του κάθε συγκεκριμένου χορού**.

² Πολύ δημοφιλές θέαμα που παρουσιαζόταν κυρίως κατά τη διάρκεια των δείπνων, και επηρέασαν τη βασιλική διασκέδαση σε όλη την Ευρώπη. Περίτεχνα και πλούσια θεάματα, που παρουσίαζαν μυθολογικούς χαρακτήρες και συνδέονταν με το πιάτο που σερβιριζόταν!

Ο Guglielmo Ebreo de Pesaro ή Giovanni Ambrosio είναι μαθητής του da Piacenza, και θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους δασκάλους χορού και χορογράφους της Ιταλίας του 15^{ου} αιώνα. Συγγράφει το 1463 την «*Πραγματεία για την Τέχνη του Χορού*», στην οποία αναφέρεται για πρώτη φορά ο όρος 'μπαλέτο', αν και ιστορικά ακόμα δεν έχει εμφανιστεί το πρώτο μπαλέτο με την έννοια που σήμερα το εννοούμε. Με τη μορφή διαλόγου ανάμεσα σε δάσκαλο και μαθητή, αναπτύσσει το θεωρητικό του μέρος (μέρος 1^ο του βιβλίου) και αναφέρει τις περιστάσεις (γάμους, επίσημες επισκέψεις, εορτασμούς κτλ) για τα οποία είχε χορογραφήσει είτε μόνος του, είτε με το δάσκαλό του. Στο 2^ο μέρος, όπου υπάρχουν οι περιγραφές των χορογραφιών με τη μουσική τους συνοδεία.

ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ ΑΥΛΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ

Αν και η Ιταλία γέννησε και ανέδειξε τους πρώτους χορογράφους, εν' τούτοις η Γαλλία, και μάλιστα η Βασιλική Αυλή της Γαλλίας θεωρείται ο τόπος γέννησης του μπαλέτου ως είδους με το όνομα *Αυλικό Μπαλέτο (court ballet)*. Κύριο ρόλο σε αυτό το γεγονός έπαιξε μια ιταλίδα, η Αυτοκράτειρα της Γαλλίας Αικατερίνη των Μεδίκων, η οποία έφερε μαζί της στη Γαλλία τις ιταλικές συνήθειες. Ένα από τα πρώτα έργα που θεωρήθηκε ότι ανήκει στο είδος ήταν το *Μπαλέτο των Πολωνών (1573)*, σε χορογραφία του Μπαλταζάρ ντε Μπωζουαγιέ (Balthasar de Beaujoyeux) που δόθηκε προς τιμήν των Πολωνών πρέσβων που επισκέφτηκαν τη Γαλλία με αφορμή την ενθρόνιση στο θρόνο της Πολωνίας του Χένρυ του Ανζού, γιου της Αυτοκράτειρας Αικατερίνης των Μεδίκων. (εικόνα 3). Παρ' όλα αυτά η αρχή του μπαλέτο θεωρείται ότι είναι το έργο *Το Κωμικό Μπαλέτο της Βασίλισσας (1581)*, σε χορογραφία επίσης του Μπαλταζάρ ντε Μπωζουαγιέ, με αφορμή το γάμο του Δούκα ντε Ζουαγιέζ, αδελφού του Βασιλιά Ερρίκου του Β' και της Δεσποινίδας ντε Βωντεμόν, αδελφή της Βασίλισσας. (εικόνα 4). Ο όρος *Κωμικό Μπαλέτο* δόθηκε κατ' αναλογία προς το λυρικό, το ποιμενικό κτλ και μπορεί να αποδοθεί ως 'δραματικό' με την έννοια της δράσης και όχι του τραγικού και έχει ως χαρακτηριστικό του είδους τη μεσολάβηση απαγγελιών και διαλόγων ανάμεσα στα μουσικά, τραγουδιστικά και χορευτικά μέση. (Η υπόθεση του έργου

ακολουθεί)

19. «Κωμικό Μπαλέτο
της Βασίλισσας», 1581.
“Είσοδος”.



Το Κωμικό Μπαλέτο της Βασίλισσας (1581)

Γενικά χαρακτηριστικά του Αυλικού Μπαλέτου

- Το έργο παρουσιαζόταν μια φορά σε αίθουσα των ανακτόρων
- Το κοινό καθόταν στις τρεις πλευρές του δωματίου, σε συγκεκριμένες θέσεις και παρακολουθούσε από ψηλά το θέαμα. Έτσι, ιδιαίτερη σημασία δίνονταν στα σχήματα στο χώρο, τα οποία αποτελούνταν από γεωμετρικά σχήματα που είχαν συμβολικά νοήματα.
- Οι χορευτές δεν ήταν επαγγελματίες αλλά ευγενείς ερασιτέχνες, συχνά με αρχηγό το βασιλιά και τη βασίλισσα.
- Τα κοστούμια ήταν επηρεασμένα από το ρούχα της μόδας και ο κύριος στόχος τους ήταν να εντυπωσιάσουν, παρά να διευκολύνουν την κίνηση.
- Τα βήματα προέρχονταν από τους κοινωνικούς χορούς της εποχής και το χορευτικό ύφος βασιζόταν στην χάρη και την κομψότητα των κινήσεων και στην απόλυτη ένταξη των ερμηνευτών στο ρόλο τους.
- Όλα τα στοιχεία της παράστασης, χορός, μουσική, ποίηση, συντονίζονταν από κάποιον οργανωτή που επέβλεπε όλη την παραγωγή
- Οι παραστάσεις διαρκούσαν 4 με 5 ώρες και ξεκινούσαν αργά το βράδυ.
- Είχαν κοσμικό παρά θρησκευτικό χαρακτήρα και συχνά συνδύαζαν πολιτικά κίνητρα με την ευχαρίστηση και την ποικιλία.
- Απευθύνονταν κυρίως στην άρχουσα τάξη, η οποία αποτελούσε το μεγαλύτερο μέρος του κοινού και των χορευτών.

- Το Αυλικό Μπαλέτο ήταν μια προσεκτικά μελέτη μίξη τέχνης, πολιτικής και διασκέδασης, με κύριο σκοπό να δοξάσει το κράτος.
- Το Αυλικό Μπαλέτο είχε επίσης στενές σχέσεις με την λογοτεχνία της εποχής. Τα περισσότερα θέματα ήταν από λογοτεχνικές πηγές, και σίχτοι, τραγουδιστοί ή σε απαγγελία, συμπεριλαμβάνονταν και στα ίδια τα μπαλέτα. Τυπωμένα λιμπρέτα (η υπόθεση του μπαλέτου), που περιλάμβανε αυτούς τους σίχτους, εξηγήσεις για την πρόθεση του έργου και τους συμβολισμούς του, μοιράζονταν συχνά στο κοινό πριν από την παράσταση.
- Τα θέματα που επιλέγονταν έπρεπε: 1) να επιτρέπουν την ποικίλη και πλούσια δράση. 2) Να έχουν μια ποικιλία χαρακτήρων και δραστηριοτήτων η ύπαρξη των οποίων όμως να δικαιολογείται. 3) Να στηρίζουν μια συγκεκριμένη αλληλουχία και συνέχεια των σκηνών. Έπρεπε να υπάρχει μια ανάμειξη των αστείων με τις σοβαρές σκηνές χωρίς δύο σκηνές του ίδιου είδους να είναι συνεχόμενες. 4) Τα θέματα έπρεπε να συνδέονται με τις σύγχρονες κοινωνικές και πολιτικές καταστάσεις. Θέματα που πληρούσαν αυτές τις προδιαγραφές υπήρχαν στην ελληνική μυθολογία,
- Άμεση σχέση με τη γέννηση και την εξέλιξη του **μπαλέτου έχει το ιδανικό της ένωσης των τεχνών (μουσικής, λόγου και χορού)** κατά τα πρότυπα της αρχαιότητας. Η Ακαδημία Μουσικής και Ποίησης στο Παρίσι που ιδρύθηκε από τον Jean-Antoine de Baif (1570) και η «Καμεράτα» (γκρουπ ποιητών και συνθετών) στη Φλωρεντία, επιζητούσαν αυτή την ένωση, και θα επηρεάσουν τις εξελίξεις του χορού.
- Ο **συμβολισμός και η αλληγορία** ήταν σημαντικά στοιχεία του Αυλικού Μπαλέτου, όπως και στις άλλες τέχνες της εποχής. Το ίδιο το Αυλικό Μπαλέτο ήταν ένα έμβλημα. **Μέσα από την ένωση των τεχνών (χορός, μουσική, ποίηση, σκηνικά) αντιπροσώπευε την ουράνια αρμονία όπως εκφραζόταν μέσα από τη διακυβέρνηση του αυτοκράτορα.**
- Οι αυλικοί χοροί αποκτούν νόημα μέσα από μια **συσχέτιση των στοιχείων της παράστασης (κινήσεις, μουσική, κοστούμια, σκηνικά αντικείμενα) με τον πραγματικό κόσμο.** Η συμβολική αυτή αναφορά στον πραγματικό κόσμο γινόταν είτε μέσα από κοινά αριθμητικά και γεωμετρικά χαρακτηριστικά, είτε μέσω κοινών χαρακτηριστικών γνωρισμάτων όπως η υφή, ο τόνος ή το χρώμα. Π.χ. 13 χορευτές μπορεί να αναφέρονταν στον βασιλιά του οποίου το όνομα είχε 13 γράμματα ή ένα τετράγωνο που σχηματίζεται από 4 χορευτές μπορεί να σημαίνει τα 4 στοιχεία της φύσης ή τις 4 εποχές ή τις 4 κατευθύνσεις.
- Τα έργα παρουσίαζαν έναν **ολόκληρο κόσμο** και έτσι πρότειναν ένα λογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντασσόταν ο χορός. Μέσα από αυτή την ένταξη ο χορός αναδείκνυε και **τόνιζε τη σχέση ανάμεσα στον χορευτή και την κοινωνία και ανάμεσα στην ανθρώπινη κίνηση και την κίνηση του σύμπαντος.**
- Το 16^ο και 17^ο αιώνα το Αυλικό Μπαλέτο είχε σημαντική επιρροή στη ζωή αυτών που το παρακολουθούσαν και αυτών που συμμετείχαν σε αυτό. Ο χορός εθεωρείτο **μέσο κοινωνικοποίησης** και αποτελούσε σημαντικό μέρος της **εκπαίδευσης των ευγενών (ως γύμναση και ως μάθηση καλών τρόπων).**
- Τα περισσότερα Αυλικά Μπαλέτα τελείωναν με ένα ‘grand ballet’ στο οποίο δοξαζόταν η επιστροφή της τάξης και της αρμονίας στο έργο, μετά το χάος και την αταξία, και ακολουθούσε χορός στον οποίο συμμετείχαν χορευτές και θεατές.

- Οι χορευτικές παραστάσεις της Αναγέννησης διαμόρφωναν ένα ιδιότυπο κλίμα ανάμεσα στην παρουσίαση ενός έργου και την συμμετοχή του κοινού, γιατί το κοινό γνώριζε τους χορευτές προσωπικά – και αντίστροφα – με αποτέλεσμα να υπάρχει μια σχέση οικειότητας και αμεσότητας ανάμεσά τους και στο τέλος των έργων χόρευαν όλοι μαζί.

Συμπερασματικά μπορεί κανείς να πει ότι:

Η φιλοσοφία που διέπει το Αυλικό Μπαλέτο κατά την περίοδο της Αναγέννησης χαρακτηρίζεται από μια τάση κλασικισμού, με την έννοια του θαυμασμού της κλασικής Αρχαιότητας που εκφράζεται μέσα από το ιδανικό της ένωσης των τεχνών (μουσικής, χορού και ποίησης). Επιπλέον, επικρατεί μια νεο-πλατωνική άποψη που βλέπει τον επίγειο χορό ως αντανάκλαση του ουράνιου, κοσμικού χορού και μια νεο-Πυθαγόρεια προσέγγιση του κόσμου και των τεχνών μέσα από την αρμονία των αριθμών και των αναλογιών.

Ο χορός λειτουργεί ως μέσο πολιτικής επιρροής, διαπραγμάτευσης και επίδειξης δύναμης μέσα από τα πλούσια και εντυπωσιακά θεάματα που πρόσφερε και τις αλληγορικές αναφορές των θεμάτων του. Επίσης, ήταν μέσο κοινωνικοποίησης, μέσο μάθησης καλών τρόπων και συμπεριφοράς για τους ευγενείς και τέλος, μέσο διατήρησης της καθεστηκυίας τάξης.

Η χορογραφία βασιζόταν στα βήματα των κοινωνικών χορών της εποχής με την προσθήκη κάποιων βημάτων που αναφερόντουσαν και ταίριαζαν σε συγκεκριμένους χαρακτήρες των έργων, και εκτελούνταν από ερασιτέχνες χορευτές, τους ίδιους τους ευγενείς.

Κατά τη βασιλεία του Λουδοβίκου 13^{ου}, ο Πρωθυπουργός της Γαλλίας Καρδινάλιος Ρισελιέ επαναφέρει την πολιτική λειτουργία του μπαλέτου μέσα από την επιλογή μυθολογικών θεμάτων και την ανάμειξή τους με σύγχρονα θέματα, και χτίζει στο Palais Royal την πρώτη ιταλική σκηνή για προσωπική του χρήση. Γύρω στα 1640 η ιταλική σκηνή μονιμοποιείται.

Οι συνέπειες της χρήσης της ιταλικής σκηνής ήταν καθοριστικές & καταλυτικές για την εξέλιξη του μπαλέτου καθώς χωρίζονται οι θεατές από τους ερμηνευτές και έτσι ο ρόλος των θεατών νομιμοποιείται στη θέαση και απόλαυση των δρώμενων.

Λόγω της διαφορετικής οπτικής γωνίας από την αίθουσα χορού του παλατιού, το ενδιαφέρον της χορογραφίας μετατοπίζεται πια από τα γεωμετρικά σχήματα και τις φιγούρες στο χώρο, στα βήματα και τα σχήματα του σώματος. Έτσι η τεχνική των χορευτών αρχίζει να γίνεται πιο απαιτητική. Η κατασκευή της σκηνής επέτρεψε, επίσης, τη χρήση σκηνικών μηχανών και σκηνικών εφέ. Έτσι εμφανίζονται οι περίφημοι ιταλοί σχεδιαστές μεταξύ των οποίων και ο Giacomo Torelli. Αυτός καθιέρωσε τη χρήση κινητών σκηνικών και την ανάπτυξη των σκηνικών μηχανών που μέχρι τότε υπήρχαν μόνο στη Βενετία και τη Φλωρεντία. Εμπνέεται από την Αναγεννησιακή ζωγραφική και καθιερώνει τους ζωγραφισμένους καμβάδες που κρέμονται από σκοινιά ή μετακινούνται μέσα σε ράγες. Οι χρήσιμες των σκηνικών αποσκοπούσε στην δημιουργία της ψευδαίσθησης του χώρου, του τεράστιου μεγέθους και στην επίδειξη μεγαλείου και πλούσιας διακόσμησης.

17^{ΟΣ} ΑΙΩΝΑΣ: ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΣ 14^{ΟΣ} ΚΑΙ Η ΙΔΡΥΣΗ ΤΩΝ ΑΚΑΔΗΜΙΩΝ. Η ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΑΥΛΙΚΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ



The youthful Louis XIV costumed for his role as the Sun in *Le Ballet de la Nuit*. (Courtesy of Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations.)

Η βασιλεία του Λουδοβίκου 14^{ου} αποτελεί τον «Χρυσό Αιώνα» για το μπαλέτο. Ο «Βασιλιάς-Ήλιος» όπως ονομαζόταν από το ρόλο του θεού Απόλλωνα που είχε χορέψει, ήταν δεινός χορευτής, προστάτης των Τεχνών και αποτέλεσε την πραγματική προσωποποίηση της λαμπρότητας και της μεγαλοπρέπειας της Γαλλίας. Η απόλυτη μοναρχία βρήκε στο πρόσωπό του την απόλυτη έκφραση.

Συνεργάτες του είναι ο Pierre Beauchamp (1631-1719), δάσκαλος χορού και χορογράφος, ο συνθέτης Jean-Baptiste Lully (1632-1687) και ο θεατρικός συγγραφέας Μολιέρος (1622-1673) με τον οποίο συνεργάστηκαν για τα λεγόμενα Κωμωδίες-Μπαλέτα. Πρόκειται για έργα που συνδύαζαν χορό και μουσική με τη δράση του έργου. Το δυνατό δραματουργικό ενδιαφέρον και η συνέχεια της δράσης τα διέκριναν από τα Αυλικά Μπαλέτα.

Το 1661 με την Ίδρυση της Βασιλικής Ακαδημίας Χορού από το Λουδοβίκο 14^ο ξεκινά ο ακαδημαϊσμός στο μπαλέτο, η ένταξή του δηλαδή σε ένα σύστημα. Διευθυντής της Ακαδημίας ήταν ο Pierre Beauchamp, και μέλη άλλοι 13 χοροδιδάσκαλοι. Σκοποί της Ακαδημίας ήταν να βελτιώσει την ποιότητα της διδασκαλίας του χορού, να καθιερώσει 'επιστημονικές αρχές' στην τέχνη του χορού, να έχει την ευθύνη για τους χορευτές που συμμετείχαν στα μπαλέτα του βασιλιά, να προετοιμάσει τους μελλοντικούς δασκάλους αναπτύσσοντας τις ικανότητες των υπαρχόντων και να καθιερώσει κριτήρια για όλους τους νέους χορούς.

Το 1669 ιδρύεται υπό τον Pierre Perrin η Ακαδημία της Όπερας. Αυτή ήταν στην ουσία μια ομάδα που ανέβαζε παραστάσεις όπερας συνδυάζοντας ποίηση και μουσική. Ο Lully έπεισε τον Λουδοβίκο να μεταφέρει την ομάδα του Perrin σε έναν τρίτο

οργανισμό τη Βασιλική Ακαδημία Μουσικής & Χορού (1672) με διευθυντή τον ίδιο και χοροδιδάσκαλο τον Beauchamp, και αυτή η Ακαδημία αποτέλεσε τον πρόγονο της σημερινής Όπερας του Παρισιού.

Αυτή την εποχή ο Beauchamp κωδικοποιεί την τεχνική του μπαλέτου και καθιερώνει τις πέντε θέσεις (position) των ποδιών που ξέρουμε στην τεχνική του μπαλέτου. Οι βάσεις αυτές δημοσιεύτηκαν στο έργο του Pierre Rameau “The Dancing Master” (1725). Στα τέλη της δεκαετίας του 1670 ο Λουδοβίκος ενθαρρύνει τον Beauchamp να αναπτύξει ένα σύστημα σημειογραφίας του χορού. Το σύστημα αυτό δημοσιεύεται από τον Feuillet το 1700 με τον τίτλο *Chorégraphie*, και χρησιμοποιήθηκε για σχεδόν έναν αιώνα.

Ο Lully οργανώνει μια ομάδα επαγγελματιών χορευτών στα πλαίσια της Ακαδημίας και έτσι σταδιακά, το μπαλέτο γίνεται τέχνη επαγγελματιών χορευτών. Στη συνέχεια, το 1681 ο Lully ανεβάζει το μπαλέτο «Ο Θρίαμβος του Έρωτα» στο οποίο εμφανίζεται η πρώτη επαγγελματίας γυναίκα χορεύτρια, η δεσποινής La Fontaine.

<https://www.youtube.com/watch?v=bhoJTcNyKeo>

Ballet de la Nuit – Η είσοδος του Απόλλωνα

18^{ος} αιώνας – Ο αιώνας των επαγγελματιών

Ο 18ος αιώνας είναι ο αιώνας των επαγγελματιών χορευτών. Εμφανίζονται για πρώτη φορά στην ιστορία του μπαλέτου οι χορεύτριες-βεντέτες, με μεγάλη δημοτικότητα και ένθερμους οπαδούς.

Οι δύο σημαντικότερες χορεύτριες του 18ου αιώνα είναι η Μαρί Καμαργκό (εικόνα 10) και η Μαρί Σαλλέ (εικόνα 11). Δύο χορεύτριες με διαφορετικό στυλ, κάτι που από το 18^ο αιώνα και μετά συναντάται συχνά και αποτελεί παράδειγμα των διπολικών τάσεων που υπάρχουν στο χορό. Η Μαρί Καμαργκό (1710-1770) φημιζόταν για την εξαιρετική της τεχνική. Άλλαξε μάλιστα το κοστούμι της (το έκανε πιο κοντό) για να φαίνονται τα τεχνικά βήματα που έκανε. Αντίθετα, η Μαρί Σαλλέ (1707-1756) ήταν η επιτομή της εκφραστικότητας. Στο έργο «Πυγμαλίων» (1734 - Λονδίνο) χόρεψε χωρίς μάσκα για να επιτείνει και την εκφραστικότητα του προσώπου και με ένα κοστούμι επηρεασμένο από τους αρχαιοελληνικούς χιτώνες, που ταίριαζε καλύτερα στο θέμα της χορογραφίας.



229.

Ιάσωνας και Μήδεια

BALLET D' ACTION

Αν και οι ορισμοί είναι, σύμφωνα με τις προσεγγίσεις τις Νέας Ιστορίας, σύνολα που εμπεριέχουν έννοιες αλλά ταυτόχρονα απορρίπτουν άλλες, εν τούτοις η χρήση τους μας επιτρέπει να σχολιάζουμε αυτή ακριβώς τη διαδικασία εγκλεισμού και απόρριψης και ταυτόχρονα, χρησιμοποιώντας τέτοιες γενικεύσεις, «να ακολουθήσουμε τα ίχνη της ανθρώπινης ιστορίας». (Berlin, Isaiah. 2002. σ. 52)

Σύμφωνα, λοιπόν με το Oxford Dictionary of Dance (2000) “Ballet d’ action” (χορός της δράσης) είναι ένα μπαλέτο φτιαγμένο πρωταρχικά για να διηγηθεί μια ιστορία, συνήθως τραγική. Με αυτό το είδος μπαλέτου έχει συνδεθεί κυρίως το όνομα του Jean Georges Noverre, αλλά και των John Weaver (Αγγλία), του Gasparo Angiolini (Ιταλία, Αυστρία & Ρωσία) και του Franz Hilverding (Αυστρία).

Χορογραφία και αφήγηση: το ballet d’ action του 18^{ου} αιώνα

Το ballet d’ action, ένα είδος αφηγηματικού μπαλέτου, ήταν ανακάλυψη του 18^{ου} αιώνα. Ήταν προωρισμένο να αφηγείται ιστορίες που ακολουθούσαν τη δική τους λογική και δεν στηριζόταν σε συμβολισμούς της εξουσίας. Η εξέλιξη αυτή προέκυψε από τρεις παράγοντες: τις ιδέες του Διαφωτισμού που είχαν επηρεάσει και τη θεωρία του χορού και έτσι έγινε εφικτή η εισαγωγή της έννοιας του χορού ως ανεξάρτητης τέχνης. Δεύτερον, της ανάπτυξης της τεχνικής του ακαδημαϊκού χορού του 18^{ου} αιώνα αποτέλεσμα της ίδρυσης των Ακαδημιών την εποχή του Λουδοβίκου 14^{ου} που συνέβαλλαν στη μετάβαση από τους ερασιτέχνες ευγενείς στους επαγγελματίες χορευτές. Τέλος, το θέατρο ως θεσμικός φορέας βρισκόταν σε μία διαδικασία επαγγελματισμού κατά την οποία ο χορευτής και ο θεατής αποχωρίζονταν οριστικά ο ένας από τον άλλον.

Ο Louis de Cahusac, λιμπρετίστας και Γραμματέας του Κόμη του Clermont, αλλά επίσης και συνεργάτης της *Εγκυκλοπαίδειας*, ήταν ένας από τους θεωρητικούς που εισήγαγαν καινοτομίες. Το 1754 έγραψε το τρίτομο έργο *La Danse ancienne et moderne ou Traité de la danse* στο οποίο ασκούσε κριτική στις θεατρικές πρακτικές της εποχής του. Κατά τη γνώμη του η έλλειψη δράσης στο Αυλικό Μπαλέτο και τα *divertissements* (μουσικοχορευτικά εμβόλημα μέρη) υποβίβαζαν τη λειτουργία του θεάτρου. Έγραφε: «Η κοινή γνώμη θεωρεί ότι ο χορός μπορεί να περιοριστεί στην ανάπτυξη όμορφων στάσεων του σώματος, μεγάλης ακρίβειας στην εκτέλεση, χαριτωμένων κινήσεων των χεριών και μίας εξαιρετικής ελαφράδας στα βήματα». Αυτό όμως κατά τη γνώμη του δεν ήταν αρκετό, γιατί σήμαινε μία απλή μηχανική επανάληψη βημάτων που απλά κάποιος εκτελούσε. Ο Cahusac απαιτούσε να εγκαταλειφθούν τα έργα που λειτουργούσαν ψυχαγωγικά και να αντικατασταθούν με ιστορίες στις οποίες οι πρωταγωνιστές θα μπορούν να εκφράζουν πνευματικές καταστάσεις. Έτσι πρότεινε να αντικατασταθεί η απλή τεχνική επίδειξη με ένα αφηγηματικό έργο που θα μπορεί να αγγίξει τις ψυχές των θεατών, και μάλιστα με μία τριμερή δραματουργική δομή στην οποία θα υπάρχει, πρώτα, έκθεση της δραματικής σύγκρουσης, (του προβλήματος), μετά ανάπτυξή της και, τέλος, η λύση της.

Ο Jean-George Noverre στο έργο του *Lettres sur la danse, et sur les ballets* έγραψε μία σειρά από επαναστατικές απόψεις, οι οποίες όμως δυστυχώς, δεν έγιναν όλες πραγματικότητα. Μαθητής του Louis Dupré, ενός από τους πιο διάσημους χορευτές της εποχής του, ο Noverre έκανε την πρώτη του εμφάνιση το 1743. Αργότερα έγινε δάσκαλος και χορογράφος της Όπερας. Το έργο του *Les Fêtes chinoise* (Κινέζικες Γιορτές) του 1754, σημείωσε τεράστια επιτυχία. Το 1760 πηγαίνει ως δάσκαλος στη

Στουτγάρδη, και γνωρίζει μεγάλη επιτυχία στην Αυλή του Δούκα της Βιτεμβέργης. Από το 1767 μέχρι το 1774 βρίσκεται στη Βιέννη, όπου έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον συνάδελφό του Gasparo Angioloni. Το 1775 γίνεται χορογράφος της Όπερας του Παρισιού, και το 1781 μετακομίζει στο Λονδίνο, όπου πέρασε το τελευταίο μέρος της ζωής του ως χορογράφος του Βασιλικού Θεάτρου. Επέστρεψε στη Γαλλία το 1796 και πέθανε το 1810.

Σύμφωνα με τον Noverre ο πρώτος κανόνας που έπρεπε να σπάσει ο χορογράφος ήταν η συνήθεια της συμμετρίας και της ισότητας. Ο Noverre πρέσβευε ότι δεν υπάρχουν συμμετρικές φόρμες στη φύση, και επίσης, ότι οι άνθρωποι δεν έχουν όλοι τα ίδια χαρακτηριστικά στην προσωπικότητά τους. Επομένως, το θέατρο έπρεπε να δείχνει πάνω στη σκηνή αυτές τις διαφορές σε κάθε πράξη του έργου και σε κάθε χαρακτήρα/ήρωα. Αυτές οι απόψεις συνέπιπταν με απόψεις των Διαφωτιστών, όπως του Rousseau που μιλούσε για επιτροπή στη φύση. Για τον Cahusac και τον Noverre τα θεατρικά θεάματα δεν αποσκοπούσαν πια σε αποθέωση του βασιλιά αλλά σε μίμηση των ανθρώπινων συναισθημάτων και παθών. Η αποστολή του μπαλέτου έγινε πια η ανάγκη επικοινωνίας με το κοινό με απώτερο σκοπό τη συγκίνησή του. Αυτό έπρεπε να αντικατοπτρίζεται και στη δομή του έργου. Κάθε σκηνή μέσα στην πράξη έπρεπε να έχει μία έκθεση του θέματος, μία εξέλιξη και ένα τέλος. Όλα τα μέλη του μπαλέτου θα έπρεπε να έχουν ενεργή δράση και να μην είναι διακοσμητικά στοιχεία, αν και το *corps de ballet* δεν θα έπρεπε να αναμειγνύεται με τους soloists.

Για τον Noverre κάθε κατάσταση θα μπορούσε να αποτελεί το θέμα ενός μπαλέτου, ακόμα και λογοτεχνικά έργα. Επίσης, θέλησε να καταργήσει τις περούκες και τα υπερφορτομένα κοστούμια, καθώς πίστευε πως ότι κρύβει ή αλλοιώνει τη φυσική εμφάνιση του χορευτή εμποδίζει την ελεύθερη έκφραση. Εντούτοις, η εκφραστικότητα απαιτούσε ένα εξαιρετικά γυμνασμένο σώμα, το οποίο να μπορεί να εκφράζει κάθε συναίσθημα που το έργο απαιτούσε. Έτσι, το σώμα έγινε το μέσο (έκφρασης) και επιπλέον, το κριτήριο με βάση το οποίο διακρίνονταν τα χορευτικά είδη αλλά και οι χαρακτήρες των έργων. Αν και προγενέστεροι θεωρητικοί, όπως ο Weaver, είχαν σχολιάσει αυτό το ζήτημα, ο Noverre ήταν αυτός που συστηματικά συνδιάσε τον σωματότυπο με τη δράση. Διέκρινε τρία είδη χορού, και κατ' επέκταση ηρώων: το σοβαρό, ηρωικό, και ευγενή *danse noble* ή *serieux*, το *character* είδος και το κωμικό είδος (*danse comique*). Σωματικά χαρακτηριστικά (όπως το ύψος και οι συμμετρία των μελών) καθόριζαν αν κάποιος μπορούσε ή όχι να χορέψει ένα είδος.

Κατά τον 18^ο αιώνα ο θεατρικός χορός αποχωρίστηκε πλήρως από τον κοινωνικό χορό και το θέατρο ως οργανισμός και λειτουργία άλλαξε ριζικά. Ο Lully μετέφερε το χώρο των παραστάσεων από το παλάτι σε δημόσιο θέατρο, και η οικονομική και κοινωνική άνοδος της αστικής τάξης άλλαξε τη σύνθεση του κοινού που έβλεπε μπαλέτο καθώς και τις αισθητικές προτιμήσεις τις εποχές. Έπρεπε να αλλάξει η αισθητική του Αυλικού μπαλέτου, και το κατάλληλο μέσο βρέθηκε στο *ballet d' action* που θεματολογικά διέφερε τελείως από το συμβολισμό και την αλληγορία του Αυλικού μπαλέτου και έδινε πλούσιο έδαφος για άπειρες παραλλαγές, μιας και η ανθρώπινη εμπειρία ήταν βασική η πηγή έμπνευσής του. Όπως είπε και ο Noverre «Τίποτα δεν ενδιαφέρει περισσότερο την ανθρωπότητα από την ίδια την ανθρωπότητα».

Ο Jean Georges Noverre (1727-1810) θεωρείται ένας από τους ανανεωτές του μπαλέτου, εισηγητής του *ballet d' action* (χορός της δράσης), και ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς για το χορό.

Η κατάσταση που επικρατούσε στο μπαλέτο της εποχής του – και στην οποία ο ίδιος αντιδρούσε - φαίνεται στο σχόλιο του ίδιου:

Ο ποιητής φαντάζεται πως η τέχνη του τον κάνει ανώτερο από το μουσικό· ο μουσικός φοβάται πως θα χάσει την αξιοπρέπειά του αν συμβουλευτεί το χορογράφο· αυτός πάλι, δεν έρχεται σε καμία επαφή με τον ενδυματολόγο· ο σκηνογράφος-ενδυματολόγος δε μιλά παρά στους υφιστάμενούς του σκηνογράφους και τέλος, ο υπεύθυνος σκηνης, που συνήθως περιφρονείται από το σκηνογράφο, διευθύνει «αφ’ υψηλού» τις θεατρικές μανούβρες.

Noverre στον Ρεϋνά, 1980: 79-80

Το 1760 έγραψε το έργο «Επιστολές για το Χορό και το Μπαλέτο» (Lettres sur la Danse et sur les Ballets), τις οποίες αφιέρωσε στο Δούκα της Βυρτεμβέργης, κερδίζοντας έτσι μια πρόσκληση για τη Στουτγάρδη.

Στις «Επιστολές για το Χορό και το Μπαλέτο» διατυπώνει τις θέσεις και τα οράματά του για το μπαλέτο, και εισαγάγει έτσι μια νέα πραγματικότητα στο χορό. Ήταν μια προσπάθεια που αποσκοπούσε στο να αντιμετωπισθεί ο χορός ως μια τέχνη με ουσία και περιεχόμενο.

Έτσι ο Noverre γράφει και διακηρύσσει:

Ένα καλά συνθεμένο μπαλέτο είναι μια ζωντανή εικόνα του πάθους, των τρόπων, των συνθηθειών, των τελετών και των εθίμων όλων των εθνών της υδρογείου...εάν στερείται έκφρασης, εντυπωσιακών εικόνων ή ισχυρών καταστάσεων, καταντάει ένα κρύο και μελαγχολικό θέαμα

Noverre στον Κράους, 1983: 141

Για να επιτευχθεί αυτό το ιδανικό πρέπει, κατά τον Noverre:

- Κάθε μπαλέτο είναι ένα θεατρικό έργο χωρίς λόγια, στο οποίο η δράση εξελίσσεται μέσω ενός εκφραστικού χορού και έχει σχέση με την πραγματικότητα.
- Δεν αρκούσε η χορευτική τεχνική αλλά χρειαζόταν να ενεργοποιηθεί συναισθηματικά το ακροατήριο μέσω της δραματικής εκφραστικότητας της κίνησης και της ερμηνείας.
- Οι υποθέσεις των έργων έπρεπε να είναι ενιαίες, με λογική και ιστορίες κατανοητές που να συμβάλλουν στο κεντρικό θέμα. Άσχετα σόλο δεν χρειάζονται.
- Ολόκληρο το έργο να παρουσιάζει ποικιλία, εναλλαγές και αντιθέσεις, ωστόσο κάθε σκηνή πρέπει να είναι συνεπής με τον τόνο και το κλίμα ολόκληρου του έργου.
- Προτιμούσε τη φυσικότητα των χαρακτήρων και της υπόθεσης παρά τους συμβολισμούς
- Συνεργασία μεταξύ των τεχνών για να επιτευχθεί η δραματικότητα
- Αναμόρφωσε τα κοστούμια ανάλογα με την υπόθεση του έργου. Χρησιμοποίησε πιο ελαφρά υφάσματα, τα κόντυνε και κατήργησε τη μάσκα
- Η μουσική γραφόταν ειδικά για το έργο
- Η μιμική, που είχε γίνει συμβατική, έγινε πιο απλή και κατανοητή

- Απώτερος σκοπός είναι να προωθηθεί η θεατρική αναπαράσταση χωρίς να διακόπτεται από επιδείξεις δεξιοτεχνίας χωρίς νόημα.

Οι απόψεις του συμφωνούσαν με τις απόψεις των Εγκυκλοπαιδιστών που πρέσβευαν την τάση για σύνθεση όλων των κλάδων της ανθρώπινης γνώσης και ταυτόχρονα την ανάγκη η κάθε «τέχνη να ακολουθεί τη δική της εσωτερική λογική». (Ρεϋνά, Φερντινάντο. (μεταφ. Ρικάκης, Ανδρέας). 1980. σς. 80-81), καθώς και με μια τάση για επιστροφή στη φύση, που εκφράζονταν από Εγκυκλοπαιδιστές όπως οι Ρουσσώ και Ντιντερό.

Κατά τον Νοβέρ:

Ο χορός, η ποίηση και η ζωγραφική πρέπει να εμπνέονται από τη φύση. Όπως ο ζωγράφος, έτσι και ο πραγματικός χορογράφος πρέπει να ακολουθεί τους ίδιους νόμους συνθέσεως. Η ιστορία, η ζωγραφική, η μυθολογία, η ποίηση και η μουσική είναι απαραίτητες γνώσεις για τον κάθε χορευτή και χορογράφο.

Noverre στον Νίκολς, 1957: 71

Η σχέση και λειτουργία της τέχνης ως μίμηση της φύσης, έχει τις ρίζες της στην «Ποιητική» του Αριστοτέλη. Ο τρόπος με τον οποίο μπορούσε κανείς, κατά τον Noverre, να μιμηθεί την φύση ήταν μέσω της επισταμένης οπτικής παρατήρησης. Παρατηρώντας τις κινήσεις, τις χειρονομίες και τις σωματικές αντιδράσεις των ανθρώπων στην καθημερινή τους ζωή, επέλεγε τις κινήσεις-κλειδιά, εκείνες τις κινητικές εκφράσεις που αποτελούσαν το απόσταγμα των τυπικών αντιδράσεων των ανθρώπων. Έτσι πλούτισε το λεξιλόγιο των μιμητικών κινήσεων³ που υπήρχαν στον μπαλέτο μέχρι τότε, δίνοντάς τους μεγαλύτερη ελευθερία και φυσικότητα. Ο χορός άρχισε έτσι να επικοινωνεί πιο άμεσα με το κοινό του, γιατί αποτελούσε μια ζωντανή απεικόνιση ζωντανών ανθρώπων σε δράση (Foster, 1986: 122).

19⁰² ΑΙΩΝΑΣ: ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΚΛΑΣΣΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ

ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ

Σύμφωνα με το Fontana Dictionary of Modern Thought (1988) είναι ένα κίνημα στις Τέχνες και τη φιλοσοφία που εξαπλώθηκε στη Δ. Ευρώπη και τη Ρωσία στα τέλη του 18⁰⁰ – αρχές του 19⁰⁰ αιώνα, ως αντίδραση στον προγενέστερο νεο-κλασικισμό και τον ορθολογισμό. Κάτι περισσότερο από μια απλή επιστροφή στη φύση, στο ασυνείδητο, στο βασίλειο της φαντασίας ή των αισθημάτων ο Ρομαντισμός ήταν μια σύνθεση ιδεών που μεταμόρφωσε όλο το χαρακτήρα της σκέψης, της ευαισθησίας και της τέχνης.

Ο Ρομαντισμός έχει διαφορετικές μορφές σε διαφορετικά κράτη, από καθαρά προσωπικές προσεγγίσεις μέχρι επαναστατικές, συλλογικές εκφάνσεις. Έτσι οι ορισμοί

³ Οι παντομιμικές κινήσεις του μπαλέτου έχουν σχέση με την τέχνη της ρητορικής και τις κινήσεις που χρησιμοποιούσε η *commedia dell' arte*. Και οι δύο αυτές μορφές παντομιμικής χειρονομίας είχαν ένα μεγάλο παρελθόν που οδήγησε στην συστηματοποίησή τους, έτσι ώστε να υπάρχουν εγχειρίδια που να εξηγούν τί σημαίνουν συγκεκριμένες χειρονομίες.

του έχουν ένα μεγάλο εύρος. Θεωρείται ότι ξεκίνησε από τη Γερμανία και τη Γαλλία αλλά επηρέασε όλη την Ευρώπη, σε διαφορετικές εποχές.

Σχετίζεται με τις κοινωνικές δομές που προέκυψαν μετά από τρεις επαναστάσεις: την Αμερικανική, τη Γαλλική και τη Βιομηχανική. Η μετάβαση από τη φεουδαρχική στη βιομηχανική κοινωνία δημιούργησε μια πραγματικότητα μίζερη και ζοφερή. Ως αντίδραση προέκυψε μια επιστροφή στο παρελθόν, στα λαϊκά τραγούδια και τους παγανιστικούς μύθους του Μεσαίωνα. Δόθηκε προτεραιότητα στη δύναμη της φαντασίας και του ασυνείδητου, που οδηγούσε σε μια ουτοπία και μια σύγκρουση της πραγματικότητας με τον ιδεαλιστικό κόσμο. Αυτή η σύγκρουση εκφραζόταν και μέσα από την αντίθεση της σάρκας με το πνεύμα, ένα θέμα και μια ιδεολογική άποψη που είχε θεμελιώδεις επιπτώσεις στο μπαλέτο.

Σύμφωνα με τον Isaiah Berlin οι διακηρύξεις του ρομαντισμού βρίσκονται στον αντίποδα της αντίληψης «ότι υπάρχει στη ζωή ένα σύνολο γεγονότων στο οποίο πρέπει να υποταγούμε. Επιστήμη σημαίνει υποταγή...σημαίνει κατανόηση, γνώση και προσαρμογή». Στη συνέχεια υποστηρίζει ότι υπάρχουν δύο βασικά σημεία που χαρακτηρίζουν το Ρομαντισμό:

Η ιδέα της αδάμαστης βούλησης, σύμφωνα με την οποία οι άνθρωποι δημιουργούν τις αξίες, τους στόχους, τη δική τους θεώρηση του σύμπαντος, όπως ακριβώς ο καλλιτέχνης δημιουργεί το έργο του, και

Η άποψη ότι δεν υπάρχει δομή των πραγμάτων, με την έννοια ότι δεν υπάρχει κάποιο μοντέλο στο οποίο πρέπει κανείς να προσαρμοστεί. Το μόνο που υπάρχει είναι η «αέναη αυτοδημιουργικότητα του σύμπαντος», η οποία είναι άλλοτε φιλική και άλλοτε εχθρική προς τον άνθρωπο.

Ο Ρομαντισμός κατά τον κατά τον Berlin «προκάλεσε τη ριζικότερη μεταβολή της δυτικής συνείδησης»

Στη μουσική είναι ένα κίνημα που ανήκει κυρίως στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα και κυριότεροι εκπρόσωποί του είναι οι Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Verdi & Wagner. Χαρακτηρίζεται από μια τάση των συνθετών να βλέπουν τη μουσική ως μια έκφραση της ψυχής και της τέχνης τους. Κοινή είναι η πεποίθηση ότι η δύναμη της μουσικής μπορεί να μεταφράσει την ανθρώπινη εμπειρία και να εκφράσει ανθρώπινα ιδανικά. Ο όρος συχνά προεκτείνεται για να συμπεριλάβει εθνικούς συνθέτες του τέλους του 19^{ου} αιώνα (Dvorak, Tchaikovsky) και τους ύστατους ρομαντικούς Mahler, Bruckner & Richard Strauss.

ΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΚΟ ΜΠΑΛΕΤΟ

Ο ρομαντισμός ως κίνημα στο μπαλέτο θεωρείται ότι εκτείνεται χρονικά περίπου από το 1830 μέχρι το 1870, αν και σαφώς όπως κάθε κίνημα δεν γεννήθηκε και πέθανε σε μια νύχτα. Είναι το κίνημα που αποθέωσε τη γυναίκα-χορεύτρια παραγκωνίζοντας τον άντρα χορευτή και κάνοντας τον στην ουσία 'στήριγμα' της χορεύτριας, ώθησε στα άκρα την αισθητική απαίτηση του άιλου και αέρινου πλάσματος, γεγονός που μεταφράστηκε στην τεχνική του μπαλέτου με τη χρήση και καθιέρωση των pointes, και εξέφρασε απόλυτα τη διχοτομία σώματος και πνεύματος μέσα από τα θέματά του, το χειρισμό τους και την σκηνική τους απόδοση.

Παρά την ποικιλία του κινήματος, το Ρομαντικό μπαλέτο εκφράζεται κυρίως με δύο τάσεις:

- 1) Το μυστικιστικό και άλογο, που εκφράζεται μέσα από θέματα υπερφυσικά, όπου θηλυκά πλάσματα σαγηνεύουν τους θνητούς ως μια ποιητική μεταφορά της αναζήτησης του ανέφικτου και της σύγκρουσης ανάμεσα στη σάρκα, που δηλώνει το πραγματικό και αληθινό και στο πνεύμα, που δηλώνει το φανταστικό και ιδεατό. Η εικόνα της «γυναίκας-πλανεύτρας» είναι ένα αρχετυπικό πρότυπο, γνωστό από την «Οδύσσεια» ακόμα. (Σειρήνες, Κίρκη κτλ)
- 2) Τη παρουσίαση μακρινών μερών. Αυτή η απόσταση μπορεί να ήταν γεωγραφική (εξωτικές χώρες) ή χρονική (μεσαιωνικά θέματα). Σε αυτές τις περιπτώσεις δεν υπήρχε βεβαίως η πρόθεση της αυθεντικής αναπαράστασης, αλλά αποτελούσε μια ακόμα έκφραση του 'Οριενταλισμού' της Δύσης.

Οι δύο όψεις του Ρομαντικού Μπαλέτου Δεξιά Η Σουλφίδα & αριστερά η Cachucha



Fanny Elssler performing "La Cachucha." The dance became her most requested solo during the two years she spent in America and Cuba. (Courtesy of the author.)

Η έλξη που ασκούσε η Ανατολή στη Δύση από αιώνες μεταφραζόταν συχνά σε ιμπεριαλιστικούς, κατακτητικούς πολέμους και «συλλογικές φαντασιώσεις» της Δύσης προς την εξωτική Ανατολή. Όμως, οι αρχαιολογικές ανασκαφές της εποχής στην Αίγυπτο και τη Συρία, και ιστορικά γεγονότα όπως η Επανάσταση του 1821 στην Ελλάδα, αποτέλεσαν αφορμές πραγματικών συγκινήσεων για τους Ρομαντικούς καλλιτέχνες. (π.χ. Delacroix, λόρδος Byron κτλ)

Το 1831 η Όπερα του Παρισιού παύει να είναι βασιλική περιουσία και γίνεται ανεξάρτητος οργανισμός επιδοτούμενος από την Κυβέρνηση. Ο Louis Veron είναι ο νέος διευθυντής και επιδιώκει οι παραγωγές της Όπερας να αντανακλούν την ανεξαρτησία της και να ταυτόχρονα να προσεγγίσει τους αστούς ως κοινό του. Αρχίζει λοιπόν το μπαλέτο να εισάγεται στο χώρο της ελεύθερης αγοράς και να εντάσσεται στους νόμους της. Έτσι, μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι το ρομαντικό μπαλέτο ήταν μια αντανάκλαση της αισθητικής και των απαιτήσεων του κοινού της εποχής, αλλά ταυτόχρονα και εκείνο με τη σειρά του διαμόρφωνε και επηρέαζε το κοινό. Για

παράδειγμα, το Ρομαντικό μπαλέτο είχε τόσο μεγάλη απήχηση και επιτυχία που επηρέασε τη μόδα της εποχής στα ρούχα, τα παπούτσια και τα χτενίσματα.

Εξελίξεις στον τεχνικό εξοπλισμό των θεάτρων συντέλεσαν επίσης στην καλύτερη απόδοση του ρομαντικού πνεύματος. Να αναφερθεί ότι στο θέατρο χρησιμοποιούνται πια οι λάμπες γκαζιού (1817) και κάτοπτρα για τη διάχυση του φωτός, κάτι που δίνει πολύ αποτελεσματικά το ωχρό κίτρινο χρώμα του φεγγαρόφωτος. Έτσι, η ψευδαίσθηση του εξωπραγματικού ωθείται στα άκρα.

Το έργο-πρότυπο του Ρομαντικού μπαλέτου είναι «Η Σουλφίδα» (1832). Καθιερώνει τη Μαρί Ταλιόνι ως τη βασίλισσα του Ρομαντικού μπαλέτου και δημιουργεί έναν τύπο ηρωίδας των μπαλέτων, αυτόν της αιθέριας ύπαρξης. Μιας ύπαρξης που είναι συχνά πλάσμα βγαλμένο από τη λαϊκή παράδοση κάποιας χώρας, και όχι θεά ή νύμφη της μυθολογικής αρχαιότητας. Ταυτόχρονα, καθιερώνει τις *pointes* και την αισθητική και τεχνική απαίτηση του μπαλέτου για την ελαφρότητα και ροή της κίνησης και την αίσθηση της έλλειψης προσπάθειας κατά την εκτέλεση των χορευτικών βημάτων.

Όπως και το 18^ο αιώνα με τη Salle και την Camargo, έτσι και το 19^ο εμφανίζονται δύο χορεύτριες με διαφορετικό στυλ και χορευτικό ύφος, που αποτελούν τις δύο τάσεις της εποχής. Η Marie Taglioni είναι η ‘σουλφίδα’, το αιθέριο πλάσμα του ιδεατού κόσμου, «η χριστιανική χορεύτρια» όπως τη χαρακτηρίζει ο Gautier. Στον αντίποδα βρίσκεται η Fanny Elssler. Η Elssler στον ισπανικό χορό *Cachucha* του μπαλέτου *Ο Κουτσός Διάβολος* (1836), έδωσε το ‘πρότυπο’ της δυναμικής, γήινης και γεμάτης ζωτική & ερωτική ενέργεια χορεύτριας. Είναι η «ειδωλολάτρισσα χορεύτρια» κατά τον Gautier, που προκαλεί ρίγη στους άνδρες θεατές (Jowitt, 1988: 62).

Το αριστούργημα εν τούτοις του Ρομαντικού μπαλέτου θεωρείται η *Giselle* (1842), στο οποίο οι δημιουργοί του ήθελαν να συνενώσουν (όπως και στο «Κωμικό Μπαλέτο της Βασίλισσας») τη μουσική, το χορό και το θέατρο, αλλά ταυτόχρονα έθεταν ως πρωταρχικό σκοπό την αφήγηση μιας ιστορίας μέσω της κίνησης. Το έργο χορογραφήθηκε ειδικά για την Carlotta Grisi, την τρίτη μεγάλη χορεύτρια του Ρομαντικού μπαλέτου, από τους Julie Perrot & J.. Coralli, σε λιμπρέτο των Gaultier & Saint George και μουσική Adolphe Adam.

Την ατμόσφαιρα της Παρισινής Όπερας της εποχής του τέλους του Ρομαντικού μπαλέτου μπορεί κανείς να δει στα έργα του Degas, ο οποίος ζωγράφιζε χορεύτριες στις πρόβες, στα καμαρίνια και στην παράσταση. Αν και δεν απεικονίζει συγκεκριμένα πρόσωπα ή έργα, εν τούτοις αναδεικνύει την αίσθηση μιας εποχής.

<https://www.youtube.com/watch?v=NeElh4Mv8GE> Giselle 1^η πράξη

<https://www.youtube.com/watch?v=CXbDhte9ZNI&t=1735s> Giselle 1^η πράξη

Το κλασικό μπαλέτο

Ο Marius Petipa (1822-1910) θεωρείται ο ‘πατέρας’ του κλασικού μπαλέτου, με την έννοια ότι δημιούργησε και καθιέρωσε ένα στυλ χορού και ένα είδος χορογραφίας που χαρακτηρίζεται από καθαρότητα μορφής, συμμετρία στο χώρο και συγκεκριμένη δομή. Όσον αφορά την χορευτική τεχνική, ο Petipa ανέπτυξε και εξέλιξε τις τεχνικές δυσκολίες των ερμηνευτών του (κάτι για το οποίο κατηγορήθηκε⁴) και αντικατέστησε

⁴ Το 1874 επισκέφτηκε τη Ρωσία ο Boumonville και έγραψε μετά: “ Η καλλιτεχνική πλευρά του σύγχρονου μπαλέτου... [έχει] μπει σε δεύτερα μοίρα...οι χορευτές έχουν τώρα να επιδείξουν τεχνικές δυσκολίες και επιτεύγματα, χορογραφίες σε σκηνικά, σιντριβάνια και πανοράματα. Αυτό που κάνει ο Petipa είναι να προσπαθεί να επινοεί νέες δυσκολίες για τους χορευτές» (στην Lawson. 1973. σ. 76)

την αισθητική του «φευγαλέου» του Ρομαντικού Μπαλέτου (που αποδιδόταν κινητικά με βήματα-περάσματα και μικρά πηδήματα) με την αισθητική των καθαρών γραμμών (που αποδίδονταν κινητικά με πολλές ισορροπίες πάνω στις *pointes*).

Δημιούργησε επίσης μια νέα εθνική σχολή μπαλέτου, αυτή των Ρωσικών Αυτοκρατορικών Μπαλέτων, που ήταν ένας συνδυασμός γαλλικού στυλ, ιταλικής τεχνικής και ρώσικου ταμπεραμέντου.

Πρόκειται για έναν χορογράφο με πληθώρα έργων στη διάρκεια της χορογραφικής του πορείας (υπήρξε χορογράφος των Ρωσικών Αυτοκρατορικών Μπαλέτων για 30 χρόνια). Ο Petipa άλλαξε ριζικά το τοπίο του μπαλέτου, όχι μόνο λόγω της επιρροής του έργου του, αλλά και λόγω της επέμβασής του σε παλαιότερα έργα. Οι πολλές αναβιώσεις, αλλαγές και επανεκτελέσεις έργων που έκανε έχουν ως αποτέλεσμα σήμερα να γνωρίζουμε κάποια προγενέστερα του Petipa έργα, μόνο μέσα από το δικό του φίλτρο, και όχι όπως ήταν στην εποχή τους.

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ PETIPA

Η δομή των χορογραφιών του ήταν μια εναλλαγή καθαρών χορευτικών μερών, με σκηνές μιμικής και εμβόλιμους *character* χορούς. Οι σκηνές μιμικής αφηγούνταν επεισόδια και καταστάσεις και προωθούσαν τη δράση του έργου. Οι χορευτικές σκηνές εξέφραζαν κυρίως τις σκέψεις και τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών αλλά ταυτόχρονα αποτελούσαν και αφορμή επίδειξης των δεξιοτεχνικών τους ικανοτήτων. Τέλος, οι *character* χοροί, δεν προωθούσαν τη δράση αλλά έδιναν το χαρακτήρα της καθημερινής ζωής ή το χρώμα κάποιας συγκεκριμένης ιστορικής και γεωγραφικής περιοχής.

Οι καθαρά χορευτικές σκηνές μπορεί να ήταν *solo* (ένας χορευτής/τρια), *pas de deux* (χορός για δύο, συνήθως έναν άντρα και μια γυναίκα, τις περισσότερες φορές τους δύο πρωταγωνιστές), *ensemble* (ομαδικοί χοροί), πλαισιωμένοι από το *corps de ballet* που συνήθως κινείται με ομοιογένεια, χωρίς να ξεχωρίζουν πρόσωπα, και σε αρμονική διάταξη στο χώρο (γραμμές, διαγωνίους κτλ).

Όλη αυτή η σχηματοποίηση της χορογραφικής δομής που γινόταν ανεξάρτητα από τη θεματολογία του έργου, ήταν αποτέλεσμα βαθιάς γνώσης από τη μεριά του Petipa τόσο όλων των στοιχείων μιας παράστασης, όσο και της χορευτικής παράδοσης που είχαν δημιουργήσει οι προκάτοχοί του. Αυτή η επιλεκτικότητα στοιχείων και η συγκεκριμένη τυποποίηση της δομής αποτέλεσε το λόγο για τον οποίο ο Petipa συχνά συνδέεται με το φορμαλισμό (την έμφαση στη μορφή και τη δομή και όχι στο περιεχόμενο).

Παράδειγμα αριστουργηματικής χορογραφικής σύνθεσης και υπόδειγμα του κλασικού στυλ, αποτελεί η σκηνή του «Βασιλείου των Σκιών» από το μπαλέτο *Bayadere* (1877). Πρόκειται για μια σκηνή ‘καθαρού’ χορού, χωρίς αφήγηση δηλαδή, που κάνει αναφορές στη 2^η πράξη (λευκή πράξη) της *Giselle*, και έχει χαρακτηριστεί ως «συμφωνικό μπαλέτο».⁵

⁵ Ο όρος «συμφωνικό μπαλέτο» είναι όρος μεταγενέστερος του Petipa. Χρησιμοποιήθηκε από τον Massine για εκείνα τα έργα που υποστηρίζεται ότι αναδεικνύουν το καθαρά μουσικό περιεχόμενο ενός μπαλέτου και στηρίζουν την φορμαλιστική του ανάπτυξη. (Koegler. 1982.)

Η Ekaterina Vazem στο ρόλο της Νικίας στη *La Bayadère* (1877)



20^{ος} αιώνας: Ο Serge Diaghilev (1872-1929) και τα «Ρωσικά Μπαλέτα»

Ο ρώσος Serge Diaghilev υπήρξε ο μεγαλύτερος μπρεσάριος χορού στον 20^ο αιώνα. Ένας πρώην φοιτητής Νομικής που συνδέθηκε με καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής του και έθεσε ως σκοπό την προώθηση της ρωσικής τέχνης στο εξωτερικό. Υπήρξε ο ιδρυτής των περίφημων «Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev» (1909-1929), του συγκροτήματος που οδήγησε το μπαλέτο στον 20^ο αιώνα.

Τα «Ρωσικά Μπαλέτα» ήταν μια ιδιωτική «επιχείρηση», που κινήθηκε στην ελεύθερη αγορά βάζοντας ταυτόχρονα ως στόχο να ξεπεράσει καλλιτεχνικά όλα τα χορευτικά σχήματα της εποχής του. Το μέγεθος της ομάδας διέφερε κάθε σαιζόν και οικονομικά στηριζόταν αποκλειστικά στην ευφυΐα, γοητεία και τις κοινωνικές διασυνδέσεις του Diaghilev, δηλαδή στην ιδιωτική χορηγία (από ευγενείς, μεγαλοαστούς, εμπόρους κτλ). Προσέφερε έτσι έναν εναλλακτικό τρόπο λειτουργίας ενός συγκροτήματος, μακριά από τη γραφειοκρατία και τον κομφορμισμό των κρατικών σχημάτων.

Ο Diaghilev υπήρξε επίσης συν-ιδρυτής του καλλιτεχνικού περιοδικού, «Ο Κόσμος της Τέχνης» (Mir Iskusstva - Αγ. Πετρούπολη 1899 – 1904), το οποίο αποτέλεσε την κυριότερη ρωσική πλατφόρμα για την ανάδειξη όλων των ανανεωτικών κινήσεων στη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τη μουσική. Μέχρι το 1906 είχε καταφέρει να γίνει το επίκεντρο ενός συστήματος οικονομικής υποστήριξης με εθνικιστικές αποχρώσεις, ενώ ταυτόχρονα κατάφερε να γεφυρώσει το χάσμα μέσα από τον «Κόσμο της Τέχνης» την πνευματική και καλλιτεχνική διάσταση που υπήρχε ανάμεσα στην Αγ. Πετρούπολη και τη Μόσχα. Η Αγ. Πετρούπολη είχε μια πιο εκλεπτυσμένη και προσανατολισμένη προς τη Δύση καλλιτεχνική ταυτότητα, ενώ η Μόσχα ήταν πιο δραστήρια και προσανατολισμένη προς την Ρωσική τέχνη. Ο Diaghilev κατάφερε να θέσει τις δύο σχολές κάτω από μια εθνική ‘ομπρέλα’, ως τέτοια να τη στηρίζει και να την προωθήσει στο εξωτερικό.

Το 1906 ο Diaghilev παρουσιάζει μια έκθεση Ρωσικής ζωγραφικής στο Grand Palais του Παρισιού για το Salon d' Automne, η οποία στέφτηκε με επιτυχία και έτσι την επόμενη χρονιά παρουσίασε ένα Φεστιβάλ Ρωσικής μουσικής στην Όπερα του Παρισιού. Το 1908 συνεχίζει με την παρουσίαση της όπερας Boris Gudunov για πρώτη φορά εκτός Ρωσίας και το 1909 στο θέατρο Chatelet του Παρισιού παρουσιάζει για πρώτη φορά μπαλέτο (μαζί με όπερα). Το Παρίσι παραληρεί με αυτό το κύμα ρωσικής 'βαρβαρότητας' και άρτιας καλλιτεχνικής έμπνευσης, και έτσι το 1910 ο Diaghilev επισκέπτεται το Παρίσι μόνο με έργα μπαλέτου. Την εποχή αυτή οι χορευτές του είναι ακόμα συμβεβλημένοι με τα Ρωσικά Αυτοκρατορικά Μπαλέτα, και τους χρησιμοποιεί όταν βρίσκονται σε διακοπές. Το 1911 όμως, θα ιδρύσει το αυτόνομο συγκρότημά του, το οποίο θα κάνει πρεμιέρα στο Μόντε Κάρλο. Το 1923 το Μόντε Κάρλο γίνεται η βάση του συγκροτήματος και θα μετονομαστεί σε «Ρωσικά Μπαλέτα του Μόντε Κάρλο».

Υπήρξε κάτι περισσότερο από απλός μάνατζερ. Έχοντας ένα ιδιαίτερα ανεπτυγμένο αισθητικό και καλλιτεχνικό ένστικτο και κριτήριο, ήταν υπεύθυνος για τις καλλιτεχνικές επιλογές του συγκροτήματος.

Αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και δημιουργικότητας για άλλους. Έτσι, έκανε παραγγελίες νέων μουσικών έργων σε συνθέτες όπως οι Igor Stravinsky, Claude Debussy, Erik Satie, Francis Poulenc, Richard Strauss, Sergei Prokofiev, Maurice Ravel. Εισηγάγε στο θέατρο σπουδαίους εικαστικούς καλλιτέχνες όπως οι Pablo Picasso, Henri Matisse, Leon Bakst, Alexander Benois, Nicolas Roerich, Joan Miro, Max Ernst, George Braque κ.α. Στήριξε και ανέδειξε το έργο χορογράφων όπως οι Michael Fokine, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Leonide Massine, George Balanchine & Serge Lifar.

Δημιούργησε ένα χορευτικό συγκρότημα στο οποίο συγκέντρωσε τους καλύτερους χορευτές της εποχής, όπως οι Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Tamara Karsavina κ.α, και το οποίο ανέδειξε ξανά το ρόλο του άντρα χορευτή μέσω των χορογραφιών που παρουσίασε αλλά και των χορευτών που ερμήνευσαν τους ρόλους.

Πολλοί συνεργάτες του συγκροτήματος, μετά τη διάλυση των «Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev» το 1929, αποτέλεσαν τις φυσιογνωμίες εκείνες που έδωσαν νέα ώθηση στο μπαλέτο σε χώρες και οργανισμούς που είχαν πέσει σε παρακμή (όπως π.χ. ο Lifar στην Όπερα του Παρισιού) ή το διέδωσαν & το ανέπτυξαν σε χώρες που μέχρι τότε δεν είχαν παράδοση στο μπαλέτο (π.χ. οι Marie Rambert & Ninette de Valois στην Αγγλία και ο George Balanchine στις ΗΠΑ).

Οι παραγωγές των «Ρωσικών Μπαλέτων» αποτελούν υποδειγματικά παραδείγματα «ολικών έργων τέχνης» (Gesamtkunstwerk), με την έννοια ότι συνθέτουν αριστοτεχνικά όλες τις θεατρικές τέχνες και τις καλλιτεχνικές εκφάνσεις σε ένα ολοκληρωμένο, αρμονικό σύνολο.

Η ιστορία των «Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev» μπορεί να χωριστεί σε τρεις φάσεις:

- 1) Όταν βασιζόταν σχεδόν εξ ολοκλήρου σε ρωσικές πηγές για χορευτές, συνθέτες & σκηνογράφους, οι οποίοι αντλούσαν την έμπνευση των έργων από ρωσικές πηγές. Κύριος χορογράφος αυτής της περιόδου είναι ο Michael Fokine.
- 2) Όταν αναζητούσε την έμπνευση σε παραδοσιακές και ιστορικές πηγές άλλων ευρωπαϊκών κρατών. Κύριος χορογράφος ήταν ο Leonide Massine, και
- 3) Όταν επεδίωκε τους νεωτερισμούς μόνο για χάρη της καινοτομίας, και χορογράφοι αυτής της περιόδου ήταν οι George Balanchine & Gerge Lifar.

Ανάμεσα σε αυτές τις τρεις περιόδους υπήρχαν μικρά διαλείμματα στα οποία επέδειξαν την χορογραφική τους έμπνευση ο Valsav Nijinsky & η αδερφή του Bronislava Nijinska.

Με το θάνατο του Diaghilev το 1929 και της Pavlova το 1931, το ρωσικό μονοπώλιο στο μπαλέτο στη Δύση αρχίζει να εξασθενεί. Παρ' όλο που η παράδοση των «Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev» συνεχιζόταν μέσω των επιγόνων του Diaghilev⁶, νέες ομάδες με ισχυρό το εθνικό στοιχείο άρχισαν να δημιουργούνται (Μ. Βρετανία, ΗΠΑ κτλ).

Ο χορογράφος Michel Fokine σε ένα γράμμα του προς τη εφημερίδα Times του Λονδίνου το 1914, παρουσιάζει τις βασικές του θέσεις για την ανανέωση του μπαλέτου:

Οι πέντε αρχές

Όχι στους σχηματοποιημένους συνδυασμούς έτοιμων και καθιερωμένων βημάτων, αλλά **να δημιουργείται σε κάθε περίπτωση μια φόρμα που να ανταποκρίνεται στο θέμα**, η πιο κατάλληλη εκφραστικά φόρμα για την αναπαράσταση της περιόδου και του χαρακτήρα του έθνους που αναπαριστάται – αυτός είναι ο πρώτος κανόνας του νέου μπαλέτου.

Ο δεύτερος κανόνας είναι ότι **ο χορός και η μιμική δεν έχουν κανένα νόημα σε ένα μπαλέτο εκτός εάν χρησιμεύουν ως μια έκφραση της δράσης του**, και δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται ως μεμονωμένα μέρη ή απλά για διασκέδαση χωρίς καμία σχέση με ολόκληρο το έργο.

Ο τρίτος κανόνας είναι ότι **το νέο μπαλέτο αποδέχεται τη χρήση των καθιερωμένων μιμητικών κινήσεων μόνο όπου αυτό απαιτείται από το στυλ του μπαλέτου**, και σε όλες τις άλλες περιπτώσεις αντικαθιστά τις κινήσεις των χεριών με κινήσεις μιμητικές ολόκληρου του σώματος. **Ο άνθρωπος μπορεί και πρέπει να είναι εκφραστικός από το κεφάλι μέχρι τα πόδια.**

Ο τέταρτος κανόνας αφορά **την εκφραστικότητα των συνόλων και των ομαδικών χορών**. Στα παλαιότερα μπαλέτα οι χορευτές εντάσσονταν σε ομάδες μόνο για λόγους διακοσμητικούς, και ο χορογράφος δεν ενδιαφερόταν για την έκφραση οποιουδήποτε συναισθήματος από την ομάδα ή από τους ομαδικούς χορούς. Το νέο μπαλέτο αντίθετα, σύμφωνα με την αρχή της εκφραστικότητας, **επιδιώκει την εκφραστικότητα από το πρόσωπο μέχρι ολόκληρο το σώμα, από το ατομικό σώμα στην εκφραστικότητα ενός συνόλου σωμάτων και την εκφραστικότητα ενός ομαδικού χορού.**

Ο πέμπτος κανόνας είναι **η ευθυγράμμιση του χορού με τις άλλες τέχνες**. Το νέο μπαλέτο, αρνούμενο να είναι σκλάβος τόσο της μουσικής όσο και της σκηνικής διακόσμησης, και αναγνωρίζοντας την ισότητα των τεχνών, επιτρέπει την τέλεια ελευθερία τόσο στον σκηνογράφο όσο και στον συνθέτη... **Δεν επιβάλλει κανενός είδους «μπαλετικές» συνθήκες στον συνθέτη ή τον σκηνογράφο, αλλά δίνει απόλυτη ελευθερία στις δημιουργικές τους δυνάμεις...**

⁶ Δύο είναι τα συγκροτήματα που θεωρούνται συνεχιστές των «Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev»: τα «Ρωσικά Μπαλέτα του Συνταγματάρχη de Basil» και τα «Ρωσικά Μπαλέτα του Μόντε Κάρλο» με διευθυντή τον Sergei Denham. Και τα δύο συγκροτήματα στέγασαν πολλούς από τους καλλιτέχνες που ήταν στα «Ρωσικά Μπαλέτα του Diaghilev» και συχνά έκαναν ανταλλαγές προσωπικού ανάμεσά τους.

Πηγή: Copeland, Roger. & Cohen, Marshall. (eds). 1983. *What is dance?*. Oxford: Oxford University Press. Σσ. 257-261.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΑΠΟ ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΩΝ «ΡΩΣΙΚΩΝ ΜΠΑΛΕΤΩΝ»

Le Sacre du Printemps - Ιεροτελεστία της Άνοιξης (1913)

Έργο σε δύο πράξεις

Χορογραφία: Vaslav Nijinsky

Μουσική: Igor Stravinsky

Σκηνικά: Nikolas Roerich

Πρόκειται για το έργο που προκάλεσε το μεγαλύτερο σκάνδαλο στην ιστορία του μπαλέτου, και το οποίο μετά από έξι παραστάσεις 'κατέβηκε' και η χορογραφία του χάθηκε, για να ξαναέρθει στην επιφάνεια το 1987. Η Μίλισεντ Χάντσον (Αμερικανίδα χορεύτρια, θεωρητικός του χορού και γραφίστρια) και ο Κένεθ Άρτσερ (Βρετανός βιογράφος του Roerich και Ιστορικός Τέχνης) αναβίωσαν την πρωτότυπη χορογραφία βασιζόμενοι στα εναπομείναντα στοιχεία και την παρουσίασαν στις 30.8.1987 στο Λος Άντζελες με τα Μπαλέτα Τζόφρει.

Η πρωτότυπη «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» του Nijinsky δημιούργησε ένα μύθο στην ιστορία του χορού και εκ των υστέρων χαρακτηρίστηκε ως η πιο σημαντική διακήρυξη του Μοντερνισμού που είχε εμφανιστεί μέχρι τότε στη μουσική και το χορό του 20^{ου} αιώνα. Αποτέλεσε επιπλέον ένα παράδειγμα της Βαγκνερικής έννοιας του «Ολικού Έργου Τέχνης», δηλαδή της πλήρους σύνθεσης των Τεχνών. Η «Ιεροτελεστία» έγινε το πιο δημοφιλές δημιουργικό ερέθισμα για τους μετέπειτα χορογράφους. Από το 1913 μέχρι σήμερα έχουμε σχεδόν μία νέα «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» κάθε χρόνο, από διαφορετικό χορογράφο, με ποικίλες προσεγγίσεις και 'αναγνώσεις' στο θέμα του έργου, αλλά όλες χρησιμοποιούν την πρωτότυπη μουσική του Stravinsky. Μερικές από τις επαναπροσεγγίσεις του έργου είναι των Mary Wigman (1957), Maurice Bejart (1959), Kenneth MacMillan (1962), John Neumaier (1972), Pina Bausch (1975), & Martha Graham (1984).

Η παραγωγή του 1913 είχε δύο πράξεις και το θέμα του έργου βασιζόταν σε μια σειρά από ιεροτελεστίες μιας αρχαίας σλαβικής φυλής για την Άνοιξη. Η έμπνευση φαίνεται ότι ήταν του Stravinsky, ο οποίος έγραφε: « Φαντάστηκα μια σοβαρή παγανιστική τελετή: Σοφούς γέροντες να κάθονται σε κύκλο και να παρακολουθούν ένα νέο κορίτσι που χορεύει μέχρι θανάτου. Τη θυσιάζουν για να εξευμενίσουν το θεό της Άνοιξης». Ο υπότιτλος του έργου ήταν «Εικόνες από την Παγανιστική Ρωσία» και έφερε στο κοσμοπολίτικο Παρίσι της εποχής μία αίσθηση πρωτόγονων ενστίκτων και ερωτισμού, ζωικής δύναμης και εξωτικής μαγείας. Αυτά άλλωστε τα χαρακτηριστικά ήταν που είχαν χαρίσει στα «Ρωσικά Μπαλέτα» την ανεπανάληπτη επιτυχία τους στη Δύση. Πρόσφεραν το όραμα της 'επιστροφής στη φύση', στις ρίζες, στον 'πρωτόγονο' τρόπο ζωής. Για τους αστούς των βιομηχανικών μεγαλουπόλεων, αυτή η διέξοδος τους πρόσφερε το 'εισιτήριο' για τον «Χαμένο Παράδεισο».

Η σχέση μεταξύ των τριών καλλιτεχνών της παράστασης υπήρξε ιδιαίτερα δημιουργική και παραγωγική. Ο Roerich & ο Stravinsky φαίνεται να συνεργάστηκαν για το λιμπρέτο του έργου. Ο καθένας εμπνεύστηκε από παραδοσιακά ρωσικά στοιχεία τα οποία ενσωμάτωσε ο μεν ένας στα κοστούμεια και στα σκηνικά, ο δε άλλος στη μουσική.

Τα δύο αυτά στοιχεία επηρέασαν καταλυτικά τη χορογραφία. Ο Roerich (ζωγράφος και αρχαιολόγος των σλαβικών φυλών) χρησιμοποίησε τέτοια μοτίβα στα κοστούμεια,

που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τον Nijinsky, όσον αφορά στις στάσεις του σώματος, στις κινήσεις και στα σχήματα της χορογραφίας.

Από την άλλη, η μουσική του Stravinsky χαρακτηρίστηκε από την πρώτη στιγμή ως 'επαναστατική' γιατί έσπασε την παραδοσιακή μελωδική γραμμή και την αρμονία της μουσικής. Οι καινοτομίες του μουσικού έργου, που αφορούν στον ρυθμό και στην ενορχήστρωση, έμελλε να αλλάξουν τη δυτική μουσική. Η μουσική αυτή διέγραψε τη δική της πορεία στις αίθουσες συναυλιών ως συμφωνικό έργο, παρά την απώλεια της πρωτότυπης χορογραφίας. Η αναγνώρισή της ως ένα από τα σημαντικότερα μουσικά έργα του 20^{ου} αιώνα, είναι ίσως η αιτία που κανένας χορογράφος δεν τόλμησε να επαναπροσεγγίσει το έργο με άλλη μουσική, παρόλο που όλοι σχεδόν άλλαξαν το σενάριο. Ο Nijinsky προσπάθησε τόσο πολύ να ακολουθήσει τη μουσική, που το τελικό αποτέλεσμα δεν ικανοποίησε τον Stravinsky, ο οποίος μίλησε για «μίμηση της μουσικής από την κίνηση». Ένας κριτικός της εποχής γράφει: « Το βάρος και η ποσότητα του ήχου αντανakλούνται πιστά στην αριθμητική ποικιλία των χορευτών και στην ένταση των κινήσεών τους, ακόμα και στο χρώμα των κοστουμιών».

Άλλες επιρροές που καθόρισαν το χορογραφικό ύφος του Nijinsky στην «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» ήταν το κίνημα του πριμιτιβισμού και της αφαίρεσης που επικρατούσε σε ζωγράφους της εποχής όπως ο Γκογκέν και ο Ρόεριχ. Τέλος, το σύστημα Ρυθμικής του Dalcroze, το σχολείο του οποίου είχε επισκεφτεί τον προηγούμενο χρόνο ο Nijinsky, βοήθησε τον χορογράφο να χειριστεί την πολύπλοκη μουσική του Stravinsky. Το σύστημα του Dalcroze ήταν μια μεταφορά και «μετάφραση» του ρυθμού σε σωματική κίνηση, κάτι που χρησιμοποίησε ο Nijinsky με τη βοήθεια της Marie Rambert⁷, μιας μαθήτριας του Dalcroze που κλήθηκε ως βοηθός του.

Ήταν ένα έργο ομαδικό, το οποίο σύμφωνα με τον χορογράφο του εξέφραζε «την ψυχή της φύσης» και στον «οποίο δεν υπήρχαν άνθρωποι».

Τέλος, το έργο χρησιμοποιούσε μια σειρά βημάτων που σόκαρε το κοινό της εποχής και δυσκόλεψε αφάνταστα τους χορευτές του συγκροτήματος. Τα βήματα είχαν περιοριστεί σε περπάτημα, τρέξιμο, πήδημα χωρίς προετοιμασία, χτυπήματα στο πάτωμα, και πεσίματα. Όλα αυτά εκτελούνταν με τα γόνατα μονίμως λυγισμένα και τα πόδια γυρισμένα προς τα μέσα και όχι προς τα έξω όπως συνηθίζεται στο μπαλέτο.

Οι κριτικοί της εποχής έγραψαν: «Ήταν μια κακόφωνη, πρωτόγονη χυδαιότητα» (Daily Telegraph). «Το θέαμα ήταν άσχημο, οι κινήσεις άσχημες...ο συμβολισμός επίσης» (The Standard). Ορισμένοι κριτικοί εξέφρασαν συμπάθεια για την Ms Pilsle, τη χορεύτρια που χόρευε το ρόλο της «εκλεκτής παρθένας»: «Κάποιος πρέπει να θαυμάζει και να νιώθει οίκτο για τη σταθερότητα με την οποία η γοητευτική δις Πίλτζ στέκεται στη στάση ενός στραβοπόδη ηλίθιου, που παραμορφώνεται από παράλυση, προτού εγκαταλείψει τον εαυτό του σε μια κρίση επιληψίας» (La Liberte).

Αντιθέτως, σύγχρονοι κριτικοί και ιστορικοί του χορού θεωρούν την «Ιεροτελεστία της Άνοιξης» συνώνυμη με την ουσία και την ιδέα του Μοντερνισμού και διακρίνουν στη χορογραφία της στοιχεία που είναι πολύ πριν από την εποχή τους (π.χ. ομοιότητες με τις μεταμοντέρνες χορογραφίες). Αναφέρουν για παράδειγμα τα «κινητικά μπλοκ» που χρησιμοποιούνται, τη μαθηματική εξέλιξη στη δομή της χορογραφίας, τις επαναλήψεις απλών κινήσεων, τη χρήση χειρονομιών, την αποσπασματικότητα κ.α.

Το έργο είχε ως σημείο αναφοράς τα πρωτόγονα ένστικτα που υπάρχουν στον άνθρωπο, ακόμα και όταν αυτός θεωρείται πολιτισμένος. Σχετίζεται ακόμα με τη γέννηση, το θάνατο, τον κύκλο της ζωής, την επιβίωση. Ακόμα, με τη θυσία ενός για το καλό του συνόλου. Μερικοί όπως ο Κοκτώ, είδαν το έργο ως «προάγγελο» του

⁷ Η Marie Rambert υπήρξε στη συνέχεια η ιδρύτρια του πρώτου συγκροτήματος μπαλέτου στην Αγγλία.

Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου που ξέσπασε τον επόμενο χρόνο. Επιπλέον, η ιδέα της ‘θυσίας’ μιας γυναίκας αποτέλεσε μια εμμονή του Ρομαντικού Μπαλέτου, που μεταφέρει η «Ιεροτελεστία» στον 20^ο αιώνα με διαφορετικές προεκτάσεις και διαστάσεις. Τέλος, η ‘θυσία’ αναφέρεται μεταφορικά και στην τύχη του ίδιου του έργου, λόγω του ότι χάθηκε η χορογραφία του, και στην τύχη του ίδιου του χορογράφου, ο οποίος διαγνώστηκε λίγα χρόνια αργότερα σχιζοφρενής, και πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του σε άσυλο.

<https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrhk&t=2341s>
documentary on the reconstruction & performance

Parade – Παρέλαση (1917)

Έργο σε μια πράξη

Χορογραφία: Leonide Massine

Μουσική: Erik Satie

Σκηνικά: Picasso

Λιμπρέτο: Cocteau

Η δημιουργία του «Parade» είναι ένας σημαντικός σταθμός στην ιστορία των «Ρωσικών Μπαλέτων του Diaghilev» γιατί αποτελεί την επιβεβαίωση ότι τα «Ρωσικά Μπαλέτα» εξευρωπαϊστήκαν. Το έργο αποτέλεσε παράδειγμα τέλει συνεργασίας ζωγραφικής, χορού, σεναρίου και μουσικής. Ήταν ένα έργο στο οποίο ενσωματώνονταν στοιχεία από το τσίρκο και το music hall, τα σκηνικά του Picasso αποτελούν την πρώτη έκφραση του Κυβισμού στο θέατρο, ενώ η μουσική του Satie είναι μια μίξη από jazz & ragtime. Φέρνοντας μαζί τέσσερις καλλιτέχνες σαν τους Satie, Picasso, Massine & Cocteau, ο Diaghilev έδινε το μήνυμα ότι το μπαλέτο αποτελούσε πια σημαντικό μέρος της σύγχρονης, μοντέρνας αναζωογόνησης των τεχνών, που ξεπηδούσε από την κρίση του πολέμου, και πρόσφερε στο κοινό αυτό που ο Guillaume Apollinaire περιέγραφε ως «Νέο Πνεύμα». Στο πρόγραμμα υπήρχε ένα σημείωμα του avant-garde συγγραφέα, δοκιμογράφου & δραματουργού Guillaume Apollinaire, ο οποίος έγραφε:

« Από αυτή τη νέα σύμπραξη – γιατί μέχρι τώρα τα κοστούμεια και τα σκηνικά από τη μία μεριά, και η χορογραφία από την άλλη, συνδεόντουσαν μόνο κατ’ επίφαση – έχει προκύψει στο Parade ένα είδος *σουρεαλισμού* το οποίο εγώ βλέπω ως σημείο εκκίνησης για μια σειρά εκδηλώσεις του Νέου Πνεύματος που σήμερα βρίσκει μια ευκαιρία να παρουσιαστεί.» (Apollinaire στον Sorell, Walter. 1981. σ. 369). Sorell, Walter. 1981. σ. 360). Σε αυτό το κείμενο χρησιμοποιείται για πρώτη φορά ο όρος *σουρεαλισμός*, όρος που για τον Apollinaire δηλώνει την επιστροφή στην φύση χωρίς όμως την φωτογραφική της μίμηση. Λέει ο ίδιος: «Όταν ο άνθρωπος θέλησε να μιμηθεί το περπάτημα δημιούργησε τον τροχό, [κάτι] που δεν μοιάζει με πόδι. [Με αυτόν τον τρόπο] εμπλέχτηκε στον σουρεαλισμό χωρίς να το ξέρει». Apollinaire στον Sorell, Walter. 1981. σ. 360).⁸

Σύμφωνα με τις σημειώσεις του Cocteau επρόκειτο για «μία κωμική πράξη, τοποθετημένη στην είσοδο ενός περιοδεύοντος θεάτρου για να προσελκύσει τα πλήθη». Έτσι, το σενάριο υφαίνεται γύρω από την ιδέα ενός περιοδεύοντος θιάσου, του οποίου η ‘παρέλαση’ παρερμηνεύεται από το κοινό ως το πραγματικό τσίρκο.

⁸ Εντούτοις, η επίσημη ίδρυση του κινήματος του Σουρεαλισμού (κυρίως ως λογοτεχνικό κίνημα) έγινε το 1925 όταν δημοσιεύτηκε το *Σουρεαλιστικό Μανιφέστο* του Breton στο περιοδικό *La Révolution Surréaliste*. Το 1924 είχε ιδρυθεί το Γραφείο Σουρεαλιστικών Ερευνών (Bureau of Surrealist Research) υπεύθυνος του οποίου ορίστηκε ο Antonin Artaud.

Το έργο στο σύνολό του προκάλεσε δυσμενείς κριτικές από τους συντηρητικούς κριτικούς, κυρίως όμως ενόχλησε η μουσική του Satie που χαρακτηρίστηκε ως «απαράδεκτος θόρυβος», γιατί περιλάμβανε - μετά από πρόταση του Cocteau – θορύβους όπως μια γραφομηχανή, σειρήνες και την προπέλα ενός αεροπλάνου. Σύμφωνα με τα λόγια του Massine (1968) «το έργο δεν ήταν τόσο μια σάτιρα της λαϊκής κουλτούρας (popular art), όσο μια απόπειρα μετάφρασής της σε μια τελείως νέα μορφή...Μπορεί να υποστηρίξει κανείς πως ήταν αποφασιστικής σημασίας το γεγονός ότι έφερε τον κυβισμό μπροστά στο κοινό, και ότι ο αντίκτυπος του [έργου] μπορεί να διαφανεί σε ποικίλες χορογραφικές και κινηματογραφικές εξελίξεις των επόμενων τριάντα χρόνων...Από μέρους μου, το μόνο που μπορώ να πω είναι ότι το 1917 μας απασχολούσε κυρίως πως να δημιουργήσουμε κάτι νέο που να αντιπροσωπεύει την εποχή μας» (Massine στην Cohen. 1992. [1974]. Σ. 112).

https://www.youtube.com/watch?v=_Chq1Ty0nyE

Les Noces - Οι Γάμοι (1923)

Έργο σε μια πράξη (4 σκηνές)

Χορογραφία: Bronislava Nijinska

Μουσική, λιμπρέτο: Igor Stravinsky

Σκηνικά: Natalia Goncharova

Η Nijinska ενδιαφερόταν πάντα για την ιδέα του Diaghilev να εκσυγχρονίσει το μπαλέτο και να διερευνήσει τις δυνατότητες ενός άλλου τρόπου κίνησης

Το θέμα του μπαλέτου είναι ένας ρώσικος γάμος, στο οποίο η Nijinska θέλει να δείξει ανθρώπους σε πρώιμο στάδιο ανάπτυξης, παρουσιάζοντας μια ‘πρωτόγονη’ ρωσική τελετή, κάτι που έχει κοινά στοιχεία και αντηχεί τις αναζητήσεις του αδερφού της για την «Ιεροτελεστία της Άνοιξης», δέκα χρόνια πριν. Η Nijinska θέλοντας να μείνει πιστή στην τραγική ατμόσφαιρα της μουσικής του Stravinsky, αποφασίζει αυτό το έργο να μην αντανακλά την χαρά του γάμου. Την εποχή στην οποία αναφέρεται το έργο, συχνά ο γαμπρός και η νύφη δεν γνωρίζονταν παρά μόνο την ημέρα του γάμου, και έτσι έμοιαζαν περισσότερο με θύματα για θυσία. Δίνει ιδιαίτερο βάρος στα ομαδικά μέρη και χρησιμοποιεί τις *pointes* για τις χορεύτριες όχι με τον τρόπο και για τους λόγους που το μπαλέτο συνήθως χρησιμοποιούσε, αλλά για να επιμηκύνει τις μορφές τους ώστε να παραπέμπουν στις σιλουέτες που απεικονίζονται στις Βυζαντινές εικόνες. Θεωρείται αριστούργημα ως προς τη χρήση των ομάδων, τη γεωμετρική ‘δόμηση’ των σωμάτων στο χώρο και την χρήση στυλιζαρισμένης κίνησης, κάτι που αποδίδεται στο ενδιαφέρον της Nijinska για τον Κονστρουκτιβισμό⁹.

<https://www.youtube.com/watch?v=Rb09S2JDGF0> 1^η & 2^η σκηνή

Ο George Balanchine (1904-1983) και το Νεο-κλασικό μπαλέτο

Ο George Balanchine (1904-1983) ως μαθητής ακόμα στη σχολή μπαλέτου του Kirov άρχισε να χορογραφεί και από νωρίς έδειξε μια τάση ανεξαρτησίας και

⁹ «Ένα παρακλάδι του Φουτουρισμού ήταν ο Κονστρουκτιβισμός, ο οποίος [αναπτύχθηκε] στη Ρωσία αμέσως μετά τον πόλεμο [τον Α΄ Παγκόσμιο], και εκφράστηκε καλλιτεχνικά κυρίως στη σκηνογραφία...Απορρίπτοντας την ποιητική ψευδαίσθηση στο θέατρο, ο κονστρουκτιβισμός υποστήριξε την ευθεία γραμμή των σιδερένιων κατασκευών και τις αεροδυναμικές φόρμες, κάθε τι που αντανακλούσε τον μηχανικό πολιτισμό που μας περιβάλλει» (Sorell, Walter. 1981. σ. 360). Κύριοι εκπρόσωποι θεωρούνται ο Alexander Tairov & ο Vsevolod Meyerhold.

αντισυμβατικότητας στις δημιουργίες του. Το 1924 σε μια περιοδεία στη Γερμανία έκανε audition για τα μπαλέτα του Diaghilev και έγινε δεκτός ως χορογράφος. Μέσα σε ένα χρόνο έγινε ο πρώτος χορογράφος του συγκροτήματος, και έτσι το 1928 χορογραφεί το *Apollo musagète* που θεωρείται το πρώτο νεοκλασικό μπαλέτο, και εγκαινιάζει τη συνεργασία του με τον συνθέτη Igor Stravinsky. Αυτό αποτέλεσε την αρχή μιας μακροχρόνιας και ιστορικής συνεργασίας που θα διαρκέσει πολλά χρόνια, μέχρι το θάνατο του Stravinsky. Ο ίδιος ο Balanchine αναφερόμενος σε αυτή τη χορογραφία λέει ότι αποτελεί ένα κομβικό σημείο στη ζωή του γιατί η νεοκλασική μουσική του Stravinsky τον δίδαξε πώς να μειώσει τα στοιχεία της χορογραφίας στα απολύτως απαραίτητα.

Σύμφωνα με το Oxford Dictionary of Dance το **νεοκλασικό μπαλέτο** είναι ένα στυλ μπαλέτου που χαρακτηρίζει τα έργα του Balanchine. Βασίζεται στην ανεπτυγμένη χορευτική τεχνική των Ρωσικών Αυτοκρατορικών Μπαλέτων του 19^{ου} αιώνα (εποχή του Petipa), αλλά χωρίς την λεπτομερή αφήγηση και τα μεγαλόπρεπα σκηνικά. Αυτό που μένει είναι καθαρός χορός, επιτηδευμένος αλλά και σύγχρονος, διατηρώντας την αισθητική του χορού πάνω στις μύτες (pointes) αλλά απορρίπτοντας τη μιμική και το θεματικό περιεχόμενο των μπαλέτων.

Το 1933 ο Balanchine πηγαίνει στις ΗΠΑ μετά από πρόσκληση του Lincoln Kirstein και το 1934 ιδρύουν μαζί το School of American Ballet, ώστε ο χορογράφος να διδάξει και να διαμορφώσει τους χορευτές του με τον τρόπο που ο ίδιος ήθελε. Το 1946 ιδρύουν το Ballet Society που θα γίνει σε δύο χρόνια το New York City Ballet και έτσι η Αμερικάνικη Σχολή μπαλέτου γίνεται πραγματικότητα.

Το έργο του Balanchine στην Αμερική έχει μια μεγάλη ποικιλία. Χορογράφησε και παρουσίασε νέες προσεγγίσεις κλασικών έργων, π.χ. *Καρνοθραύστης* (1954), μονόπρακτη *Λίμνη των Κύκνων* (1951), αφηγηματικά μπαλέτα, όπως το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νύχτας* (1962), μεγάλα θεάματα, π.χ. *Βιεννέζικα Βαλς* (1977), αλλά και αφηρημένα έργα, όπως το *Αγών* (1957), ή *Τα Τέσσερα Ταμπεραμέντα* (1946) Η μεγάλη του προσφορά όμως είναι τα αφηρημένα, νεοκλασικά έργα του.

Ο Balanchine μεταφύτευσε το μπαλέτο από τις ρώσικες ρίζες του στην αμερικάνικη πραγματικότητα και το επαναπροσδιόρισε σε μία τελείως νέα βάση, αυτή του μπαλέτου χωρίς υπόθεση, δίνοντας του ταυτόχρονα μια ιλιγγιώδη ταχύτητα και σπιντάρδα, ανάλογη της αίσθησης που του γεννούσε η ατμόσφαιρα της μητροπολιτικής Νέας Υόρκης. Η Tanaquil LeClercq, μια από τις χορεύτριες της ομάδας του που ερμήνευε ένα ρόλο στο έργο «Four Temperaments» λέει ως προς τις απαιτήσεις του ρόλου για τη χορεύτρια:

Έπρεπε να δείχνει το μέγιστο, εκατό τις εκατό τα πάντα: κίνηση εκατό τις εκατό, στροφή εκατό τις εκατό, απόλυτη ακινησία. Να σηκώνεις το πόδι όσο πιο ψηλά μπορείς, να τεντώνεις όσο πιο πολύ μπορείς...Γρήγορα. Τίποτα αργό...Κλώτσα, γρήγορα, σκληρά, ψηλά. Πρέπει να κάνεις συγκεκριμένα βήματα σε ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και τα συγκεκριμένα βήματα δίνουν μια συγκεκριμένη αίσθηση. Αλλά δεν μπορείς να ερμηνεύεις γιατί θα αργήσεις στη μουσική...

στην Jowitt, 1988: 256

Ο Balanchine χρησιμοποιεί τη μουσική ως πρωταρχική πηγή έμπνευσης (ρυθμός, μελωδία, υφή), και η σχέση τη χορογραφίας μαζί της είναι απόλυτη. Ο ίδιος είχε πολύ καλές μουσικές γνώσεις καθώς είχε σπουδάσει μουσική και πίστευε ότι κάθε μπαλέτο είναι μουσική που μεταμορφώνεται σε σωματική έκφραση. Οι μουσικές του επιλογές είχαν ένα μεγάλο εύρος (από Bach μέχρι Xenakis) και συχνά χρησιμοποιεί την ενορχήστρωση ως βάση για αντιστικτικές κινήσεις στα επιμέρους μέλη του σώματος (π.χ. κεφαλιού και ποδιών).

Η 'αποψη' του για τη χορογραφία είναι ότι ο χορογράφος είναι τεχνίτης και όχι δημιουργός. «Εγώ δεν δημιουργώ. Μόνο ο Θεός δημιουργεί. Εγώ απλά βάζω τα κομμάτια μαζί» (στην Foster, 1986: 17). Σημαντικό ρόλο στη διαδικασία αυτή παίζουν οι χορευτές του, γιατί ο Balanchine εμπνέεται από τις ίδιες τις τεχνικές ικανότητες και τον ιδιαίτερο τρόπο κίνησης των χορευτών του.

Για τον Balanchine ο χορός είναι κατ' αρχήν και πρωτίστως οπτικό θέαμα και ευχαρίστηση. «Ένα μπαλέτο μπορεί να περιέχει μια ιστορία, αλλά το οπτικό θέαμα, όχι η ιστορία είναι το βασικό στοιχείο» (στην Foster, 1986: 17)

Κάνοντας αναφορά στη θεωρία της αντίληψης ότι τα μάτια εστιάζουν σε ένα κεντρικό σημείο κάθε φορά, χρησιμοποιεί την κίνηση και το χώρο της σκηνής με ανάλογο τρόπο. Οι πρωταρχικής σημασίας κινήσεις πραγματοποιούνται σε ένα κεντρικό σημείο, ενώ τριγύρω υπάρχουν δευτερεύουσας σημασίας κινήσεις. Έτσι εξηγεί και την τάση του μπαλέτου να χρησιμοποιεί το corps de ballet ως ομοιογενές σύνολο, δευτερεύουσας σημασίας, που περιβάλλει τους πρωταγωνιστές.

Η ανταπόκριση στο έργο του στην αρχή ήταν μάλλον αρνητική, αφού συχνά κρίνονταν τα έργα του ως «ψυχρά και μηχανικά» κατάλοιπα μιας Ευρωπαϊκής (ή Ρώσικης παράδοσης) που δύσκολα έβρισκε ανταπόκριση στις ΗΠΑ. Μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο και καθώς οι Ηνωμένες Πολιτείες ήταν πια παγκόσμια υπερδύναμη, ο Balanchine αναδείχτηκε στον κατ' εξοχήν Αμερικάνο χορογράφο μπαλέτου και αναγνωρίστηκε ως ιδιοφυΐα.

Μοντέρνος Χορός και Μοντερνισμός

Η πολύπλοκη σχέση των ρευμάτων του χορού με τα γενικότερα καλλιτεχνικά και κοινωνικά ρεύματα, διαφαίνεται μέσα από την επισήμανση ορισμένων χαρακτηριστικών και σχέσεων ανάμεσα στον μοντέρνο χορό και τον μοντερνισμό.

Σύμφωνα με το Fontana Dictionary of Modern Thought «ο όρος μοντέρνο έχει χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει πολλά διαφορετικά φαινόμενα σε διαφορετικές εποχές. Ο όρος «μοντερνισμός» ή «μοντέρνο κίνημα» τώρα πια [αναφέρεται] σε μια διεθνή τάση που εμφανίστηκε στην ποίηση, τη λογοτεχνία, το δράμα, τη μουσική, τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική και άλλες τέχνες της Δύσης τα τελευταία χρόνια του 19^{ου} αιώνα και κατά συνέπεια επηρέασε το χαρακτήρα της τέχνης στο μεγαλύτερο μέρος του 20^{ου} αιώνα. Η τάση αυτή θεωρείται ότι έφτασε στο απόγειό της πριν ή αμέσως μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και οι γνώμες διχάζονται για το αν έχει λήξει».¹⁰

Υπάρχει μια γενική αποδοχή ως προς το ότι ο όρος καλύπτει και αναφέρεται σε μια πληθώρα διαφορετικών καλλιτεχνικών ρευμάτων που εμφανίστηκαν σε διάφορα

¹⁰ Ενδεικτικός του προβληματισμού αυτού είναι ο τίτλος ενός άρθρου του Raymond Williams *When Was Modernism?*

κράτη, μια ποικιλία τεχνών, και καλύπτει μια ασαφή αλλά μεγάλη χρονική περίοδο. Εν τούτοις, κοινά χαρακτηριστικά του μοντερνισμού ως ένα καλλιτεχνικό στυλ θεωρούνται η μη-παραστατικότητα, η εσωστρέφεια με συχνά ειρωνικούς τόνους, η αποσπασματικότητα, η αυτο-αναφορικότητα, η κρίση της ταυτότητας του 'συγγραφέα' (author), η κριτική των μέσων της κάθε τέχνης εκ των έσω κ.α.

Ο μοντερνισμός στο χορό συνήθως συνδέεται με χαρακτηριστικά όπως η αυτο-αναφορικότητα (κίνηση για την κίνηση), η σχέση με την εποχή του (σύν-χρονος χορός)¹¹, η έλλειψη αφήγησης, ακόμα και ο διεθνιστικός χαρακτήρας των θεμάτων και προβληματισμών του. Υπάρχει έτσι, ένα μεγάλο εύρος απόψεων στους ερευνητές και μελετητές του χορού ως προς το ποιό χορογράφοι ή ποιές εποχές και ρεύματα συνδέονται με τον μοντερνισμό. Κάποιοι μελετητές αναφέρονται στα έργα χορογράφων όπως ο Merce Cunningham, ο George Balanchine και τα Ρωσικά μπαλέτα του Diaghilev (Copeland, Roger). Κατ' άλλους, η πρώτη κυρίως περίοδος δημιουργίας των Graham & Humphrey, (τέλη 1920 - αρχές 1930) έδωσε δείγματα μοντερνισμού στο χορό (Burt). Υπάρχει τέλος και η άποψη ότι ο μοντέρνος χορός δεν πληρούσε ποτέ τα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού όπως αυτά εμφανίζονται στις άλλες τέχνες και ότι αυτά τα χαρακτηριστικά τα συναντάμε στον μεταμοντέρνο χορό, και μάλιστα σε μια συγκεκριμένη περίοδο του μεταμοντέρνου χορού (Banes, Sally).

Ο Μοντέρνος Χορός (Modern Dance) στις Η.Π.Α

Πρόκειται για όρο που δόθηκε το 1927 από τον Αμερικανό κριτικό John Martin προκειμένου να περιγράψει εκείνο το είδος χορού που εμφανίστηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής και οι δημιουργοί του πίστευαν ότι αντανάκλα τις σύγχρονες ιδέες και τους προβληματισμούς της εποχής τους. Παρά την ποικιλία των χαρακτηριστικών και των σκοπών του Μοντέρνου Χορού, υπήρχε ένα κοινό στοιχείο: η ανάγκη έκφρασης συναισθημάτων μέσω του χορού ως αντίδραση στην απλή επίδειξη τεχνικής και η αντίθεσή του στον ακαδημαϊσμό του μπαλέτου.

Από τη δεκαετία του 1980 και μετά, οι ιστορικοί και μελετητές του χορού άρχισαν να χρησιμοποιούν τον όρο «Μοντέρνος χορός» όλο και περισσότερο σε σχέση με τους χορογράφους και τις δημιουργίες που εμφανίστηκαν και στις δύο πλευρές του Ατλαντικού, ενώ παλαιότερα η χρήση του όρου αναφερόταν κυρίως στις ΗΠΑ. Έτσι σήμερα αναφερόμαστε και στον Ευρωπαϊκό μοντέρνο χορό, ο οποίος όμως συνδέεται κυρίως με το χορευτικό ιδίωμα που ονομάζεται «εκφραστικός χορός» (βλ. Επόμενο κεφάλαιο).

Ο F. Delsart & ο E.J. Dalcroze, αν και δεν είχαν σχέση με το χορό οι ίδιοι, θεωρείται ότι επηρέασαν καθοριστικά τις αρχές και το πεδίο εξερεύνησης της κίνησης του μοντέρνου χορού. Πρωτοπόροι του κινήματος του μοντέρνου χορού των Η.Π.Α είναι οι Loie Fuller, Isadora Duncan & Ruth St. Denis και Ted Shawn, που θεωρούνται η πρώτη γενιά μοντέρνων χορογράφων, ενώ οι Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, ανήκουν στη δεύτερη γενιά. Αυτή η γενιά που ξεπήδησε από το σχολείο της Routh St. Dennis & του Ted Swan, θεωρείται ότι αντέδρασε τόσο στο μπαλέτο, όσο και στον εξωτισμό του Denishawn. Πρέσβευαν ότι ο χορός πρέπει να

¹¹ Η σχέση με την εποχή μπορεί να εκφράζεται με ποικίλους τρόπους. Π.χ. με την ενσωμάτωση στη χορογραφία στοιχείων που είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εποχής, όπως η ταχύτητα ή η αποσπασματικότητα, την επιλογή της θεματολογίας του έργου ή την επιλογή & χρήση της μουσικής αλλά και των άλλων σκηνικών στοιχείων.

προκαλεί, να κινητοποιεί και να πληροφορεί, και όχι απλά να ψυχαγωγεί. Το κοινό θεωρούσε αρχικά ότι τα έργα αυτά ήταν άσχημα και καταθλιπτικά. Το ενδιαφέρον των χορογράφων για την εξερεύνηση των ανθρώπινων συνθηκών, εκφράστηκε με ποικίλους τρόπους: στο έργο της Graham το βάρος πέφτει στην ανάλυση της ατομικής ψυχής, η Humphrey γοητεύεται από τις αλληλεπιδράσεις ατόμου-ομάδας, ενώ ο Weigman προσεγγίζει την ανθρώπινη ιδιορρυθμία με χιούμορ και σάτιρα.

Κατά τις δεκαετίες 1930 και 1940 ανανεώθηκε το κινητικό λεξιλόγιο μέσα από την κωδικοποίηση νέων χορευτικών τεχνικών (τεχνικές Graham, Humphrey κτλ) ως αντίβαρο στην ακαδημαϊκή τεχνική του μπαλέτου. Νέα θέματα (πολιτικά ή ψυχολογικά) αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τα έργα. Γράφει η Humphrey στο βιβλίο της «The Art of Making Dances»:

Ξαφνικά ο χορός, η Ωραία Κοιμωμένη που τόσα χρόνια ξάπλωνε στο λεπτεπίλεπτο κρεβάτι της, σηκώθηκε με ένα αδηφάγο αίσθημα...Ξύπνησε ατενίζοντας τα στόμια των όπλων του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και ερωτεύτηκε πράγματα τόσο ετερόκλητα όπως μηχανές, κοινωνικά προβλήματα, αρχαίες τελετουργίες, τη φύση.

στην Τσάτσου-Συμεωνίδου, 1999: 386

Νέοι τρόποι έκφρασης και δόμησης μιας αφήγησης/ιστορίας μέσω του χορού οδήγησαν τη χορογραφία σε μονοπάτια διαφορετικά από αυτά της χορογραφίας στο μπαλέτο. Για παράδειγμα, η Humphrey στο βιβλίο της “The Art of Making Dances” αναφέρει: «Ένας καλός χορός τότε, πρέπει να αποτελείται από φράσεις¹², και κάθε φράση πρέπει να έχει ένα αναγνωρίσιμο σχήμα, αρχή, μέση και τέλος, κορυφώσεις και πτώσεις κατά την συνολική της γραμμή, και διαφορές στο μέγεθος για λόγους ποικιλίας». Μπορείτε να παρομοιάσετε την κινησιολογική φράση με τη γλωσσική πρόταση, η οποία πρέπει να συνδυάζεται με άλλες προτάσεις, ποικίλου μεγέθους και εννοιολογικής σπουδαιότητας για να δομήσει μια παράγραφο και κατ’ επέκταση ένα ολόκληρο κείμενο.

Άλλαξε ακόμα και η μορφή της χορευτικής παράστασης. Συχνά τα έργα χορεύονται από έναν ερμηνευτή (συνήθως γυναίκα), ή από μια ολιγομελή ομάδα. Τα σκηνικά αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της παράστασης, περιορίζονται στα απολύτως απαραίτητα ή καταργούνται εντελώς. Τα κοστούμεια αναδεικνύουν και διευκολύνουν την κίνηση του σώματος και τις περισσότερες φορές οι χορευτές είναι ξυπόλυτοι.

Ένα από τα σημαντικά χαρακτηριστικά του Μοντέρνου Χορού είναι ότι «ήταν απόλυτα συνδεδεμένος και ολοκληρωτικά εξαρτώμενος από τις προσωπικότητες, ακόμα και από τα πραγματικά φυσικά σώματα των ατόμων που τον δημιούργησαν» (Cage στον Copeland, 2000: 43). Από τους δημιουργούς του Μοντέρνου Χορού θεωρήθηκε ως απαραίτητη προϋπόθεση να εντάξουν τους εαυτούς τους στους πειραματισμούς τους προκειμένου να μπορέσουν να αγγίξουν αυτό που πολύ χαρακτηριστικά η Humphrey χαρακτηρίζει ως «κινούμενη από μέσα προς τα έξω» (moving from the inside out), δηλαδή να δώσουν στην κίνηση μια βαθύτερη, εσωτερική αφορμή. Από την άλλη μεριά, αρκετοί καλλιτέχνες και θεωρητικοί θεώρησαν ότι η «η προσωπικότητα είναι

¹² Ο όρος «φράση» χρησιμοποιείται από την Humphrey με αναφορά στη φόρμα της κίνησης στο χρόνο, και αποτελεί ένα από τα κύρια στοιχεία της χορογραφικής σύνθεσης που καθιερώθηκε από τον μοντέρνο χορό. Απόδειξη της σπουδαιότητάς της είναι ότι η κινησιολογική φράση είναι από τα πρώτα χαρακτηριστικά της χορογραφίας που ο μεταμοντέρνος χορός αρνήθηκε.

κάτι τόσο εύθραυστο για να χτίσει κανείς πάνω της μια τέχνη» (Cage στον Copeland, 2000: 43) και ότι ο Μοντέρνος χορός κακώς πρόβαλλε «την τυχαία ιδιοσυγκρασία έναντι της παράδοσης, την ατομικότητα εναντίον της συλλογικότητας, την ασυνέχεια ως αντίθετο σε μια αδιάσπαστη γραμμή» (Kirstein στον Copeland, 2000: 43).

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Ευρώπη, δύο μεγάλα αστικά κέντρα μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον του κόσμου, το Παρίσι και η Βιέννη. Πόλεις όπως το Μόναχο, η Ζυρίχη και το Βερολίνο ήταν επίσης μεγάλες μητροπόλεις που έλκυαν τους καλλιτέχνες. Η Βιέννη, πρωτεύουσα των Αψβούργων, ήταν η πόλη που φιλοξενούσε τη σκέψη και τις αναζητήσεις προσωπικοτήτων όπως ο Ζ. Freud, οι Schoenberg, Berg & Webern (συνθέτες της λεγόμενης ατονικής μουσικής), οι ζωγράφοι Oskar Kokoscha & Gustav Klimt. Η Ζυρίχη αποτελούσε τον τόπο γέννησης των Ντανταϊστών, την πόλη του Jung, και του Α. Einstein πριν μετακομίσει στη Βέρνη όπου ανέπτυξε τη Θεωρία της Σχετικότητας.

Στη Γερμανία, το κίνημα του Εξπρεσιονισμού στη ζωγραφική σχετίζεται κυρίως με δύο κύκλους καλλιτεχνών: το Die Brücke (η Γέφυρα) στη Δρέσδη και το Der Blaue Reiter (Ο Γαλάζιος Καβαλάρης) στο Μόναχο.

ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (AUSDRUCKSTANZ) Η΄ ΠΡΩΙΜΟΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΟΣ ΧΟΡΟΣ

Ο όρος **Ausdruckstanz** - **Εκφραστικός χορός** αναφέρεται σε ποικίλες, ακόμα και αντιφατικές τάσεις, έννοιες και ιδέες σχετικά με το χορό. Η ακμή του τοποθετείται στα χρόνια της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης¹³, δηλαδή ανάμεσα στη δεκαετία το 1920 και τη δεκαετία του 1930 στη Γερμανία. Κυριότεροι εκπρόσωποι του θεωρούνται ο Rudolf Laban, η Mary Wigman, ο Kurt Jooss, ο Harald Kreutzberg, η Hanya Holm, η Valeska Gert, η Gret Palucca, η Rosalia Chladek κ.α.

Οι πολιτικές και καλλιτεχνικές ‘επαναστάσεις’ σπανίως συμπίπτουν χρονικά. Η Γερμανία της εποχής της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και ο εκφραστικός χορός αποτελούν την εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Η Γερμανία των δεκαετιών ’20 και ’30 έχει να επιδείξει κάτι πρωτόγνωρο για την ιστορία του χορού. Ένα κίνημα του χορού που αντιτίθεται στον ακαδημαϊσμό - που συνήθως υπάρχει και λειτουργεί στα ‘περιθώρια’ και στις παρυφές της κυρίαρχης κουλτούρας - έγινε το επίσημο χορευτικό ρεύμα της χώρας και της εποχής. Μοντέρνοι χορογράφοι διορίζονταν στα μεγαλύτερα θέατρα της χώρας, οι δημιουργίες τους είχαν πολύ μεγάλη απήχηση στο κοινό, εκπροσωπούσαν την χορευτική παραγωγή της χώρας στο εξωτερικό κτλ.

Η χρήση του όρου «εκφραστικός χορός» δημιουργεί συχνά συγχύσεις γιατί παραπέμπει στο κίνημα του Εξπρεσιονισμού, με το οποίο δεν είχαν όλοι οι χορογράφοι κοινά στοιχεία. Επίσης θέτει το πρόβλημα της ‘εκφραστικότητας’ στο χορό. Το επίμαχο ζήτημα είναι τελικά, όχι αν ο χορός είναι εκφραστικός ή αν μπορεί να εκφράσει, αλλά αν είναι δυνατόν να **μην** είναι εκφραστικός. Σύμφωνα με την Jowitt: «...το ανθρώπινο σώμα, οδηγημένο από το πνεύμα και την ψυχή του, δεν μπορεί ποτέ να είναι ένα ουδέτερο καλλιτεχνικό μέσο. Δεν είναι ποτέ ανέκφραστο». (στην Adshead-Lansdale & Layson. (eds.). 1994. σ. 169).

¹³ Η Δημοκρατία της Βαϊμάρης (1918-1933) είναι η πρώτη δημοκρατική μορφή κοινοβουλευτικού πολιτεύματος στη Γερμανία. Δημιουργήθηκε μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και παρά τις δυσκολίες και τα προβλήματα άντεξε μέχρι την άνοδο των Εθνικοσοσιαλιστών του Χίτλερ.

Το **Ausdruckstanz – εκφραστικός χορός** δεν αναφέρεται σε μια ομοιογενή χορευτική ιδεολογία ή θεωρία, η οποία έχει μια σαφώς οριοθετημένη χορευτική τεχνική και μια εκπαιδευτική μέθοδο. Είναι ένας όρος που καλύπτει πολλές, συχνά αντιφατικές, χορευτικές έννοιες, οι οποίες εκτείνονται από τις πραγματικά εξπρεσιονιστικές μέχρι εκείνες που αποτελούσαν κάποιου είδους πολιτική θέση και άποψη. Ενδιαφερόταν πρωταρχικά για το χορό ως μια φιλοσοφική, μεταφυσική ή ακόμα και πνευματική θέση-δήλωση, και συνήθως έθετε τον δημιουργό στο κέντρο της δημιουργικής διαδικασίας.

Ο εκφραστικός χορός συνδέθηκε στενά με ένα άλλο σημαντικό ρεύμα της εποχής, που αφορούσε την αναθεώρηση του σώματος (Körperreform), και με το κοινωνικό κίνημα της «αναθεώρησης της ζωής». Με το ιδανικό της ‘επιστροφής στη φύση’ νέοι και νέες, αναζητούσαν συναισθηματικά τις ρίζες τους. Σε αυτή τους την αναζήτηση στρεφόντουσαν ενάντια στις συνέπειες της εκβιομηχάνισης, της αστικοποίησης και της αποξένωσης. Το σώμα, η κίνηση και ο χορός λειτουργούσαν ως μέσα αναζήτησης των ριζών και επανένωσης με κάθε τι που ήταν ζωντανό, φυσικό και οργανικό. Ο χορευτής του εκφραστικού χορού εξέφραζε παγκόσμιες και κοινές αξίες τις οποίες θεωρούσε ή αισθανόταν ότι αποτελούσαν την ουσία της προσωπικής ύπαρξης. Στην ουσία πρόκειται για ένα ρεύμα στο χορό, όπως και ο μοντέρνος χορός στις ΗΠΑ, που είναι άρρηκτα και ουσιαστικά συνδεδεμένος με τα άτομα, τις προσωπικότητες που το υπηρέτησαν, και τις ιδιοσυγκρασίες τους. Εντούτοις, όλοι πίστευαν ότι η ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης οδηγεί και συνδέεται με τη συλλογική συνείδηση (το συλλογικό αίσθημα), και έτσι ο χορός ανάγεται σε έναν τρόπο ζωής, ανοιχτό σε όλους.

Σύμφωνα με ένα κείμενο της Hanya Holm¹⁴, δημοσιευμένο το 1935, οι διαφορές ανάμεσα στον Αμερικάνικο Μοντέρνο Χορό και στον Γερμανικό Μοντέρνο χορό είναι:

Ολόκληρος ο προσανατολισμός του χορού της Mary Wigman είναι προς την καθιέρωση μιας σχέσης ανάμεσα στον άνθρωπο και το σύμπαν του. Είναι αυτή η φιλοσοφική τάση που επηρεάζει τη συναισθηματική, τη χωρική και τη λειτουργική όψη του χορού της και τις παιδαγωγικές της απόψεις. Συναισθηματικά ο Γερμανικός Χορός είναι κυρίως υποκειμενικός και ο Αμερικάνικος χορός αντικειμενικός, στις χαρακτηριστικές τους εκδηλώσεις...Η τάση του αμερικάνου χορευτή είναι να παρατηρεί, να απεικονίζει και να σχολιάζει τον περίγυρό του, με μια τάση προς τη διανοητική κατανόηση και την ανάλυση...Ο Γερμανός χορευτής, από την άλλη, ξεκινά με τη βίωση του συναισθήματος και τις επιπτώσεις που έχει στο άτομο. Η διάκριση είναι ανάμεσα στο «είναι» και στο «κάνω», στην κατάδυση του εαυτού σε μια συναισθηματική κατάσταση απαραίτητη για τη δημιουργία, σε αντίθεση με την αντικειμενική αναπαράσταση μιας γνωστής κατάστασης.

(στην Partsch-Bergsohn, Isa. 2003. σς. 57-58).

Ο Laban και η Wigman αντιπροσωπεύουν τα δύο διαμετρικά αντίθετα όρια του προβληματισμού που χαρακτήριζε τον εκφραστικό χορό. Ο πρώτος πίστευε στην ισότητα όλων απέναντι στο χορό, και επιθυμούσε να κάνει το χορό προσβάσιμο και συνδεδεμένο με την καθημερινή ζωή του κάθε ανθρώπου, ενώ η δεύτερη πρέσβευε ότι

¹⁴ Η Hanya Holm υπήρξε μαθήτρια της Mary Wigman και ήταν η διευθύντρια του σχολείου της Wigman στις ΗΠΑ. Έτσι είναι ο άνθρωπος που γνωρίζει πολύ καλά το μοντέρνο χορό και στις δύο υπερατλαντικές εκδοχές του.

μόνο λίγοι 'εκλεκτοί' μπορούν να επικοινωνήσουν το πνεύμα των καιρών μέσα από το χορό.

Free Dance

Όρος που χρησιμοποιήθηκε από τον Laban και αναφερόταν στην κίνηση του σώματος σε σχέση με τη δυναμική και το χώρο. Η μελέτη του χώρου για τον ίδιο στηριζόταν σε αρχιτεκτονικές αρχές, μυστικιστικές απόψεις και τη δική του άποψη για τη φύση. Πίστευε ότι στη φύση συναντά κανείς τα χωρικά και δυναμικά πρότυπα που μπορεί να δει μετά και στο σώμα και την κίνηση. Έτσι υπάρχει μια αρμονία που προκύπτει από τη δυναμική αλληλεπίδραση της κίνησης του σώματος με τα οργανικά του πρότυπα που βρίσκονται στη φύση. Πίστευε επίσης ότι υπάρχει μια πνευματική και φιλοσοφική διάσταση στο χορό και αυτή είναι η επικοινωνία με τη φύση και τη ζωή μέσα από την κίνηση. Κατά την άποψή του η ρίζες του χορευτικού λεξιλογίου βρίσκονται στην προσευχή και την εργασία.

Ο ελεύθερος χορός επηρέασε καταλυτικά τη χορευτική εκπαίδευση στη Γερμανία και βάση αυτού του ιδανικού άλλαξαν όλα τα αναλυτικά προγράμματα σπουδών χορού της εποχής.

Σύμφωνα με το Λάμπαν ο νέος χορός αρνείται το μπαλέτο και την αφηγηματικότητά του, καθώς και το χορό της Ντάνκαν λόγω της μουσικής του δομής

Βασικοί όροι της θεωρίας του Laban είναι:

Ευκίνητική (Eukinetics): είναι η μελέτη των εκφραστικών ιδιοτήτων του χορού

Χορευτική (Choreutics): είναι η πρακτική μελέτη ποικίλων σχημάτων της (λιγότερο ή περισσότερο) αρμονικής κίνησης.

Χορευτικό ορατόριο: είναι ένα μίγμα μουσικής, κίνησης και λόγου με μεγάλες εκφραστικές δυνατότητες.

(στην Τσάτσου-Συμεωνίδου. Ντόρα. 1999. σ. 107).

Γράφει ο ίδιος στο περιοδικό *Schriftranz* το 1930:

«Ο χορευτής σε ένα χορευτικό ορατόριο ανακαλύπτει μια επαγρύπνηση των αισθήσεων στα βαθύτερα στρώματα της ύπαρξής του, μέσω της αναπαράστασης του εαυτού του όχι ως ατόμου αλλά ως μέρος μιας ευρύτερης ζωντανής κοινότητας». (στην Dils, Ann & Albright, Ann, Coper. (eds.). 2001.σ. 219). Το χορευτικό ορατόριο προτεινόταν από τον Laban ως ένα μέσο επίτευξης της ένωσης του ατόμου με το σύνολο, της αρμονικής συνύπαρξης του ανθρώπου με τον κόσμο, κάτι που έχει χαθεί στην σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία.

Αυτή η πίστη του Laban στην παροχή χορευτικών ευκαιριών σε όλους τους ανθρώπους και όχι μόνο στους ειδικούς (χορευτές), αποτέλεσε τη βάση ενός ολόκληρου πεδίου δράσης του χορού που υπάρχει ακόμα και σήμερα στην Μ. Βρετανία και ονομάζεται community dance.

WIGMAN MARY

Διαμόρφωσε την αισθητική της, κυρίως μέσω της επιρροής του Laban, του οποίου υπήρξε μαθήτρια.. Πήρε από τον Λάμπαν:

- Την έννοια του χορού ως γλώσσα
- Το χορό ως οργανική ολότητα σωματικών και ψυχικών δυνάμεων
- Το χορό ως αυτόνομο σύστημα με τους δικούς του νόμους
- Τέλος, έδωσε προτεραιότητα στον παράγοντα χώρο και όχι χρόνο και έτσι ξέφυγε από το σύστημα του Dalcroze (του οποίου επίσης υπήρξε μαθήτρια)

αι προσθέτει ότι η Βίγκμαν δίνει μια Τρίτη αρχή, του χορού που βρίσκει τους δικούς του νόμους

Η Wigman συχνά χορογραφεί σόλο για των εαυτό της. Συνήθως ‘χτίζει’ τα σόλο της γύρω από ένα βασικό κινητικό μοτίβο και την εικόνα που συνδέεται με αυτό, και αυτό είναι το θέμα της. Το αποτέλεσμα είναι είναι ο «απόλυτος χορός». Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί η ίδια για να αναφερθεί στο χορό της.

Απόλυτος χορός

Το περιεχόμενο του χορού είναι παρόμοιο με όλων των άλλων παραστατικών τεχνών: το θέμα είναι ο άνθρωπος και η μοίρα του. Όχι η μοίρα του ανθρώπου σήμερα ή χθες ή αύριο, αλλά η μοίρα του ανθρώπου στην αιωνιότητα...η ανθρωπότητα είναι το βασικό θέμα σε μια χωρίς όρια σειρά από παραλλαγές.

Χορός ανεξάρτητος από κάθε λογοτεχνικό-ερμηνευτικό περιεχόμενο, χορός που παίρνει το νόημά του από τις πηγές της κίνησης, το σώμα και το χώρο. Σε αυτόν παίζει σημαντικό ρόλο η **εκφραστική χειρονομία**. Πρόκειται για την χειρονομία που έχει νόημα μόνο μέσα από την κίνησή της και όχι από εξωγενής παράγοντες (μίμηση, αναφορά σε ιστορία κτλ).

Η Wigman χρησιμοποιεί συχνά την κυκλική σύνθεση στα έργα της, δηλ. τη σύνθεση ενός επιμέρους σόλο γύρω από ένα θέμα, και την ένταξή του σε ένα ευρύτερο θεματικό σύνολο. Αυτό δίνει ευελίξια στην παρουσίασή τους γιατί κάθε σόλο μπορεί να παρουσιαστεί χωριστά ή όλος ο κύκλος μαζί. Αυτός ο τρόπος χορογραφικής σύνθεσης έχει τα εξής χαρακτηριστικά:

- Ξεκινήματα και σταματήματα. Αυτά στηρίζουν τα ακραία ενεργειακά σημεία, χαρακτηριστικό του στυλ της Βίγκμαν.
- Οδηγούν σε μια κορύφωση που ακολουθείται από μια κατάρρευση που συχνά ακολουθεί.
- Επιτρέπει την αντιπαράθεση διαφορετικών διαθέσεων και ποιοτήτων της κίνησης

Κατά την αμερικανίδα κριτικό χορού D. Jowitt, η προσφορά της Wigman είναι ότι εκπαίδευσε μια σειρά από μαθητές, π.χ. Hanya Holm, επηρέασε τον αμερικάνικο χορό με τις εμφανίσεις της εκεί και το σχολείο της, και κυρίως, έδωσε στο μοντέρνο χορό δύο από τα μεγάλα πρώιμα θέματά του:

- Το ανθρώπινο σώμα και την ψυχή ως τόπους συγκρουόμενων δυνάμεων &
- Η ένταση ανάμεσα στο άτομο και την ομάδα

OSKAR SCHLEMMER ΚΑΙ BAUHAUS

Ο Oskar Schlemmer, ζωγράφος, γλύπτης & χορογράφος, ήταν μέλος του διδακτικού προσωπικού του Bauhaus¹⁵. Ο Schlemmer διατύπωσε τη δική του θεωρία της performance¹⁶, στην οποία το πρόβλημα της σχέσης θεωρίας και πράξης είχε κεντρική θέση. Για τον ίδιο, η ζωγραφική αποτελούσε τη θεωρητική έρευνα και η παράσταση την πράξη, γιατί γι' αυτόν «ο χορός είναι Διονυσιακός και ολοκληρωτικά συναισθηματικός ως φύση».

Η εξερεύνηση του χώρου και η αντίθεση ανάμεσα στο οπτικό επίπεδο και το βάθος που έχει ο πραγματικός χώρος, αποτελούσε κοινό παράγοντα διερεύνησης των ποικίλων προσεγγίσεων/τεχνών που υπήρχαν στο Bauhaus. Έτσι, η έννοια του Raumempfindung – «αισθητός όγκος», η αίσθηση του χώρου αποτελούσε τη βάση της χορογραφικής εξερεύνησης του Schlemmer. (Εδώ μπορεί κανείς να βρει ομοιότητες με την εξερεύνηση του χώρου από τον Laban και την κατασκευή του εικοσάεδρου του για την σφαιρική αντίληψη του χώρου).

Τα «μηχανικά μπαλέτα» αποτελούσαν επίσης μια έκφραση της εξερεύνησης της σχέσης του ανθρώπου με τη Μηχανή, ενός προβληματισμού έντονου τόσο στους κόλπους του Bauhaus όσο και για τους Ρώσους Κονστρουκτιβιστές και τους Φουτουριστές, και με αυτόν τον τρόπο ο Schlemmer έδινε έμφαση στη διάσταση του χορευτή ως 'αντικείμενο' επί σκηνής που κινείται 'μηχανικά'.

Οι εξερευνήσεις του Schlemmer στο Bauhaus θεωρούνται ως ο αντίποδας του Εξπρεσιονισμού.

(Δες σημειώσεις για το Μπαουχάουζ)

Triadic Ballet – Τριαδικό Μπαλέτο (1922)

Χορογραφία: Oskar Schlemmer

Αποτελεί την ολοκλήρωση μιας έρευνας του Schlemmer που ξεκίνησε το 1912, και είναι το έργο που του χάρισε τη διεθνή καταξίωση.

Ο Oskar Schlemmer χρησιμοποίησε το έργο για να εξερευνήσει τη σχέση του κινούμενου σώματος με τον αφηρημένο χώρο. Ο τίτλος του έργου αναφέρεται «...στους τρεις χορευτές και τα τρία μέρη της συμφωνικής αρχιτεκτονικής σύνθεσης, και στην σύνθεση χορού, κοστουμιών και μουσικής» (στην Goldberg, RoseLee. 1988. [1979]. σ. 111). Το κάθε μέρος είχε διαφορετικό χρώμα ώστε να ανταποκρίνεται στις αλλαγές της διάθεσης, από το χιούμορ μέχρι τη σοβαρότητα: κίτρινο, ροζ και μαύρο. Αποτελούνταν από δώδεκα χορούς που ερμήνευαν τρεις χορευτές (δύο άντρες και μια γυναίκα) φορώντας δεκαοκτώ κοστούμια. Τα κοστούμια ήταν φτιαγμένα από παραγεμισμένα υφάσματα και papier-mâché που στηρίζονταν σε μεταλλικές βάσεις και είχαν σχήματα σπινάλ, τριγωνικά & κωνικά. Η χορογραφία είχε απλά, επαναλαμβανόμενα βήματα.

ΧΟΡΕΥΤΙΚΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

¹⁵ Το Bauhaus, ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα, που ιδρύθηκε το 1919 από τον Gropius στη Βαϊμάρη, πρέσβευε την ένωση των τεχνών σε μια ουτοπική κοινωνία, και οργάνωσε το πρώτο σεμινάριο για την τέχνη της παράστασης, λίγους μήνες μετά την ίδρυσή του.

¹⁶ Με τον όρο performance εννοούμε εκείνο το ιδιαίτερο είδος καλλιτεχνικής έκφρασης, το οποίο θεωρείται ότι αποτελούσε πάντα την αιχμή της πρωτοπορίας της τέχνης. Πρόκειται για ένα μέσο με μεγάλη ποικιλία μορφών, που χρησιμοποιήθηκε από καλλιτέχνες ενάντια στους περιορισμούς των καθιερωμένων καλλιτεχνικών ειδών και κανόνων, επιδιώκοντας πάντα την άμεση επαφή με το κοινό.

1927 – 1^ο Συνέδριο Χορευτών στο Μαγδεμβούργο.

Πραγματοποιήθηκε σε μια εποχή κρίσης για το χορό στη Γερμανία. Σκοπός του ήταν να συναντηθούν χορευτές του μοντέρνου χορού και του μπαλέτου και να συζητήσουν τρόπους αντιμετώπισης της κρίσης. Επίσης, περιλάμβανε παρουσιάσεις έργων των χορογράφων. Το αποτέλεσμα ήταν η συνειδητοποίηση της ανάγκης για ίδρυση ενός οργανισμού που να εκπροσωπεί τα συμφέροντά τους.

1928 – 2^ο Συνέδριο Χορευτών στο Folkwang School στο Essen.

Οργανώθηκε από τον Kurt Jooss. Σε αυτό παρουσίασε για πρώτη φορά ο Laban το σύστημα γραφής του (Labanotation), το οποίο βρήκε ενθουσιώδη υποδοχή. Το βασικό θέμα του συνεδρίου ήταν εάν έπρεπε ή όχι να υπάρξει συνεργασία μεταξύ του μοντέρνου χορού και του μπαλέτου. Οι Laban, Jooss & Terpis ήταν υπέρ της συνεργασίας, η Wigman ήταν αντίθετη.

1930 – 3^ο Συνέδριο χορευτών

Σημάδεψε την ακμή του Γερμανικού μοντέρνου χορού και τα κύρια θέματά του ήταν η σχέση ανάμεσα στους επαγγελματίες και τους ερασιτέχνες χορευτές, ο ρόλος του χορού μέσα σε οργανισμούς όπως τα θέατρα και οι όπερες, και η κοινωνική λειτουργία των χορευτών.

Σε αυτό το Συνέδριο η Wigman παρουσίασε το έργο της *Totenmal*.

ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΟΣ ΧΟΡΟΣ

Ο όρος «μεταμοντέρνος χορός» (postmodern dance) πρωτοχρησιμοποιήθηκε τη δεκαετία του 1960 από την χορογράφο Yvonne Rainer με την χρονική κυρίως έννοια του όρου (μετά τους μοντέρνους), για να χαρακτηρίσει μια γενιά που διαχώριζε τη θέση της από την προηγούμενη γενιά των μοντέρνων χορογράφων (Graham, Humphrey κ.α). Οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι (Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown κ.α) συνέδεσαν το έργο τους (τουλάχιστον αρχικά) με την εκκλησία Judson (Judson Church), όπου έδιναν τις ‘παραστάσεις’ τους.

Γενικά χαρακτηριστικά αυτής της γενιάς ήταν η αντίδραση στην εκφραστικότητα του μοντέρνου χορού, στο αφηγηματικό του περιεχόμενο, στη σχέση του με τη μουσική και στις τεχνικές του απαιτήσεις. Αντ’ αυτού πρότεινε μια αισθητική πιο κοντά στην ‘πραγματική’ ζωή χρησιμοποιώντας το σώμα με ένα πιο χαλαρό, καθημερινό και συνηθισμένο τρόπο, απορρίπτοντας συνειδητά τη δεξιοτεχνία και τις τεχνικές δυσκολίες οποιασδήποτε χορευτικής τεχνικής, αντικαθιστώντας τη θεατρική σύμβαση και ωραιοποίηση με την αυτο-αναφορικότητα στις συνθήκες και όποιες τυχόν δυσκολίες της θεατρικής πράξης. Επιπλέον, πρότεινε ένα θεωρητικό και εννοιολογικό πλαίσιο στη διαδικασία της χορογραφίας που αναδείκνυε και τόνιζε την κίνηση και τις συνθήκες της καθ’ εαυτές. Για παράδειγμα, οι κινητικές φράσεις της Doris Humphrey αντικαταστάθηκαν από μαθηματικές δομές (π.χ. συσσωρευση).

Η επιρροή του Cunningham ήταν καταλυτική για τη γέννηση αυτού του ρεύματος τόσο ως βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκαν για να αναπτύξουν τις δικές τους αρχές οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι, όσο και ως ένα σημείο αμφισβήτησης και εφελκυστήρι για νέες προοπτικές. Για το λόγο αυτό ο Cunningham θεωρείται ότι βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στους μοντέρνους και τους μεταμοντέρνους χορογράφους. Καταλυτικό ρόλο στην ανάδειξη των μεταμοντέρνων χορογράφων έπαιξε επίσης ο **Robert Dunn**, με έναν κύκλο μαθημάτων χορογραφικής σύνθεσης που δίδασκε εκείνη την εποχή στο studio του Cunningham. Έχοντας σπουδάσει ο ίδιος μουσική σύνθεση κοντά στον John Cage, προσπάθησε να μεταφέρει τις απόψεις του Cage για τις τυχαίες διαδικασίες στην χορογραφικά σύνθεση. Επίσης, πρότεινε τις επαναλαμβανόμενες χρονικές δομές που υπήρχαν στο μουσικό έργο του Satie, ως μια βάση που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και στη χορογραφία.

Ο όρος μεταμοντέρνο έχει διαφορετική έννοια σε κάθε τέχνη, ενώ ταυτόχρονα εκφράζεται και με κοινωνικά χαρακτηριστικά και συνθήκες. Έτσι υπάρχει δυσκολία ορισμού του μεταμοντέρνου ως κίνημα στο χορό. Οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι ξεκινώντας από τη δεκαετία του ’60 ένοιωσαν ότι ο μοντέρνος χορός είχε αθετήσει τις υποσχέσεις του, κυρίως σε ότι αφορά στη χρήση του σώματος και την καλλιτεχνική και κοινωνική λειτουργία του χορού. Θεωρούσαν δηλαδή ότι ο σύγχρονος χορός απλά αντικατέστησε την τεχνική του μπαλέτου με μια άλλη τεχνική, εξίσου απαιτητική και αυστηρή, και ότι είχε εξελιχθεί σε μια τέχνη που απευθυνόταν πάλι σε λίγους, όπως και το μπαλέτο. Ένα αίτημα εκδημοκρατισμού και ελευθερίας, που συμβάδιζε και με τις κοινωνικές απαιτήσεις της εποχής, έμοιαζε να ωθεί το χορό σε νέους δρόμους. Ο Cunningham, είχε ελευθερώσει τη χορογραφική σύνθεση από τα δεσμά της προσωπικότητας του χορογράφου και την απαίτηση της αφήγησης, είχε ελευθερώσει το χώρο και τον τρόπο χρήσης του, αλλά είχε διατηρήσει την αυστηρότητα της τεχνικής και την ιεραρχική δομή της ομάδας. Οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι ήθελαν να φέρουν στο προσκήνιο το χορό ως εμπειρία και όχι ως ερμηνεία του κόσμου. Το άρθρο της

Susan Sontag «Ενάντια στην Ερμηνεία» (*Against Interpretation*) γραμμένο μεταξύ 1962 & 1965, συνοψίζει απόλυτα το αίτημα αυτό, αντικατοπτρίζοντας ταυτόχρονα και το νέο ρόλο της κριτικής:

Πρέπει να μάθουμε να βλέπουμε περισσότερο, να ακούμε περισσότερο, να νοιώθουμε περισσότερο. Ο στόχος μας δεν είναι να βρούμε την μεγαλύτερη ποσότητα περιεχομένου σε ένα έργο τέχνης, [ή] πολύ περισσότερο, να απομυζήσουμε από ένα έργο περισσότερο περιεχόμενο απ' ό,τι ήδη έχει. Σκοπός μας είναι να περιορίσουμε το περιεχόμενο για να μπορέσουμε να δούμε το έργο καθ' εαυτό... Η λειτουργία της κριτικής πρέπει να είναι να δείξει πως είναι αυτό που είναι, ακόμα και ότι [πράγματι] είναι αυτό που είναι, και όχι τι σημαίνει.

Susan Sontag στην Banes. Sally. 1987. [1977]. Σ. xvi-xvii

Η πρώτη παρουσίαση έργων στην Εκκλησία Judson έγινε στις 6 Ιουλίου 1962.

Ήταν μία συνάντηση καλλιτεχνών, διανοούμενων, συγγραφέων και, δηλαδή ανθρώπων απόλυτα συνειδητοποιημένων απέναντι στην κρίση των τεχνών και ενήμερων για την ιστορική τους πορεία. Οι κριτικοί γενικά αγνόησαν ή απέρριψαν τα όσα γινόντουσαν στην εκκλησία Judson, με εξαίρεση τον Allen Hughes των *New York Times* και, κυρίως, την Jill Johnston της *Village Voice*.

Οι παρουσιάσεις έργων στην εκκλησία Judson συνεχίστηκαν μέχρι το 1968, αλλά παράλληλα απλώθηκαν και σε άλλες εκκλησίες, gallery, lofts και εναλλακτικά μέρη. Εντούτοις, σύμφωνα με την Johnston «η αρχική ορμή του σκληρού πυρήνα» εξασθένησε μέχρι το τέλος του 1963.

Α' γενιά (1962-1963): Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Steve Paxton, Deborah Hay, Robert Morris, Alex Hay & Robert Rauschenberg
Β' γενιά (είχε διαμορφωθεί μέχρι το 1965): Merendith Monk, Kenneth King, Phoebe Neville κ.α.

1960-1968

Η φύση, η ιστορία, η λειτουργία και οι δομές του χορού αποτέλεσαν τα πεδία πειραματισμών για τους μεταμοντέρνους χορογράφους. Κατά την περίοδο 1960 – 1968 τα κυριότερα θέματα αφορούσαν στη σχέση με την ιστορία του χορού, τη χρήση του χώρου, του χρόνου και του σώματος, και σε ζητήματα που αφορούσαν την ίδια την έννοια του τί είναι χορός και τί όχι.

- Η σχέση με το παρελθόν και την ιστορία του χορού. Μέσα σε έργα γίνονταν αναφορές σε στοιχεία από την χορευτική παράδοση, συχνά με τη χρήση ειρωνείας, και έτσι δημιουργείται μια διαλογική σχέση ανάμεσα στο παρών και στο παρελθόν του χορού.
- Ο χώρος διερευνήθηκε και ως προς τη χρήση του στη χορογραφία, αλλά ως τόπος για τη διεξαγωγή της παράστασης. Π.χ. εξερεύνηση άλλων επιφανειών πέρα από το πάτωμα, όπως οι τοίχοι κτιρίων, η χρήση 'εναλλακτικών' χώρων, όπως γκαλερί, μουσεία, γυμναστήρια, ανοιχτοί χώροι κτλ. Το σώμα έγινε το αντικείμενο του χορού, το αντικείμενο μελέτης και έρευνας και όχι απλά το μέσον για να εκφράζει. Χρησιμοποιήθηκαν ερασιτέχνες χορευτές, το γυμνό, η έκλυση σωματικής ενέργειας μέσα από πραγματικές καταστάσεις (π.χ. πως αλλάζει η κατεύθυνση ή η τροχιά της κίνησης και του σώματος όταν συναντήσει κάποιο αντικείμενο στο χώρο).

- Η διερεύνηση για το τι είναι χορός και τι όχι αγκάλιασε και περιοχές πέρα από τα στοιχεία του χορού. Έτσι, τα παιχνίδια, τα σπορ, οι απλές κινήσεις του περπατήματος και του τρεξίματος, κινήσεις που σχετίζονται με άλλες λειτουργίες, όπως το να παίζω μουσική ή κάνω διάλεξη, ενσωματώθηκαν στο κινητικό λεξιλόγιο και παρουσιάζονταν ως χορός. Το αποτέλεσμα αυτών των ερευνών ήταν τελικά χορός, όχι γιατί το περιεχόμενό του ήταν χορευτικό, αλλά για το πλαίσιο του ήταν χορευτικό. Έτσι, υπάρχει σύνδεση με την λεγόμενη Θεσμική Θεωρία της τέχνης (George Dickie), η οποία πρεσβεύει ότι ο κόσμος της τέχνης (οι θεσμοί) είναι αυτοί που ανάγουν ένα έργο σε έργο τέχνης και το θέτουν υπό την εκτίμηση τρίτων [του κοινού]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τέχνη του Marcel Duchamp.

1968-1973

Η περίοδος 1968-1973 ήταν μεταβατική και θέματα όπως η πολιτική, η ενσωμάτωση του κοινού και η μη-Δυτικές μορφές τέχνης εντάχθηκαν στη θεματολογία των πειραματισμών. Ζητήματα όπως ο εκδημοκρατισμός, η συμμετοχή, η συνεργασία, η ηγεσία, ο έλεγχος, η λογοκρισία κτλ εκθέτονταν και διερευνούνταν κινητικά. Αυτή την εποχή ο Steve Paxton δημιουργεί το Contact Improvisation¹⁷ (1972, Νέα Υόρκη). Η χρήση μη εκπαιδευμένων χορευτών ήταν συμβατή με το γενικότερο πλαίσιο αντίθεσης σε κάθε είδους εξουσίας (anti authoritarianism). Το Tai Chi Chuan & το Aikido (πολεμικές τέχνες) έγιναν εναλλακτικοί τρόποι γύμνασης των χορευτών και εισήγαγαν μια διαφορετική προσέγγιση και φιλοσοφία για το σώμα, τη φυσιολογία και την κίνησή του.

Η δεκαετία του '70 είναι η περίοδος που η Banes χαρακτηρίζει ως αναλυτικός μεταμοντέρνος χορός. Η έμφαση δίνεται στην κίνηση και τις δομές της. Το Μανιφέστο που γράφτηκε από την ίδια την Rainer το 1965 και δημοσιεύθηκε στο *Tulane Drama Review* συνοψίζει αυτή την εποχή και θεωρείται ότι χαρακτηρίζει μια «αισθητική της άρνησης»:

Όχι στο θέαμα, όχι στη δεξιοτεχνία, όχι στις μεταμορφώσεις, στη μαγεία και την προσποίηση, όχι στην ψεύτικη αίγλη και την υπερβατικότητα της των ειδώλων, όχι στο ηρωικό και το αντι-ηρωικό, όχι στην ευτελή φαντασίωση, όχι στην εμπλοκή του εκτελεστή ή του θεατή, όχι στο στυλ, όχι στην μεταμφίεση, όχι στην αποπλάνηση του θεατή από τα τεχνάσματα του εκτελεστή, όχι στην εκκεντρικότητα, όχι στην έκφραση ή την πρόκληση συγκίνησης.

Rainer στην Carter, Alexandra. (ed.). 1998. σ. 35)

- Οι χορογραφίες έγιναν πιο αντικειμενικές, γήινες, χωρίς συναισθηματική ή προσωπική εμπλοκή. (δες σημειώσεις για την αφαίρεση και τον φορμαλισμό).
- Προστέθηκαν πειραματισμοί με γλωσσικά σχόλια, καθημερινές κινήσεις και στάσεις.

¹⁷ Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνεται από τον Koegler στο *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, πρόκειται για ένα «σύστημα αυτοσχεδιαστικής κίνησης που βασίζεται στην 'επικοινωνία μεταξύ δύο κινούμενων σωμάτων και στην συνδυασμένη σχέση τους, με [βάση] τους φυσικούς νόμους που διέπουν την κίνησή τους: βαρύτητα, ορμή, τριβή, αδράνεια».

- Η σημασία της κίνησης υπογραμμίστηκε με την αφαίρεση της μουσικής, των κοστούμιών και των σκηνικών
- Η έμφαση στην πραγματικότητα (antiillusionist approach) απαιτούσε μια πιο κοντινή θέαση του χορού μετατοπίζοντας την έμφαση από την κινητική φράση στο βήμα ή τη χειρονομία, καλώντας το θεατή να συγκεντρωθεί, με ένα σχεδόν επιστημονικό τρόπο στην κίνηση αυτή καθ' εαυτή.
- Τέλος, ο χορός αποκτά μια πνευματική διάσταση, κυρίως μέσα από τις επιρροές των μη-Δυτικών χορών, όπου το στοιχείο της θεραπείας, της θρησκευτικότητας, της πνευματικότητας και της κοινωνικής λειτουργίας του χορού είναι πολύ έντονα.

• Η δεκαετία του '80

Από τα τέλη της δεκαετίας του '70, και κυρίως από τη δεκαετία του '80 και μετά παρατηρείται μια στροφή προς τις συνεργασίες καλλιτεχνών. Π.χ. Dance (1979) των L. Childs, P. Glass and Sol Le Witt & Set and Reset (1983) των T. Brown, L. Anderson and R. Rauschenberg και μια επανάκαμψη του περιεχομένου και της αφήγησης με νέους τρόπους. Η Banes ονομάζει αυτή τη φάση μεταφορικό μεταμοντέρνο χορό (αυτό που άλλοι συχνά ονομάζουμε new dance), και θεωρεί ότι αυτή η περίοδος είναι που συμβαδίζει με τα χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού όπως παρουσιάζονται και στις άλλες τέχνες και την κοινωνία. Η αυτοβιογραφία, ως 'αφήγηση' αλλά και ως μέσο άρσης των διαχωριστικών γραμμών μεταξύ του κοινού και των ερμηνευτών, της τέχνης και της ζωής, αποκτά σημαντική θέση στη χορογραφική πρακτική.

Άλλα χαρακτηριστικά του χορού από τη δεκαετία του '80 και μετά είναι:

- Άρνηση της υπέρ-ανάλυσης (όσον αφορά κυρίως τη δομή της χορογραφίας) της προηγούμενης γενιάς
- Πολιτικά θέματα: φύλλο, μειονότητες
- Επαφή με εναλλακτικές τεχνικές άλλων χωρών (Butoh, avan-garde Japanese theatre)
- Υπαιγιμοί και αναφορές σε άλλα είδη χορών, όχι απαραίτητα 'έντεχνων'. Π.χ. salsa, breakdance, tap. Δημιουργείται έτσι μια σχέση με την μαζική κουλτούρα και τις υπο-κουλτούρες μιας κοινωνίας (π.χ. εθνοτικές μειονότητες, νεανική κουλτούρα κτλ)
- Το video, το φιλμ και οι νέες τεχνολογίες εντάσσονται όλο και πιο συχνά στις χορογραφίες.
- Επανακάμπτει η αφήγηση
- Τα δάνεια, οι επιρροές και οι συνεργασίες μεταξύ των διαφόρων ειδών και στυλ χορού αυξάνονται και 'απενοχοποιείται' η διάβαση των διαχωριστικών γραμμών.

Οι πειραματισμοί και οι περιπέτειες της γενιάς του Judson και των επιγόνων του, έθεσαν τις βάσεις για μια μεταμοντέρνα αισθητική στο χορό, διεύρυναν και έθεσαν υπό αμφισβήτηση το σκοπό, τα υλικά, τα κίνητρα, τις δομές και το στυλ στο χορό. Απέδειξαν ότι ο χορός μπορεί να δώσει μορφή σε θεωρίες, να αλλοιώσει το βιωμένο χώρο και χρόνο, να αντλήσει από την καθημερινή ζωή πρωτογενές υλικό, να υπογραμμίσει, αμφισβητήσει και διερευνήσει επί σκηνής την ίδια τη χορογραφική διαδικασία και το ρόλο του χορογράφου, του χορευτή και του κοινού.

ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΕΘΟΔΟΙ ΤΟΥ JUDSON DANCE THEATRE

Γενικό πλαίσιο

- Συνεργατικό πνεύμα αντί της ιεραρχίας του μπαλέτου και του μοντέρνου χορού
- Μετάθεση του ενδιαφέροντος από τη ‘σοφία’ και εμπειρία των μεγαλύτερων στην ενέργεια και δημιουργικότητα των νεότερων (χαρακτηριστικό ολόκληρης της εποχής Κέννεντι)
- Αισθητικές ερωτήσεις για τη φύση της κίνησης και του χορού, την ταυτότητα ενός χορογραφικού έργου, τον ορισμό του χορού, τη φύση της τεχνικής.
- Οι πειραματισμοί και οι εξερευνήσεις ανέδειξαν ότι κάθε κίνηση, κάθε σώμα, αλλά επίσης και κάθε μέθοδος είναι επιτρεπτή.

Πηγές και επιρροές

- Οι πεποιθήσεις και οι πειραματισμοί του Cunningham
- Τα χορογραφικά μαθήματα της Ann Halprin στη Δυτική Ακτή (αυτοσχεδιασμός, tasks, αργές συχνά επαναλαμβανόμενες κινήσεις, συνεργασίες με μουσικούς και visual καλλιτέχνες)
- Avant-garde καλλιτέχνες της δεκαετίας του ’50 (Cage, happenings, Fluxus, νέο θέατρο κ.α)
- Μαθήματα σύνθεσης του Robert Dunn στο studio του Cunningham. Επιρροές από τις επαναληπτικές χρονικές δομές της μουσικής (π.χ. Satie) και τις τυχαίες μεθόδους (Cage).

Χορογραφικές μέθοδοι – στρατηγικές

- Τυχαίες μεθόδους
- Χρήση πραγματικού χρόνου αντί τεχνητού
- Μαθηματικά συστήματα (π.χ. συσσώρευση υλικού)
- Επανάληψη ή ακινησία (διαφορετική χρήση και αίσθηση του χρόνου)
- Αυθαίρετη συλλογή υλικού
- Αποσπασματικότητα
- Rule games
- Ριζική αντιπαράθεση
- Αυτοσχεδιασμός αντί για οργανωμένη δομή
- Συνεχείς αλλαγές δομής με βάση τυχαίες μεθόδους
- Χρήση ή ‘ανάγνωση’ ενός χώρου ως παρτιτούρα
- Μινιμαλισμός
- Αλληλοσυνδεδεμένες διαταγές για ένα γκρουπ.

TANZTHEATER – ΧΟΡΟΘΕΑΤΡΟ

«Χοροθέατρο: Εξέγερση του σώματος, Θέατρο των Εικόνων, και μια Έρευνα στο Νόημα των Αισθήσεων»
Inge von Baxmann

Πρόκειται για έναν όρο που υποδηλώνει το χορό ως μέρος της θεατρικής εμπειρίας και όχι ως χορογραφία μόνο. Επιπλέον, η προσέγγιση αυτή σχετίζει το θέατρο με την καθημερινή ζωή και έτσι υπογραμμίζει την δημιουργική ‘ενσωμάτωση’ των

ερμηνευτών στο θεατρικό δρώμενο, μέσω της συμμετοχής τους με το βιωματικό τους φορτίο. Εμφανίστηκε στη Γερμανία τη δεκαετία του 1970 και σημαντικότερος εκπρόσωπός του θεωρείται η Pina Bausch. Άλλοι γερμανοί εκπρόσωποι του είναι οι: Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, Gerhard Bohner & ο Αυστριακός Hans Kresnik. Το Χοροθέατρο έχει τις ρίζες του, ως φιλοσοφία και όρος, στον Εκφραστικό Χορό των προπολεμικών χρόνων της Γερμανίας, και κυρίως στις θεωρίες των Laban & Jooss. Εξαιρετικά σημαντικό ρόλο για την ανάπτυξη του μεταπολεμικού χοροθεάτρου έπαιξε το σχολείο χορού που ίδρυσε ο Jooss, το Folkwang Schule, από το οποίο αποφοίτησαν πολλοί εκπρόσωποι του χοροθεάτρου της Γερμανίας.

Ο Jooss πρόσβευε: «Ο στόχος είναι πάντα το χοροθέατρο, ως φόρμα και τεχνική θεατρικής χορογραφίας σχετικής με το λιμπρέτο, τη μουσική και κυρίως τους ερμηνευτές». (Schlicher, Suzanne. σ. 29).

Ο Laban στο βιβλίο του *The World of the Dancer* (1920), αναφέρει τις βάσεις του χοροθεάτρου που ισχύουν και σήμερα:

- Το χορευτή ως μια δημιουργική προσωπικότητα και έναν μοναδικό, ιδιαίτερο ερμηνευτή
- Το σώμα, με τις εκφραστικές του δυνατότητες, τις εμπειρίες, και την ποικιλία κινήσεων που λειτουργούν ως αυτόνομοι φορείς νοήματος
- Η κίνηση, ως τρισδιάστατη εμπειρία στο χώρο και στον ερμηνευτή που εμπεριέχεται στο χώρο
- Το κοινό, ως ένας ανοιχτός συνεργάτης – συμμετέχων στην παράσταση.

Σήμερα μπορούμε να πούμε ότι το χοροθέατρο παρουσιάζει ποικίλες όψεις, εκδοχές και στυλ.

«Όροι όπως, “dance theatre”, “movement theatre”, “physical theatre”, “choreographic theatre”, αντανακλούν την ορολογία μιας πρακτικής που δεν επιδιώκει να αναπαραστήσει επί σκηνής κάποιο εξωτερικό γεγονός, αλλά χρησιμοποιεί περισσότερο την κίνηση, τη χειρονομία, την καθημερινή κίνηση, το ρυθμό και το χώρο για να συντονιστεί με τις σύγχρονες φόρμες ζωής – ενώ συγχρόνως αμφισβητεί την καθιερωμένη ιεραρχία των αισθήσεων».

(Von Baxmann, Inge. σ. 55).

- Το Χοροθέατρο χρησιμοποιεί το σώμα και την κίνηση ως σχόλιο για την ψυχή και την κοινωνία, την καθημερινή συμπεριφορά και τους κανονισμούς της.
 - Αισθητικά απέχει από τις δομές και το ύφος του μπαλέτου και έχει άμεση σχέση με τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής.
 - Το χοροθέατρο, προάγει την «αφήγησή»¹⁸ του, με τρόπους που σχετίζονται λιγότερο με κάποιο συγκεκριμένο στυλ χορού και περισσότερο με τα άτομα-ερμηνευτές-ήρωες ως προσωπικότητες ενταγμένα στο κοινωνικο-ψυχολογικό τους πλαίσιο.
 - Το σώμα χρησιμοποιείται ως μέσο και ως μήνυμα συγχρόνως, δημιουργώντας έτσι ένα σχεδόν αυτόνομο σύμπαν με τα δικά του εκφραστικά χαρακτηριστικά.
 - Η καθημερινή, αληθινή εμπειρία έγινε το επίκεντρο του ενδιαφέροντος για το χοροθέατρο και έτσι επιχειρήθηκε η επανένωση της τέχνης με τη ζωή.
- Οι δράσεις πάνω στη σκηνή παραλληλίζονται, συγκρίνονται και συσχετίζονται με τις αληθινές εμπειρίες που έχουν οι θεατές στην καθημερινή τους ζωή. Πρόκειται

¹⁸ Η αφήγηση στην προκειμένη περίπτωση είναι εντός εισαγωγικών γιατί δεν αναφέρεται σε μια «ιστορία» αλλά σε μια παρουσίαση εμπειριών επί σκηνής.

δηλαδή μια βιωματική διαδικασία και εμπειρία, μια συν-κοινωνία, στην οποία ο θεατής έχει ενεργό ρόλο.

Σωματικό θέατρο (Physical Theatre)

Η Sanchaz-Colberg υποστηρίζει ότι το σωματικό θέατρο βρίσκεται σε συνάφεια και γενεαλογική σχέση τόσο με το avant-garde θέατρο και όσο και με το χορό, γιατί και τα δύο είδη επικεντρώνονταν στο σώμα και βρίσκονταν στις παρυφές του κατεστημένου συστήματος (1996: 40). Διερευνώντας την σωματική παρουσία επί σκηνής και τη διαδικασία της αναπαράστασης από τη σκοπιά του θεάτρου, ο Σάββας Πατσαλίδης αναφέρει ενδεικτικά παραδείγματα από τις σχολές υποκριτικής του μοντέρνου θεάτρου τα εξής ‘σώματα’: το ψυχολογικό σώμα του Stanislavski, το μη σώμα των Grotowski & Appia, το κοινωνικό σώμα του Boal, το αποστασιοποιημένο σώμα του Brecht και το εξόριστο σώμα των Kleist & Craig (2004: 181-198). Στο σύγχρονο θέατρο η αναπαράσταση τείνει προς παράσταση, δηλαδή στην performance κάτι που άρει τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ θεάτρου και πραγματικής ζωής, ή επαναδιατυπώνει τη σχέση τους επανεξετάζοντας και τα δύο υπό το πρίσμα της έννοιας της ‘επιτέλεσης’ (performativity). Έτσι, στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα το είδος του σωματικού θεάτρου κάνει αισθητή την παρουσία του σε συνδυασμό με την ροπή προς το περιεχόμενο και τη νέα αφηγηματικότητα που παρατηρείται στο χορό από τη δεκαετία του 1980 και μετά.

Οι DV8 Physical Theatre, είναι οι βρετανοί εκπρόσωποι του Physical Theatre και στήνουν το όνομά τους μονοπωλεί το είδος. Ανέπτυξαν ένα εξαιρετικά έντονο ιδίωμα χοροθεάτρου και έφεραν στο προσκήνιο ζητήματα σεξουαλικής προτίμησης, κοινωνικών προκαταλήψεων για τους ρόλους των δύο φύλων, αλλά και κριτική των διαφόρων ειδών ορίων (ηλικίας, σωματότυπου). Το χαρακτηριστικό αυτού του είδους χοροθεάτρου είναι η σύζευξη των ακραίων σωματικών καταστάσεων με τις ακραίες συναισθηματικές καταστάσεις. Ο Wim Vandekeybus (γεν. 1963) θεωρείται ο εισηγητής αυτής της τάσης με το έργο *What the body does not remember* (1987), όπου ο πραγματικός κίνδυνος απαιτούσε την ενστικτώδη αντίδραση του σώματος. Η τάση αυτή πήρε το όνομα ‘eurocrash’ (Brennan. 1997: 4-5) και ήταν συμβατή με την αυξανόμενη ταχύτητα του υλικού πολιτισμού. Συχνά οι δημιουργοί έθεσαν το στίγμα της αισθητικής του physical theatre ως αντίσταση και κριτική στις κυρίαρχες παραδοχές. Ο Vandekeybus σχολιάζει τη νωθρότητα του σώματος μέσα στον σύγχρονο πολιτισμό, ο Lloyd Newson σχολιάζει τα στερεότυπα και τις ανθρώπινες σχέσεις σε μία απαλλοτριωμένη κοινωνία, ενώ ο Rui Horta¹¹ αντιστέκεται στην εκμηδένιση του σώματος από τη τεχνολογία (1997: 14-15). Από την άλλη μεριά υπήρξαν αντιδράσεις για τη σφοδρότητά του, για τη χρήση των (γυναικείων) σωμάτων, για μία ηδονοβλεπτική εικόνα του σώματος, αλλά και για τη δημιουργία ενός νέου ‘κανόνα’ που κυριάρχησε στην αγορά του θεάματος (Brennan 1997: 4-5).

BUTOH

Πρόκειται για ένα είδος πρωτοποριακού (avant-garde) Ιαπωνικού χορού που εμφανίστηκε τη δεκαετία του ’50. Θεωρείται ότι έχει κοινά στοιχεία ή επιρροές από το Γερμανικό κίνημα του *Ausdruckstanz*, καθώς και από το παραδοσιακό γιαπωνέζικο θέατρο. Ιδρυτές και κυρίαρχες φυσιογνωμίες του Butoh θεωρούνται οι Tatsumi

Hijikata & Kazuo Ohno. Ως πρώτη παράσταση καταγράφεται η παράσταση *Kinjiki* του Tatsumi Hijikata το 1959 και όπως όλα τα είδη που κινούνται στα όρια της όποιας καθεστηκυίας κατάστασης, έτσι και το Butoh, προκάλεσε αντιδράσεις και αρνητικά σχόλια, ως προκλητικό, ερωτικό, βίαιο, πεσιμιστικό και γκροτέσκο.

Με τον Hijikata και το έργο του έχει συνδεθεί ο όρος Ankoku Butoh που σημαίνει Χορός του Σκότους, ο οποίος πραγματευόταν ως θέματα τον ερωτισμό, τα ταμπού, την τρέλα και τη διαστροφή. Η παρατήρηση την αγροτικής ζωής και του περιβάλλοντος της Ιαπωνίας έπαιξε καθοριστικό ρόλο. Στη συνέχεια όμως καθιερώθηκε ο συντετμημένος όρος Butoh, και σήμερα το είδος έχει μια ευρεία γκάμα εκφράσεων από καλλιτέχνες όλων των εθνοτήτων, και έχει επηρεάσει τη χορευτική δημιουργία διεθνώς.

Το Butoh, στην αρχική του τουλάχιστον μορφή, έδινε έμφαση στην λιτότητα των μέσων, την αισθητική του «άσημου», και την ακραία σωματική και πνευματική κατάσταση μέσω της παραμόρφωσης του σώματος (distortion). Παρουσιάζει επί σκηνής το σώμα με όλες του τις αδυναμίες, ατέλειες και δυσμορφίες, στοχεύοντας σε μια ενδοσκόπηση που θα οδηγήσει στη «μεταμόρφωση». Σε μια τέτοια διαδικασία το σώμα δεν γίνεται απλά το μέσον έκφρασης του ψυχισμού και του εσωτερικού κόσμου, δεν απεικονίζει ή συμβολίζει κάτι άλλο, αλλά γίνεται το ίδιο κάτι άλλο, αλλάζει. Με αυτόν τον τρόπο, σύμφωνα με τον Hijikata, το σώμα γυρίζει στην αρχική του κατάσταση. Πρόκειται γι'αυτήν την κατάσταση όπου εσωτερικός και εξωτερικός κόσμος ενώνονται σε μια σχεδόν εκστατική αίσθηση, σε μια διαφορετική κατάσταση συνείδησης, όπως συνέβαινε και συμβαίνει στους τελετουργικούς χορούς. Σύμφωνα με τα λόγια του Grotowski το butoh είναι η αναζήτηση αυτής της «αρχαίας μορφής τέχνης όπου το τελετουργικό και το καλλιτεχνικό ήταν αδιάσπαστα». Για τον Ohno η φιλοσοφία του χορού συμπυκνώνεται στη ρήση: « Πιστεύω ότι χορεύει [κανείς] γιατί θέλει με σοβαρότητα και ενσυνείδητα να πραγματευτεί το γεγονός ότι είναι ζωντανός». Τέλος, πιστεύει σε μια μεταφυσική διάσταση του Butoh και στην δύναμη της μνήμης και της ιστορίας του ίδιου του σώματος που δίνουν την ουσία του χορού καθ' εαυτή. «Το Butoh είναι τόσο αινιγματικό όσο και η ζωή. Συναντιόμαστε με τους νεκρούς, οι οποίοι μας στέλνουν δύναμη από κάπου μακριά πέρα από τα σώματα μας...Στα σώματά μας είναι κρυμμένη η ιστορία και αποκαλύπτεται σε κάθε λεπτομέρεια της έκφρασής μας. Εδώ μπορούμε να ξανα-ανακαλύψουμε το χρόνο με μια ελαστικότητα...».¹⁹ (Slater, Lizzie. 1986. σ. 7)

ΕΞΕΛΙΞΕΙΣ ΜΕΤΑ ΤΟ 1980

Μετά τον Μεταμοντέρνο Χορό

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η ιστορία των μεγάλων κινήσεων του χορού τελειώνει κατά μία έννοια στη δεκαετία του '80. Όμως το τέλος του 20^{ου} αιώνα, μοιάζει να δίνει στο χορό μία συσσωρευμένη, πολλαπλασιαζόμενη δύναμη που συμπυκνώνει τα γνωρίσματα όλων των προηγούμενων εξελίξεων, αλλά υπερβαίνει ένα συγκεκριμένο κίνημα.

¹⁹ Το Butoh συχνά χαρακτηρίζεται από τον εξαιρετικά αργό ρυθμό της κίνησης.

Η πολυμορφία του χορευτικού τοπίου πολλαπλασιάζεται και υπάρχει πια ανάγκη να εξετάζεται ο κάθε δημιουργός χωριστά ή ακόμα και το κάθε έργο χωριστά, μια και το 'τέλος των μεγάλων κινημάτων' φαίνεται να χαρακτηρίζει τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Ο θεωρητικός του χορού André Lerecki επισημαίνοντας την παράμετρο αυτή αναφέρει ότι "Σε κάθε καινούριο έργο διαμορφώνεται ένα νέο σχήμα του τρόπου με τον οποίο το κοινό βλέπει, προτείνεται μία νέα γραφή [κριτικής], και απαιτείται ένας νέος ορισμός του χορού» (1999: 29). Ενισχύοντας την άποψη αυτή, ο Frank Werner συμπληρώνει «θα ήθελα να πω ότι στοιχεία 'μοντερνισμού' και 'μεταμοντερνισμού' σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο πρέπει να θεωρούνται ανεξάρτητα από τη χρονική τους κατηγοριοποίηση, επειδή συν-υπάρχουν...μερικές φορές μέσα στο ίδιο το δημιούργημα... Οι κανόνες για κάθε καινούργιο έργο που φτιάχνεται σήμερα δεν είναι δοσμένοι, αλλά δημιουργούνται εκ νέου κάθε φορά» (1999:18). Καθώς λοιπόν η αναφορά σε όλους τους δημιουργούς ή τα έργα τους είναι αδύνατη, θα επισημανθούν επιλεκτικά κάποιες πτυχές.

Η δεκαετία του 1980 θα μπορούσε να πει κανείς ότι χαρακτηρίζεται από μία επιστροφή στην αφηγηματικότητα, ή σε μία έμφαση του χορού σε κάποιου είδους περιεχόμενο (Banes, 1987: xxiv-xxxv; Halprin & Ross, 1992: 52-54; Novack, 1992: 54-56), μετά από την αυστηρή λιτότητα των μέσων και μία μινιμαλιστική διάθεση που εκφράστηκε σε έργα όπως το *Trio A* της Yvonne Rainer (1966) ή τα διάφορα *Accumulation Pieces* της Trisha Brown σε όλη τη δεκαετία του 1970. Σε μία ιστορική στιγμή όπου οι Φεμινιστικές, Ψυχαναλυτικές και Μεταμοντέρνες θεωρίες μαζί με την «εθνογραφική στροφή' των Ανθρωπιστικών Σπουδών και τη Μετα-αποικιακή σκέψη φέρνουν στο προσκήνιο τους πολλαπλούς ρόλους, την ιδιαιτερότητα και τη διαφορά, ο κόσμος γνωρίζει το AIDS, τα νεοσυντηρητικά καθεστώτα της Margaret Thatcher στην Μ. Βρετανία και του Ronald Reagan στις ΗΠΑ, ενώ ο Ευρωπαϊκός Νότος, ζει την εποχή των Σοσιαλιστικών Κυβερνήσεων (Πορτογαλία, Γαλλία, Ισπανία, Ελλάδα). Ταυτόχρονα παρατηρείται μία έξαρση χορευτικών και κινητικών εκδηλώσεων (aerobics, break dance, μιούζικαλς, τηλεοπτικά σόου) στα πλαίσια της pop κουλτούρας που είναι γνωστή ως 'dance boom' της δεκαετίας του 1980.

Η μεταμοντέρνα αισθητική του pastiche και η ειρωνεία, η στροφή πως κοινωνικά ζητήματα, η διερεύνηση της ταυτότητας και της διαφοράς, αλλά και της ίδιας της έννοιας και των τεχνικών της αφηγηματικότητας του χορού έδωσαν πλούσιους καρπούς. Παρουσιάστηκε μία διασπορά των κέντρων παραγωγής τέχνης σε χώρες που μέχρι τη δεκαετία του '70 δεν είχαν διεθνώς αναγνωρισμένη συμβολή. Έγινε μία αναμόχλευση των όρων με τους οποίους οι νέοι καλλιτέχνες σε κάθε συγκεκριμένη περίπτωση διαπραγματευόντουσαν τον 'κανόνα' του χορού. Αυτός ο 'κανόνας' δεν αφορούσε πια μόνο τον ακαδημαϊσμό του μπαλέτου, αλλά και την κληρονομιά του μοντέρνου και μεταμοντέρνου χορού της Αμερικής κατά κύριο λόγο, αλλά και του Εκφραστικού χορού της Ευρώπης. Αντιστάσεις, ρήξεις, προσαρμογές, αλλοτριώσεις και πολλαπλές διαπραγματεύσεις αναζωπύρωσαν τη νέα δημιουργία, και η θέση των καλλιτεχνών απέναντι στην τέχνη τους απέκτησε ιδεολογική και πολιτική σημασία¹².

Για διαφορετικούς λόγους και σε ποικίλες συνθήκες, η δεκαετία του '80 ανέδειξε καλλιτέχνες όπως ο Mark Morris (ΗΠΑ) με την ειρωνική μεταμοντέρνα εκδοχή της 'ανάγνωσης' της μουσικής όπου οι αναφορές στην ιστορία του χορού και στα διάφορα είδη τον κατατάσσουν στους εμβληματικούς καλλιτέχνες του μεταμοντερνισμού (Acocella, 1993; Copeland, 1997). Εμφανίζονται επίσης καλλιτέχνες όπως ο κοινωνικά

ευαισθητοποιημένος και με έμφαση στην ιδιαιτερότητα Bill T. Jones (ΗΠΑ)¹³, οι επίγονοι της γενιάς του Judson, όπως ο Stephen Petronio και ο John Jaspers, αλλά και μία σειρά από νέα ‘κύματα’, κυρίως Ευρωπαϊκής προέλευσης, όπως το Γαλλικό, το Βελγικό, το Αγγλικό αλλά και το Καναδέζικο. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πώς στη δεκαετία του 1980 ακόμα διατηρούνται περιχαρακώσεις καλλιτεχνικών ρευμάτων σε όρια εθνικών κρατών. Παύει πια να υπάρχει ένα μεγάλο κίνημα, αλλά εμφανίζονται επιμέρους εθνικά ‘κύματα’. Η εκπροσώπηση σε διεθνές επίπεδο αυτών των τάσεων, έχει τη δική της ιδιαίτερη βαρύτητα στην όλο και περισσότερο παγκοσμιοποιημένη οικονομία του θεάματος, και τελικά θα οδηγηθεί στη δεκαετία του 1990 να μιλάμε για μεμονωμένους καλλιτέχνες.

Το βιβλίο *Europe Dancing* (2000) σε επιμέλεια των Andrée Grau και Stephanie Jordan είναι η μοναδική, μέχρι στιγμής, συμπυκνωμένη προσπάθεια καταγραφής των χορευτικών τεκταινόμενων στις χώρες της Ευρώπης, από θεωρητικούς και ερευνητές των χωρών αυτών. Η συλλογική τους σε έναν τόμο αποτελεί μία προσπάθεια διερεύνησης της περίπτωσης της κάθε χώρας ενταγμένης στο ευρύτερο πλαίσιο της Ευρώπης

Η νέα αφηγηματικότητα

Στην Ευρώπη, ήδη από τη δεκαετία του 1970 και μετά, εμφανίζονται καλλιτέχνες που συμπλέκουν την τεχνική του μπαλέτου και του σύγχρονου, όπως ο Τσέχος Jiří Kylian (γεν. 1947) στο Nederlands Dance Theatre, ο Σουηδός Mats Ek (γεν. 1945) στο Cullberg Ballet ή αργότερα ο Natcho Duato (γεν. 1957) στην Compania Nacional de Danza της Ισπανίας και ο Ohad Naharin (γεν. 1952) στο Batscheva Dance Company του Ισραήλ. Αυτοί αναπτύσσουν την εκφραστικότητα και αφηγηματικότητα του χορού σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, ενώ χορογράφοι όπως οι John Neumaier (γεν. 1942) και Kenneth MacMillan (1929-1992) διευρυνούν την αφηγηματικότητα στο μπαλέτο. Από τους κόλπους του μπαλέτου θα ξεπηδήσει και ο ‘επαναστάτης’ William Forsythe (γεν. 1949). Το έργο του Forsythe είναι πολυσχιδές, με καθοριστική συμβολή όχι μόνο στην αισθητική του μπαλέτου, στη άρση των κατηγοριών στο χορό αλλά και στους όρους θέασης μιάς παράστασης. Γεφυρώνοντας τη μεταμοντέρνα σκέψη με την ανάλυση της κίνησης του Laban, το φορμαλισμό του Balanchine με την πολυπλοκότητα του χοροθεάτρου, την κληρονομιά του αυτοσχεδιασμού του Judson με την οργάνωση του χώρου, του χρόνου και του σώματος μέσα από το αποδομητικό πνεύμα, ο Forsythe θεωρείται από πολλούς ο άνθρωπος που οδήγησε το χορό στον 21^ο αιώνα.

Τα ‘νέα κύματα’

Κατά τη δεκαετία του 1980 η Γαλλία, με Υπουργό Πολιτισμού τον Jack Lang ακολούθησε μία πρωτοποριακή πολιτιστική πολιτική, όπου ο πολιτισμός τέθηκε ως προτεραιότητα για ιστορικούς, κοινωνικούς και πολιτικούς λόγους, ολοκληρώνοντας έτσι μία συγκεκριμένη πολιτική φιλοσοφία που είχε ξεκινήσει από τον André Malraux, συγγραφέα και Υπουργό Πολιτισμού (1959-1969). Η ανεξάρτητη σκηνή του σύγχρονου χορού στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1970, με εκπροσώπους όπως οι Dominique & Françoise Dupuy, Dominique Baquet, ο Etienne Decroux (1898-1993) κ.α¹⁴ ήταν ενεργή και γόνιμη, χωρίς όμως να καταφέρνει να ανταγωνίζεται την Αμερικάνικη εκδοχή σε διεθνές επίπεδο. Η ίδρυση των Εθνικών Χορογραφικών Κέντρων (Centres Chorégraphiques Nationaux) το 1984, με στόχο την αποκέντρωση των πολιτιστικών οργανισμών και την στήριξη της πρωτοποριακής καλλιτεχνικής

δημιουργίας σε όλη την περιφέρεια της Γαλλίας, μαζί με μία σειρά άλλων θεσμικών μέτρων, έδωσαν την ώθηση σε μία ολόκληρη γενιά ταλαντούχων δημιουργών να αναδειχτούν διεθνώς. Παράλληλα δημιούργησε ένα πρωτόγνωρο μοντέλο πολιτισμικής διαχείρισης (cultural management) που έφερε αλυσιδωτές αντιδράσεις στις πολιτικές άλλων Ευρωπαϊκών κρατών, όπως η Αγγλία (βλ. αναφορά του Devlin 1989) και θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει και η Ελλάδα με το θεσμό των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων (1983) και το Εθνικό Πολιτιστικό Δίκτυο Πόλεων (1993).¹⁵ Χορογράφοι όπως οι Maguy Marin, Jean-Claude Gallota, Angelin Preljocaj, Philippe Decouflé, Bouviera-Obadia κ.α. υπήρξαν μέλη του λεγόμενου ‘νέου γαλλικού χορού’¹⁶ (la nouvelle danse française). Οι καλλιτεχνικές προτάσεις των δημιουργών, καινοτόμες και πολυσχιδείς, δεν κατηγοριοποιούνται ούτε σε κάποιο συγκεκριμένο είδος, ούτε σε μία αισθητική, αλλά βασίζονται πολύ στην προσωπική ματιά των δημιουργών.

Αυτό που ονομάζεται και παρουσιάζεται διεθνώς ως βελγική χορευτική σκηνή, είναι στην ουσία φλαμανδικό φαινόμενο. Αν και η πολυμορφία των δημιουργών είναι δεδομένη, και καθώς οι ιδιαιτερότητες του καθενός δεν επιτρέπουν κατ’ουσίαν την ομαδοποίησή τους, ο όρος βελγική σκηνή χρησιμοποιείται με την έννοια της αναφοράς σε έναν κοινό τόπο προέλευσης και κατά συνέπεια στις κοινές ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που τους ανέδειξαν. Μέσα από τη Σχολή Mudra που είχε ιδρύσει ο Γάλλος χορογράφος Maurice Bejart, και η οποία πρόσφερε υψηλού επιπέδου χορευτικές γνώσεις σε σπουδαστές από όλο τον κόσμο, ξεπήδησε μία σειρά καλλιτεχνών που έδωσαν ώθηση στο νέο χορό στη χώρα (Anna Teresa De Keersmakaer, Micele Anne De Mey, Jose Besprosvany κ.α.). Παράλληλα, μία σειρά καλλιτεχνών στο θέατρο, το χορό και τις άλλες τέχνες, όπως οι Jan Fabre (γεν. 1958), Wim Vandekeybus (γεν. 1963), Jan Lauwers (γεν. 1957), Alain Platel (γεν. 1959) ένοιωθαν αποκλεισμένοι από το επίσημο καλλιτεχνικό σύστημα. Έτσι, με όπλο τις συνεργασίες δημιούργησαν τις συνθήκες που τους επέτρεψαν να υπάρξουν (φεστιβάλ, θέατρα) ενώ παράλληλα παρουσιάζοντας τη δουλειά τους σε διεθνές επίπεδο κέρδισαν τη διεθνή αναγνώριση. Θεωρητικοί και πρακτικοί, έφτιαξαν ένα πλέγμα που λειτουργούσε δημιουργικά, ουσιαστικά και ανατροφοδοτικά για όλους.

Η ανάμειξη των ειδών και οι συνεργασίες είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της αισθητικής της νέας αυτής γενιάς (Jans, Erwin. 1999:7). Ο Jan Fabre, ο Wim Vandekeybus και η ομάδα Ultima Vez, ο Alain Platel & η ομάδα Les Ballets C de la B, δημιούργησαν ένα πεδίο όπου «performance», «χοροθέατρο», «καθαρή κίνηση», «αφήγηση», «συναίσθημα», «visual arts» συνυπάρχουν. Οι συνεργασίες μεταξύ επαγγελματιών και ερασιτεχνών, ή πάλι, χορευτών ποικίλων τεχνικών, ηθοποιών, χορογράφων, εικαστικών, μουσικών, video artists αποτελούν συχνό φαινόμενο και αναδεικνύουν ένα μοντέλο προσαρμοσμένο στις ανάγκες του τέλους του 20^{ου} αιώνα. Η Αμερικανίδα Meg Stuart εντάχθηκε στις αρχές της δεκαετίας του ’90 στη Βελγική σκηνή με την ίδρυση της ομάδας της *Damaged Woods*. Το πρώτο της έργο *Disfigure Study* (1991) έδειξε ότι μία νέα γενιά διερευνούσε το εσωτερικό της κίνησης, την φαινομενική α-κίνησια αλλά και τη μη-κίνηση, την οπτική εικόνα μέσα από τη σωματική αίσθηση.

Η Βρετανική σκηνή έχει και αυτή να επιδείξει τη συνέχεια του ‘νέου χορού’ που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1970, δημιουργώντας για πρώτη φορά στην ιστορία της Αγγλίας την απάντηση στο μοντέρνο και μεταμοντέρνο χορό της Αμερικής. Η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από την αγγλική εκδοχή του μεταμοντέρνου χορού:

κολλεκτίβες όπως οι *Extemporary Dance Theatre* (1975-1991), *Second Strike* (1982-), οι *Janet Smith and Dancers* (1981-1988), τα έργα της Rosemary Butcher (γεν. 1947) που, αν και επηρεασμένα από τον αμερικάνικο μεταμοντερνισμό έχουν μία ιδιαίτερη σφραγίδα και εκτείνονται σε ένα ευρύ πλαίσιο από installations, και τη χρήση τεχνολογίας μέχρι τον μινιμαλισμό, αλλά και την ανανέωση του ρεπερτορίου του Rambert Dance Company (Cunningham, Taylor) και τη συμβολή του Richard Alston (γεν. 1948). Επιπλέον, το φεστιβάλ Dance Umbrella (1978) αποτελεί την πλατφόρμα ανάδειξης των βρετανών καλλιτεχνών ενώ η εποχή χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση συγκροτημάτων που εκπροσωπούν εθνότητες και μη-Δυτικές καταβολές όπως οι Kokoma Dance Theatre (1978-2000). Μία γενιά χορευτών εγκαταλείπει το Royal Ballet για να ακολουθήσει καριέρα στο σύγχρονο χορό ως χορογράφοι και χορευτές, όπως ο 'πανκ' αισθητικής χορευτής και χορογράφος Michael Clark (γεν. 1962), ο Russell Maliphant & αργότερα ο Jonathan Burrows (γεν. 1960) - όλοι τους εξελίχθηκαν σε σημαντικά πρόσωπα του ανεξάρτητου βρετανικού χορού – σηματοδοτώντας την αρχή μιας εποχής όπου η αλλαγές και η άρση των ορίων θα γίνει όλο και πιο έντονη. Όμως, το εμβληματικό σχήμα της εποχής ήταν οι DV8 Physical Theatre (1986) με χορογράφο τον Lloyd Newson.

Τέλος, ο Καναδάς, ιδίως η σκηνή του Montreal, ανέπτυξε μία δυναμική που είχε το δικό της ιδιαίτερο ύφος και σύντομα εντάχθηκε στη διεθνή σκηνή της πρωτοπορίας, με εκπρόσωπους όπως η Marie Chouinard (γεν. 1955), ο Edward Lock (γεν. 1954) με τους *La La La Human Steps* (1985) κα. Όπως και αλλού, έτσι και στον Καναδά αυτοί οι καλλιτέχνες ήθελαν να παρουσιάζονται ως μία καινοτόμος πρόταση που γεννήθηκε από το πουθενά σε μία απομονωμένη χώρα. Στον αντίποδα υπάρχει η άποψη ότι στην ουσία πρόκειται για μία δημιουργική ζύμωση πολλών διαφορετικών επιρροών, που οδήγησε σε μία εκλεκτική σύνθεση ειδών (Tembeck. 1995:37).

4. ΧΟΡΟΣ & ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ

4.1. Χορός και νέες τεχνολογίες

Η ανάπτυξη της τεχνολογίας (ήχου και εικόνας, όπως φιλμ, video, υπολογιστές) και η εφαρμογή της στις τέχνες της παράστασης ήταν υπαρκτή από τη στιγμή που αυτές οι τεχνολογίες γεννήθηκαν, αλλά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα δημιούργησε νέα δεδομένα Υβριδικά καλλιτεχνικά είδη που βασίζονται στην άρρηκτη σχέση των δύο πεδίων (χορού και τεχνολογίας) διερευνούν τις δυνατότητες επέμβασης στα βασικά στοιχεία της παράστασης (σώμα, χώρος, χρόνος), γεγονός που οδηγεί σε νέες συνθήκες και αντιληπτικές δυνατότητες. Σήμερα έχουμε διαδραστικές παραστάσεις, παραστάσεις στον κυβερνοχώρο, χρήση προγραμμάτων ηλεκτρονικών υπολογιστών (software) για χορογραφία, εγκαταστάσεις (installations), τηλεματικές παραστάσεις¹⁷ κα. Αναπόφευκτα και ο θεωρητικός λόγος για αυτά τα καλλιτεχνικά έργα συνδιαλέγεται τόσο με τις θεωρίες της τεχνολογίας όσο και με τις σύγχρονες φιλοσοφικές θεωρήσεις που επιτρέπουν την κατανόηση της σύζευξης του ανθρώπινου και το μη-ανθρώπινο, τις ποικίλες αντιληπτικές διαβαθμίσεις της εμπειρίας, τους εναλλασσόμενους ρόλους (ενεργός-παθητικός), τις επάλληλες έννοιες της δράσης και τελικά δημιουργούν ένα νέο χώρο ιδεών και ζημώσεων¹⁸.

Η υλικότητα του σώματος, που συνεπάγεται την πραγματική παρουσία ενός ανθρώπου, φτάνει σε οριακές στιγμές με τη χρήση της τεχνολογίας. Το εσωτερικό με το εξωτερικό του σώματος, τα όρια του τόπου και του χρόνου, οι διακρίσεις των έμφυλων σωμάτων, καθώς και τα ηθικά και κοινωνικά όρια που συνεπάγονται αυτά τα ζητήματα, επαναδιατυπώνονται προκαλώντας θετικές και αρνητικές αξιολογήσεις. Ο body artist Stelarc σχολιάζει:

«Έχω πειραματιστεί με την τεχνολογία πάνω στο σώμα μου (το Τρίτο Χέρι), την τεχνολογία να εισέρχεται στο σώμα μου (το Στομαχικό Γλυπτό)...και με τεχνολογία που συνδέει το σώμα με το διαδίκτυο (στο οποίο το σώμα ενεργοποιείται με τηλεχειριστήριο από κάποιον μακριά)... Το διαδίκτυο δεν είναι απλώς ένα μέσο ικανοποίησης της μεταφυσικής επιθυμίας απελευθέρωσης του σώματος αλλά ακριβώς το αντίθετο. Επιτρέπει απόλυτα αποτελεσματικές στρατηγικές απεικόνισης της φυσικής παρουσίας και αύξησης της συνείδησης του σώματος. Το διαδίκτυο δεν επιταχύνει την εξαφάνιση του σώματος και την αποσύνθεση του εαυτού, αλλά γεννά νέες σωματικές συνδέσεις και μία τηλεματική επαναξιολόγηση της υποκειμενικότητας» (Stelarc, 1999: 106).

Ο ψηφιακός χορός (digital dance) είναι δύσκολο να οριστεί (Rubidge 1999: 41-42) αλλά συνήθως η έννοια συνδέεται με τη χρήση κάποιου λογισμικού για την ψηφιακή κίνηση. Το πρώτο τέτοιο πρόγραμμα ήταν το *Lifeforms*, η χρήση του οποίου συνδέθηκε πολύ με το όνομα του Merce Cunningham. Στη συνέχεια υπήρξαν εξελίξεις στα προγράμματα ψηφιακής κίνησης (animation) αλλά και στα συστήματα motion capture που επιτρέπουν πια μια λεπτομερή καταγραφή των δεδομένων της πραγματικής κίνησης στον υπολογιστή, ακόμα και με στοιχεία για κάτι τόσο αφηρημένο όσο η δυναμική της κίνησης.

Ομάδες και χορογράφοι που έχουν συνδέσει το όνομά τους με τη χρήση των νέων τεχνολογιών είναι οι Random – Wayne MacGregor (Μ. Βρετανία), Frédéric Flamand (Βέλγιο και Γαλλία), Helena Waldman (Γερμανία), αλλά και οι Susan Kozel, Sarah Rubidge κ.α.

Μία από τις σημαντικότερες εκδόσεις για το χορό και την εκπαίδευση είναι το CD-Rom του William Forsythe *Improvisation Technologies* (1999), στο οποίο ο χορογράφος μέσα από τις θεωρίες του Laban για το χώρο και τις προσωπικές του αρχές για την αποδόμηση του χώρου, παρουσιάζει τρόπους γέννησης και επεξεργασίας κινησιολογικού υλικού.

4.2 Χορός και video - Videodance

Η ιστορία του χορού στις πειραματικές ταινίες ξεκινά ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αλλά από τις πρώτες απόπειρες χορογραφιών για την κάμερα φάνηκε ότι η κίνηση δεν συνδέεται αυτονόητα με το ανθρώπινο σώμα μόνο. Για παράδειγμα το έργο *Ballet Mecanique* (Μηχανικό Μπαλέτο) που δημιούργησε το 1924 ο ζωγράφος Fernand Leger με τον σκηνοθέτη Dudley Murphy, περιγράφεται από έναν ιστορικό του κινηματογράφου ως «ένας χορός μοχλών, γραναζιών, εκκρεμών, χτυπητηριών αυγών, δοχείων και τηγανιών – και παρ' επιτόντως ανθρώπων» (Schwartz 1998: 603). Η πρώτη απόπειρα να συμπεριληφθεί ταινία σε ζωντανή παράσταση έγινε από τον René Clair και τα Ballets Suédois στο έργο *Rêlache* (1924) Το φιλμ ονομαζόταν *Entr'acte* και ήταν μία ιδέα του ζωγράφου Francis Picabia. Από τη δεκαετία του '60 και μετά η

πρακτική αυτή άρχισε να γίνεται συχνά, και σε αυτό συνέβαλλε και η αισθητή πτώση του κόστους της καταγραφής σε βίντεο, καθώς η ανάπτυξη της τεχνολογίας άρχισε να επιτρέπει τη μαζική παραγωγή. Τη δεκαετία του '40 η Maya Deren δημιούργησε για πρώτη φορά ένα σύνολο έργων (επτά ταινίες) που θα μπορούσαν να ονομαστούν τα πρώτα videodance.

Ο Merce Cunningham είναι ένας από τους πρωτοπόρους χορογράφους που έκανε συστηματικά έργα για το φιλμ και το βίντεο σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη Charles Atlas, ξεκινώντας από τη δεκαετία του '70. Τη δεκαετία το 1980 οι συνεργασίες μεταξύ χορογράφων και σκηνοθετών πληθαίνουν, αρχίζουν να δημιουργούνται και τα πρώτα εξειδικευμένα φεστιβάλ, όπως το Grand Prix International de Video Danse και το French Visions.

Θα μπορούσε κανείς σε γενικές γραμμές με γνώμονα τη χορογραφία να διακρίνει δύο κατηγορίες συνάντησης της τέχνης του χορού με την κινούμενη εικόνα: στις χορογραφίες που φτιάχτηκαν ειδικά για την κάμερα και σε αυτές που έχουν μια αυθύπαρκτη υπόσταση, προγενέστερη της συνάντησης των δύο τεχνών.

Η χρήση του video στο χορό ξεκινά από την απλή καταγραφή μιας παράστασης μέχρι την καλλιτεχνική δημιουργία ενός νέου είδους τέχνης. Η καταγραφή σε video (συνηθισμένη τεχνική στην εθνογραφική έρευνα) έδωσε αυτή τη δυνατότητα στον θεατρικό χορό να επιμηκύνει τη ζωή του, και να αναπτύξει τη θεωρητική του μελέτη, αφού δημιουργήθηκε ένα σταθερό αντικείμενο αναφοράς που μπορεί κανείς να το παρακολουθήσει όσες φορές θέλει. Επανεκτιμήθηκαν έργα του παρελθόντος και διευρύνθηκε η έννοια της χορευτικής παράστασης: από την ιδιαιτερότητα του αστάθμητου ανθρώπινου παράγοντα περάσαμε στη δυνατότητα ύπαρξης πολλαπλών όμοιων αντιτύπων (αντιγράφων).

Το videodance ή το dance for the camera από την άλλη, είναι μια υβριδική μορφή τέχνης όπου η χορογραφία φτιάχνεται ειδικά για την κάμερα ή η κίνηση αποδίδεται και προσδιορίζεται από την κάμερα, στην οποία η πρόθεση, η έμπνευση, η δημιουργική διαδικασία και το τελικό αποτέλεσμα είναι συνισταμένη της καθοριστικής συνύπαρξης των δύο τεχνών σε μορφή αδιάσπαστη, και με τρόπο που το αποτέλεσμα να είναι μεγαλύτερου ειδικού βάρους από το άθροισμα των επιμέρους στοιχείων.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα που ένας δημιουργός videodance έχει να αντιμετωπίσει είναι η μετατροπή ενός τρισδιάστατου θεάματος σε ένα δυσδιάστατο μέσο. Το χαρακτηριστικό αυτό αντισταθμίζεται όμως από τις άπειρες δυνατότητες και τα ειδικά εφέ. Η χρήση αργής και γρήγορης κίνησης, τα απότομα κοψίματα (cut), τα black out, το πάγωμα της εικόνας, η δυνατότητα εξωτερικών λήψεων και αλλαγών του χώρου από σκηνή σε σκηνή, δίνουν άλλη διάσταση στις έννοιες 'χώρος' και 'χρόνος' της παράστασης, ανατρέποντας την ευθύγραμμη πορεία που συνήθως έχουν. Τέλος, η τεχνική του μοντάζ επιτρέπει τη διαλογή και συρραφή συγκεκριμένων λήψεων έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι απόλυτα συνειδητή επιλογή του δημιουργού.

Το videodance αποτελεί πρόκληση τόσο για έναν χορογράφο, όσο και για έναν χορευτή ή ένα θεατή. Μέσα από τη συνεργασία χορογράφου-σκηνοθέτη προσεγγίζεται μια νέα διάσταση της έννοιας της συνεργασίας δύο δημιουργών. Είναι ίσως μια ιδιαίτερη περίπτωση όπου το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα έχει απόλυτη σχέση με την πραγμάτωση του οράματος και των δύο καλλιτεχνών, γιατί πολύ απλά το τελικό αποτέλεσμα δεν μπορεί να χωριστεί στα επί μέρους συστατικά του. Για τον ερμηνευτή υπάρχει η πρόκληση του να χορεύει χωρίς να βιώνει εκείνη τη στιγμή το τελικό αποτέλεσμα, αφού μεσολαβεί η επεξεργασία των λήψεων που μεταμορφώνει το τελικό έργο. Ακόμη, η σχέση του με το κοινό έχει υποστεί μια χρονική μετατόπιση: δηλαδή,

όταν ο χορευτής χορεύει, το κοινό απουσιάζει και όταν ο θεατής απολαμβάνει, ο χορευτής είναι απών. Τέλος, ο ρόλος του θεατή ενδυναμώνεται γιατί έχει τη δυνατότητα να σταματήσει την προβολή του video, να επαναλάβει μια σκηνή, να χρησιμοποιήσει τη γρήγορη κίνηση κτλ.

Έτσι, δημιουργούνται νέα αισθητικά, φιλοσοφικά, ακόμα και ηθικά δεδομένα σχετικά με το τι είναι χορός και τι όχι. Γεννιούνται προβληματισμοί για τη χρήση του ζωντανού σώματος, τη μίξη της τέχνης με την καθημερινή ζωή και τα καταναλωτικά προϊόντα, τη σχέση της εικόνας με τα πρότυπά μας, την εμπορική λειτουργία της αναπαραγωγής ενός έργου τέχνης, το κυριότερο όμως είναι ότι οι δυνατότητες που δίνει η κάμερα στον χορογράφο είναι τόσο ουσιαστικές και καθοριστικές που έχει αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο ο χορός αντιμετωπίζει τον εαυτό του, αλλά πώς αντιλαμβανόμαστε την κίνηση, και το νόημά της.

‘Εννοιακός’ χορός (Konzepttanz – Concept Dance)

Από τα μέσα τις δεκαετίας του 1990 και μετά, εμφανίστηκε μία γενιά καλλιτεχνών στην Ευρώπη, που αν και διαφέρουν μεταξύ τους, θεωρείται ότι έχουν κοινά χαρακτηριστικά που τους καθιστούν μέλη μιας διακριτής Ευρωπαϊκής σκηνής¹⁹, αν και οι ίδιοι αρνούνται ότι ανήκουν σε ένα εννιάιο κίνημα. Η τάση αυτή έχει επιρροές τόσο από την ιστορία του χορού (κυρίως του Αμερικάνικου μεταμοντέρνου χορού και του Ευρωπαϊκού χοροθεάτρου) αλλά και άλλων τεχνών (visual art και κυρίως η conceptual art, performance art, body art) και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού και τη σύγχρονη φιλοσοφική σκέψη. Ο χορός μετακινήθηκε από ένα θεατρικό παράδειγμα και έγινε ένα performance παράδειγμα, κάτι που επανεξετάζει την ίδια τη φύση και την ουσία της χορογραφίας, και τη λειτουργία του ‘θεάματος’. Κυριότεροι εκπρόσωποι θεωρούνται οι Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Jonathan Burrows, La Ribot, Meg Stuart, Borris Charmatz κ.α.

Τον Οκτώβριο του 2001 οι χορογράφοι Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy & ο κριτικός Christopher Wavelet πρότειναν προς συζήτηση το Manifesto for a European Performance Policy (www.meeting-one.info/manifesto.htm), στο οποίο γράφουν:

Πιστεύουμε ότι το όρια μεταξύ περιοχών, κατηγοριών και εθνών είναι ρευστά, δυναμικά και οσμωτικά. Πιστεύουμε ότι ο διάλογος, η σκέψη, η έρευνα και η χορογραφία αποτελούν ισότιμα μέρη της δουλειάς μας. Οι πρακτικές μας μπορούν να περιγραφούν με ένα εύρος όρων, ανάλογα με τις διαφορετικές πολιτισμικές αναφορές μέσα στις οποίες λειτουργεί κανείς. Μπορούν να ονομαστούν: “performance art”, “live art”, “happenings”, “events”, “body art”, “contemporary dance /theatre”, “experimental dance”, “new dance”, “multimedia performance”, “site specific”, “body installation”, “physical theatre”, “laboratory”, “conceptual dance”, “independence”, “postcolonial dance/performance”, “street dance”, “urban dance”, “dance theatre”, “dance performance” – για να αναφέρουμε κάποιους όρους...

Αυτή η δυσκολία ονοματοθεσίας προτείνει ότι το έργο δίνει βάρος στην παράσταση ως διαδικασία και επιτέλεση και όχι σε προκαθορισμένες αισθητικές και καλλιτεχνικές κατηγορίες. Παράλληλα αρνούνται το χορό ως τεχνική κίνηση, ακόμα και ως κίνηση,

δημιουργώντας αντιστάσεις στην πολιτική οικονομία του θεάματος. Όπως και τα κινήματα της *avant-garde* των αρχών του 20^{ου} αιώνα, έτσι και αυτοί οι καλλιτέχνες εκφράζουν δημόσιο κριτικό λόγο μέσα από μανιφέστα, κείμενα, δημόσιες συζητήσεις, αλλά και το ίδιο τους το έργο.

Κάποια γενικά χαρακτηριστικά που μπορούμε να επισημάνουμε ως κοινά είναι: η δυσπιστία απέναντι στην αναπαράσταση, ο περιορισμός των μη αναγκαίων σκηνικών αντικειμένων και σκηνικών στοιχείων, η επιμονή στην παρουσία του performer, τις υλικές συνθήκες της παράστασης, τη εμμονή στην καθημερινότητα ως επαναλαμβανόμενη, πεζή, 'βαρετή' και κυρίως μακριά από τον μηχανισμό φαντασίωσης του θεάτρου. Επιπλέον, υπάρχει ένας βαθύς διάλογος με τις οπτικές τέχνες και την performance art και κυρίως, μία βαθιά άρνηση να ορίσουν εάν το έργο ανήκει σε μία οντολογική, φορμαλιστική ή ιδεολογική σειρά παραμέτρων που [ορίζουν τι] ονομάζεται ή αναγνωρίζεται ως 'χορός'.

Μεταφρασμένα αποσπάσματα από το κείμενο του Lepecki, Andre. «Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene». στο Carter, Alexandra. (ed.). (2004). Rethinking Dance History. A Reader. London: Routledge.

Ευρωπαϊκή χορευτική σκηνή (από το 1990 και μετά): επιρροές και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού

Προτείνει ότι ο χορός μετακινήθηκε από ένα **θεατρικό παράδειγμα σε ένα performance παράδειγμα**, μία κίνηση με πολιτική βαρύτητα για τη ριζική επανεξέταση του χορού, κάτι που επανεξετάζει την ίδια τη φύση και την ουσία της χορογραφίας.

Σχέση με το παρελθόν

Δεν προτείνει ότι κάνει μία μοντερνιστική ρήξη με το παρελθόν, (όπως η Ντάνκαν και η Γκράχαμ με το μπαλέτο, ο Κάννιγκαμ με τον εξπρεσιονισμό και η Ράινερ με το μπαλέτο και το μοντέρνο χορό) αλλά η σύγχρονη ευρωπαϊκή χορογραφία βλέπει το παρελθόν ως μία κοινή βάση, ως μία επιφάνεια πάνω στην οποία πατάει.

Εκπρόσωποι: Γάλλοι Jerome Bel, Boris Charmatz & Xavier Le Roy, οι Ισπανίδα La Ribot, οι Γερμανοί Thomas Lehmen, Sasha Walz, Felix Ruckert & Tom Plischke, οι πορτογάλοι Vera Mantero, Joao Fiadeiro & Miguel Pereira, η Αμερικανίδα με έδρα το Βέλγιο Meg Stuart, η Βελγίδα Christine deSmedt και ο Βρετανός Jonathan Burrows.

Οκτώβριος 2001 Jerome Bel, La Ribot, Xavier Le Roy & ο κριτικός Christopher Wavelet πρότειναν προς συζήτηση το Manifesto for a European Performance Policy. (www.meeting-one.info/manifesto.htm)

Παρά το εύρος των επιρροών, των εθνικοτήτων, των πρακτικών κτλ, διαφαίνονται **κοινά χαρακτηριστικά που το ονομάζουν ‘ρεύμα’**, και δείχνουν μία σύγκλιση οράματος και πρακτικών.

Αυτό το κοινό όραμα αναγνωρίζει την επιρροή από τις:

- Πειραματικές performances του '60 και '70 και η σύγχρονη τέχνη γενικά
- Μινιμαλισμός και εννοιολογική τέχνη

Εάν η μινιμαλιστική τέχνη είναι σχετική με τη μείωση, την απόσταξη και την οικονομία των μέσων, η εννοιολογική τέχνη είναι από την εποχή του Marcel Duchamp μία πρόκληση «της παραδοσιακής έννοιας του αντικειμένου τέχνης ως μοναδικό, συλλεκτικό ή προς πώληση». Αυτό σημαίνει ότι η εννοιολογική τέχνη είναι λιγότερο απασχολημένη με τις φαρμαλιστικές παραλλαγές παρά με την πρόκληση της έννοιας της οικονομίας. Παραδοσιακά ο χορός προσπαθούσε να ξεπεράσει την εφύμερη φύση του και να ενταχθεί στην οικονομία με την ανάπτυξη των τεχνικών. Έτσι δημιουργούνταν οι ‘υπογραφές’ των δημιουργών, κάτι που διαιώνίζει ένα σύστημα αναγνώρισης (από χορευτές, κοινό, κριτικούς κτλ) και αναπαραγωγής ανά τις γενεές. – Δεν ενδιαφέρονται να δημιουργήσουν, αρνούνται ακόμα και το βασικό χαρακτηριστικό του χορού, την κίνηση, και τοποθετούνται με μια πολιτική θέση απέναντι στην αγορά.

Πιστεύουμε ότι το όρια μεταξύ περιοχών, κατηγοριών και εθνών είναι ρευστά, δυναμικά και οσμωτικά. Πιστεύουμε ότι ο διάλογος, η σκέψη, η έρευνα και η χορογραφία αποτελούν ισότιμα μέρη της δουλειάς μας.

Οι πρακτικές μας μπορούν να περιγραφούν με ένα εύρος όρων, ανάλογα με τις διαφορετικές πολιτισμικές αναφορές μέσα στις οποίες λειτουργεί κανείς. Οι πρακτικές μας μπορούν να ονομαστούν: “performance art”, “live art”, “happenings”, “events”, “body art”, “contemporary dance /theatre”, “experimental dance”, “new dance”, “multimedia performance”, “site specific”, “body installation”, “physical theatre”, “laboratory”, “conceptual dance”, “independence”, “postcolonial dance/performance”, “street dance”, “urban dance”, “dance theatre”, “dance performance” – για να αναφέρουμε κάποιους όρους...

Αυτή η δυσκολία ονοματοθεσίας προτείνει ότι το έργο δίνει βάρος στην παράσταση και όχι σε προκαθορισμένες αισθητικές και καλλιτεχνικές κατηγορίες.

Κάποια γενικά χαρακτηριστικά που χαρακτηρίζουν το ρεύμα:

- Δυσπιστία απέναντι στην **αναπαράσταση**
- Υποψία απέναντι στην **δεξιοτεχνία ως αυτοσκοπός**
- **Περιορισμός των μη αναγκαίων σκηνικών αντικειμένων και σκηνικών στοιχείων**
- Επιμονή στην **παρουσία του performer** – υλικές συνθήκες της παρουσίας που κάνουν το χορό να απομακρύνεται από τον μηχανισμό φαντασίωσης του θεάτρου και να οδηγείται σε αυτό που η P. Phelan ονομάζει «μανιακά φορτισμένο παρών» της παράστασης.
- Ένας βαθύς διάλογος με τις οπτικές τέχνες και την **performance art**
- Και κυρίως, **μία βαθιά άρνηση να ορίσουν εάν το έργο ανήκει σε μία οντολογική, φορμαλιστική ή ιδεολογική σειρά παραμέτρων που [ορίζουν τι] ονομάζεται ή αναγνωρίζεται ως ‘χορός’**

Αυτά προέρχονται από δύο πηγές

- Το Judson Theatre &
- Pina Bausch

- Η Δυσπιστία απέναντι στην **αναπαράσταση &** η επιμονή στην **παρουσία του performer – Bausch**
- Υποψία απέναντι στην **δεξιοτεχνία ως αυτοσκοπός &** **Περιορισμός των μη αναγκαίων σκηνικών αντικειμένων και σκηνικών στοιχείων – Rainer**
- Ένας βαθύς διάλογος με τις οπτικές τέχνες και την **performance art** και **μία κριτική του οπτικού** - και από τις δύο (αν και το χειρίστηκαν διαφορετικά η καθεμία)

Η χορογραφία γίνεται ένας τρόπος να βγάζει κανείς τα επίπεδα του νοήματος μέσα από μία προσεκτική χειραγώγηση του χρόνου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Acocella, Joan. (1993). Mark Morris. New York: Farrar Straus Giroux.

Adshead, Janet (1981) The Study of Dance, London: Dance Books

Adshead, Janet (1987) "Issues in the principles and practice of choreography: the area of study" Choreography: Principles and Practice, Report of the 4th Study of Dance Conference, University of Surrey, Guildford: Dance Research Unit: 11-27

Adshead, Janet (ed.). 1988. Dance Analysis. Theory & Practice. London: Dance Books

Adshead, Janet, Pauline Hodgens, Valerie Briginshaw and Michael Huxley (2007 [1988]), μεταφ. Βασιλική Τυροβολά, Μαρία Κουτσούμπα, Ανάλυση του Χορού. Θεωρία και Πράξη, Αθήνα: Π.Χ.Πασχαλίδης

Adshead-Lansdale, Janet & Jones, C. ed. (1995) Border Tensions: dance and discourse, Proceeding of the 5th Study of Dance Conference, Guildford: University of Surrey.

Adshead-Lansdale, Janet & June Layson (1995 [1983]) Dance History. An Introduction, London & New York: Routledge

anon. (no date) D.A.N.C.E [on line], available from www.danceacrosseurope.com [accessed 8/5/2007]

Au, Susan (1995 [1988]) Ballet & modern dance, London: Thames and Hudson

Banes, Sally. 1987. [1977]. Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance. Hanover: Wesleyan University Press.

Banes, Sally. 1994. Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Hanover: Wesleyan University Press.

Barthes, Roland (1977) Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana/Collins

Benedict, M. (1991). Cyberspace: First Steps. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press.

Berlin, Isaiah. (μεταφρ. Παπαδημητρίου, Γ.). 2002 [1999]. Οι ρίζες του Ρομαντισμού. Αθήνα: Scripta

Best, David (1992) The Rationality of Feeling: Understanding the Arts in Education, London and Washington, DC: The Falmer Press

Billman, Larry. (1997). Film Choreographers and Dance Directors: An Illustrated Bibliographical Encyclopedia with a History and Filmographies, 1893 through 1995. McFarland & Company, Inc

Birringer, Johannes (2005). 'Dance and not dance'. Performing Arts Journal. Vol. xxvii, no 2: 10-27

Borchmeyer, Dieter, trans. Stewart Spencer, (1991) Richard Wagner. Theory and Theatre, Oxford: Clarendon Press.

- Bremser, Martha. 1999. Fifty Contemporary Choreographers. London: Routledge
- Brennan, Mary (1997). 'Eurocrash – the bane of physical theatre?' Dance Theatre Journal. Vol 13, no 3: 4-5
- Bullock, Alan, Oliver Stallynass & Stephen Trombley, eds. (1988 [1977]) The Fontana Dictionary of Modern Thought, London: Fontana Press.
- Burt, Ramsay. (1995). The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities. London & New York: Routledge
- Campbell, Patrick (1996). Analysing Performance. A critical reader. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Carlson, Marvin. (2004) [1996]. Performance. A critical introduction. New York and London: Routledge.
- Carter, Alexandra ed. (1998) The Routledge Dance Studies Reader, London: Routledge
- Claid, Emily (2002). 'Playing seduction in dance theatre performance' Discourses in Dance. Vol.1, issue 1: 29-46
- Cohen, Selma Jeanne, ed. (1998) International Encyclopedia of Dance, New York: Oxford University Press.
- Cohen, Selma Jeanne. (1992) [1974]. Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present. Princeton, NJ: Dance Horizons
- Copeland, Roger & Marshall Cohen, eds. (1983) What is Dance?, Oxford: Oxford University Press
- Copeland, Roger (2000) 'Ballet, modern dance and modernity', Dance Theatre Journal, 16, 2:42-47
- Copeland, Roger. (1997). «Mark Morris, postmodernism and history recycled». Dance Theatre Journal. Vol 13, no 4: 18-23
- Copeland, Roger. 1990. «In Defence of Formalism. The Politics of Disinterestedness». Dance Theatre Journal. 1990. Vol. 7, no 4, σς. 4-7 & 37-39.
- Copeland, Roger. 1998. «Fatal Abstraction». Dance Theatre Journal. 1998. Vol 14. No 1. σς. 38-42
- Copeland, Roger. 2000. «Ballet, modern dance and modernity». Dance Theatre Journal. Τεύχος 16, vo 2. σσ. 42-47.
- Craine, Debra & Mackrell, Judith. (eds.). 2000. Oxford Dictionary of Dance. Oxford: Oxford University Press.

Daly, Ann (1986) 'Tanztheater. The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?'. The Drama Review. Vol. 30, no 2: 46-56)

Daly, Ann (1995) Done into Dance. Isadora Duncan in America, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

De Brabandere, Andri (1998) Jan Fabre. Critical Theatre Lexicon. Performing Arts Portraits. Vlaams Theatre Instituut

deLahunta, Scott et.al. (2003) 'Conversations on choreography', Performance Research, Vol. 8, no. 4: 61-77

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987). A thousand plateaus. Capitalism and schizophrania. London: The Athlone Press

Devlin, Graham (1989) Stepping Forward: some suggestions for the development of dance in England during the 1990s. London: Arts Council

Dils, Ann & Albright, Ann, Coper. (eds.). 2001. Moving history/dancing cultures. A dance history reader. Durham: Wesleyan University Press.

Dodds, Sherril. (2001). Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art. London: Palgrave Macmillan

European Commission. (2006?) Study on the economy of culture in Europe. [on line], available from http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/economy_en.html

Fensham, Rachel (2002) 'Deterritorialising dance: tension and the wire' Discourses in Dance. Vol 1, issue 2: 63-84

Filmer, Paul. (1998). 'Methodologies in the study of dance. Sociology' in Cohen, J. Selma, ed. International Encyclopedia of Dance. Oxford: Oxford University Press, Vol. 4: 360-362

Fish, Stanley (1980) Is there a text in this class?, Mass: Harvard.

Fonteyn, Margot 1980 A Dancer's World. London: W.H. Allen & Co. Ltd.

Forsythe, William. (1999). Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye. Harhe Cantz/ZKM, CDRom.

Foster, Leigh, Susan (1986). Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Foucault, Michel (1988) 'Technologies of the Self' in Martin, H Luther, ed. Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault, Amherst: University of Massachusetts Press

Foulkes, Julia (2002) Modern Bodies. Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press

Fraleigh, Sondra (1987) Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press

Frank, Mark (1995) Dancing Modernism/Performing Politics, Bloomington & Indianapolis: Indian University Press

Frascina, Francis & Harris, Jonathan. (eds.). 1992. Art in modern culture. An anthology of critical texts. London: Phaidon

Fukuyama, Francis. (1992). The end of the history and the last man. Harmondsworth: Penguin

Gallery, Dympha. (2001) Through the Body. A Practical Guide to Physical Theatre. London: Routledge

Garafola, Lynn (1989) Diaghilev's Ballets Russes. New York, Oxford: Oxford University Press

Garafola, Lynn (ed). 1994. 'Of, By, and For the People. Dancing on the Left in the 1930's'. Studies in Dance History. Madison, Winn: Society of Dance History Scholars

Goffman, Ervin (1959). The Presentation of Selg in Everyday Life. Garden City, NY: Doubleday

Goldberg, RoseLee. (1996) [1988]. Performance Art. From Futurism to the Present. London: Thames and Hudson.

Gore, Georgianna & Laurence Louppe with Wilfride Piollet (2000) 'France. Effervescence and tradition in French dance' in Grau, Andrée & Stephanie, Jordan. Europe Dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity. London and New York: Routledge, pp. 28-54

Graff, Ellen (1997) Stepping Left: Dance and Politics in New York City 1928-1942, Durham and London: Duke University Press

Grau, Andrée & Jordan, Stephanie. (eds). 2000. Europe Dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity. London & New York: Routledge.

Halprin, Ann & Janice Ross (1992). 'What else is there? in Daly, Ann (ed.) 'What has become of Postmodern Dance?' The Drama Review, Vol 36, no 1: 52-54

Haraway, Donna (1991). 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century'. Simians, Cyborgs and Women. New York and London: Routledge, pp. 149-182.

Hodson, Millisent (1985) 'Ritual design in the new dance: Nijinsky's Le Sacred du Printemps', Dance Research, 3,2:35-45

Hodson, Millisent. 1985. 'Ritual design in the new dance: Nijinsky's Le Sacred u Printemps'. Dance Research. 3,2: 35-45.

Horta, Rui (1997). 'The critical distance'. Dance Theatre Journal. Vol 13, no 3: 14-15

Hutchinson, Guest, Ann (1984) Dance Notation. The process of recording movement on paper, London: Dance Books

Huxley, Michael & Noel Witts (2002) [1996] The Twentieth-Century Performance Reader. New York and London: Routledge

Jans, Erwin (1999) Wim Vandekeybus. Critical Theatre Lexicon. Performing Arts Portraits. Vlaams Theatre Instituut

Jeschke, Claudia & Gabi Vettermann (2000). 'Germany. Between institutions and aesthetics: choreographing Germanness?' in Grau, Andrée & Stephanie, Jordan. Europe Dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity. London and New York: Routledge, pp. 55-78

Jordan, Stephanie. ed. (1993). Parallel lines: media representations of Dance. London: John Libbey

Jowitt, Deborah. 1988. Time and the Dancing Image. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Kealiinohomoku, Joann. (1970). 'An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance' in Copeland, Roger & Marshall, Cohen. eds. (1983). What is Dance? Oxford and New York: Oxford University Press

Kelly, A.V. (1989) The Curriculum. Theory and Practice, London: Paul Chapman Publishing Ltd

Kirstein, Lincoln (1984 [1970]) Four Centuries of Ballet. Fifty Masterworks, New York: Dover Publications, Inc.

Kirstein, Lincoln (1987 [1935]) Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing, Princeton, NJ: Dance Horizons Book

Koegler. Horst, ed. (1987[1977]) The Concise Oxford Dictionary of Ballet, Oxford: Oxford University Press.

Kozel, Susan. (1994). 'Spacemaking: experiences of a virtual body' in Carter, Alexandra. (ed). Routledge Dance Studies Reader. London and New York: Routledge, pp: 81-88

Laermans, Rudi & Pascal Gielen. (2000) 'Constructing identities: the case of "the Flemish dance wave"' in Grau, Andrée & Stephanie, Jordan. Europe Dancing.

Perspectives on theatre dance and cultural identity. London and New York: Routledge.
Pp: 12-27

Lawson, Joan (1973) A History of Ballet and its makers. London: Dance Books.

Lepecki, André (1999) “Crystalisation. Unmaking American dance by tradition”
Dance Theatre Journal, Vol 15, no 2: 26-29

Lepecki, André (2006). Exhausting Dance. Performance and the politics of movement.
London and New York: Routledge

Lepecki, André. (2004). ‘Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene’. in Carter, Alexandra. (ed.). Rethinking Dance History. A Reader. London: Routledge, pp: 170-181

Lepecki, André. (2006). Exhausting Dance. Performance and the politics of movement.
New York and London: Routledge

Manning, Susan & Melissa, Benson (1986a). ‘Interrupted Continuities. Modern Dance in Germany’. The Drama Review. Vol. 30, no 2: 30-45

Manning, Susan (1986b) ‘An American Perspective on Tanztheater’ The Drama Review. Vol 30, no 2: 57-77

Manning, Susan. (1993). Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Mary Wigman. (1933). ‘The Philosophy of Modern Dance. From *Europe*. I. no 1, May-July 1933.’ in Cohen, Jeanne, Selma. (1974). Dance as theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present. Princeton, NJ: Dance Horizons Books

McDonagh, Don (1990) The Rise and Fall and Rise of Modern Dance, London: Dance Books

Michel, Fokine. (1914) ‘Letter to “The Times”, July 6th 1914’ in Copeland, Roger. & Cohen, Marshall. eds. (1983). What is dance?. Oxford: Oxford University Press: 257-261.

Mitoma, Judy. ed. (2002). Envisioning Dance on Film and Video. New York and London: Routledge

Morris, Gay (ed.) (1996) Moving Words. Re-writing Dance. London & New York: Routledge.

Novack, Cynthia (1990) Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture, Madison: University of Wisconsin Press

Novack, Cynthia (1993) 'Ballet, Gender and Cultural Power' in H. Thomas, ed. Dance, Gender and Culture, London: MacMillan

Novack, J. Cynthia (1992). 'Old forms. New meanings?' in Daly, Ann (ed.) 'What has become of Postmodern Dance?' The Drama Review. Vol 36, no 1: 54-56

Ohno, Kazuo & Yoshito, Ohno. trans. John Barrett. (2004). Kazuo Ohno's world from without and within. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Pakes, Anna (2004) 'Stepping Through the Looking Glass? The Aesthetics and Politics of Daniel Larrieu's *Mobile ou le Miroir du Château*', Dance Research, Vol 22, no 1: 22-44.

Partsch-Bergsohn, Isa. 2003. The Makers of Modern Dance in Germany. Rudolf Laban. Mary Wigman. Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, Publishers

Ploebst, Helmut (2001). No wind no word. New choreography in the society of the spectacle.

Preston-Dunlop, Valerie & Ana Sanchez-Colberg. (2002) Dance and the performative. A choreological perspective – Laban and beyond. London: Verve Publishing

Preston-Dunlop, Valerie. (1998). Looking at dances: a choreological perspective to choreography. London: Verve Publishing

Prickett, Stacey (1992). Marxism, Modernism and Realism, Politics and Aesthetics in the Rise of the American Modern Dance. Unpublished PhD Thesis. London: CNA / Laban Centre

Purcell, Steve & Rivca, Rubin. (1999) 'Your brain is a Muscle: Flex It' in Butterworth, Jo. ed. The art and science of nurturing dancemakers. Papers from the Greenhouse Effect Conference. Leeds: Centre for Dance and Theatre Studies at Bretton Hall. Σς. 61-68

Rabinow, Paul, ed. (1991) The Foucault Reader, London: Penguin Books

Robinson Jacqueline. (1997). Modern Dance in France. An adventure 1920-1970. Amsterdam/London/Toronto: Harwood Academic Publishers

Rotie, Marie-Gabrielle & Kozel, Suzan. 1996. The reorientation of Butoh. Part 1 & 2. Dance Theatre Journal. Καλοκαίρι 1996. Vol. 13, no 1: 34-37.

Rousier, Claire. ed. (2003) Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle. Paris: Centre National de la Danse

Sanchez-Colderg, Ana (1996) 'Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road towards a Physical Theatre' Performance Research. No 1(2): 40-56

Sanchez-Colderg, Ana (1999) 'Dance, Theatre, Performance: The Challenge of Dance Theatre to Dance Analysis' Dance Theatre: An international investigation. Proceedings of the MoMentUm conference. Manchester: Manchester Metropolitan University

Schechner, Richard (1965). Rites and Symbols of Initiation. New York: Harper

Schechner, Richard (1985). Between Theater and Anthropology. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press

Schechner, Richard (2002). Performance Studies. An Introduction. London and New York: Routledge

Schlicher, Suzanne (1993) 'The West German dance theatre. Paths from the twenties to the present' Choreography and Dance. Vol. 3, part 2: 25-43

Schwartz, Becker, Nancy. (1998). 'Film and Video: Choreography for Camera' in Cohen, J. Selma. Ed. International Encyclopedia of Dance. Vol. 2:603-612

Servos, Norbert (1984) Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance. Köln: Ballett-Bühnen-Verlag

Sheets-Johnstone, Maxine (1966) The Phenomenology of Dance, Madison: University of Wisconsin Press

Slater, Lizzie. 1986. Kazuo Ohno & Butoh Dance. Dance Theatre Journal. Χειμώνας 1986. Vol. 4,no. 4: 6-10

Sorell, Walter. 1981. Dance in its time. New York: Doubleday

Sporton, Gregory (2004). 'Χορεύοντας με...πτυχία' Χορός. Τεύχος:048: 6-9

Stangos, Nikos. (ed.). 1994 [1974, 1981]. Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism. London: Thames and Hudson.

Stelarc (1999) 'Parasitic Visions' The Yearbook of Ballet Tanz. body.con.text. Special edition: 104-109

Stöckermann, Patricia (μεταφρ. Λένα Ζαμπούρα). (1996a) 'Από την Ισιδώρα Ντάνκαν στην Πίνα Μπάους. Καταβολές του γερμανικού Χοροθεάτρου. Α' μέρος' Χορός. Τεύχος 23: 9-13.

Stöckermann, Patricia (μεταφρ. Λένα Ζαμπούρα). (1996b) 'Από την Ισιδώρα Ντάνκαν στην Πίνα Μπάους. Καταβολές του γερμανικού Χοροθεάτρου. Β' μέρος' Χορός. Τεύχος 24: 22-29.

Tembeck, Iro (1995). 'Crossing the Rubicon waters. Myth and Identity in Montreal's New Dance' Border Crossings. Proceedings of Society of Dance Scholars Conference. Toronto: SDSC, pp: 35-44

Thomas, Helen & Ahmed Jamilah, eds. (2004) Cultrual Bodies. Ethnography and Theory. Oxford: Blackwell Publishing Ltd

Thomas, Helen & Lesley Cooper (2002) 'Dancing into the third age: social dance as cultural text - research in progress', Dance Research, Vol 20, no 1: 54-81

Thomas, Helen (1996) 'Do you Want to Join the Dance? Postmodernism/Poststructuralism, the Body, and the Dance' in Morris, Gay. ed. (1996) Moving Words. Re-Writing Dance. London: Routledge: 63-87

Thomas, Helen (2003) The Body, Dance and Cultural Theory, Hampshire & New York: Palgrave

Thomas, Helen, ed. (1993) Dance, Gender and Culture, London: MacMillan Press

Thomas, Helen. (1995). Dance, modernity and culture. London and New York: Routledge

Tomko, Linda (1999) Dancing Class, Gender, Ethnicity and Social Divides in American Dance 1890-1920, Bloomington: Indiana University Press

Turner, Victor (1969). The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing Co.

Turner, Victor. (1957). Schism and Continuity. Manchester: Manchester University Press

Turner, Victor. (1982) From Ritual to Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications

Usher, Robin, & Edwards, Richard. (eds.). 1994. Postmodernism and Education. London: Routledge.

Van Kerkhoven, Marianne & Laermans, Rudi (1998) Anne Teresa de Keersmaeker. Critical Theatre Lexicon. Performing Arts Portraits. Vlaams Theatre Instituut

Van Kerkhoven, Marianne. (1992) 'Mergin of All Boundaries. On the Autonomy of Dance' Ballet Tanz. Vol 12, no 1: 12-19

Viala, Jean & Nourit, Masson-Sekine. (1988). Butoh. Shades of Darkness. Tokyo: Shufunotomo Co

Von Baxmann, Inge. 1990. 'Dance Theatre: Rebellion of the Body, Theatre of Images and the Inquiry into the Sense of the Senses'. Ballet International. Vol. 13, no. 1. σ. 54-61

Werner, Frank (1999) 'Diverging aesthetics as fertile ground'. Dance Theatre Journal. vol. 15, no 3: 16-21

Wigman, Mary. (trans. Sorell, Walter.). 1975 [1973]. The Mary Wigman Book: Her Writings. Connecticut: Wesleyan University Press

Wulff, Helen (1998) Ballet across Borders. Oxford: Berg

Αλκαλάη, Νίνα (2004). 'Παρατήρηση+ανάλυση της κίνησης στο πλαίσιο της χορευτικής εκπαίδευσης' Χορός. Τεύχος 048: 14-17

Γιωτάκη, Τζωρτζίνα (2004). 'Δυο ειδών αλήθειες: η τέχνη και η επιστήμη του χορού στη Μεγάλη Βρετανία' Χορός. Τεύχος 048: 10-12

Κοντονίκου, Αθανασία. (2004) 'Ο χορός ως μέρος της φυσικής αγωγής στην εκπαίδευση: ολοήμερα σχολεία και τέχνη' Χορός. Τεύχος 050: 12-17

Κράους, Ρίτσαρντ (1980) μεταφ. Γιώργος Σιδηρόπουλος, Μαρία Κακαβούλια, Ιστορία του Χορού, Αθήνα: Νεφέλη

Λίγδα, Άννα (2004). 'Είναι αναγκαία μια ανώτατη σχολή χορευτικών σπουδών στην Ελλάδα;' Χορός. Τεύχος 048: 18-19

Müller, Hedwig & Norbert Servos (1984). 'Expressionism? "Austruckstanz" and The New Dance Theatre in Germany'. Dance Theatre Journal. Vol. 2, no 1: 10-15

Μακρυνιώτη, Δήμητρα. Επιμ. (2004). Τα όρια του σώματος. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Αθήνα: Νήσος

Νίκολς, Κώστας. 1957. Ο χορός – Η ιστορία μιας τέχνης: το μπαλέτο. Αθήνα: Δίφρος
Πατσαλίδης, Σάββας (2004) Από την αναπαράσταση στη παράσταση. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Πράτσικα. Κούλα (χ.χ) Κούλας Πράτσικα. Έργα και Ημέρες, Αθήνα: Ευθύνη

Ρεϋνά, Φερντινάντο (1980) μεταφ. Ανδρέας Ρικάκης, Ιστορία του Μπαλέτου. Αθήνα: Υποδομή

Τσάτσου-Συμεωνίδου, Ντόρα στην Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Θέατρο, Κινηματογράφος, Μουσική, Χορός. 1999. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Φεσσά-Εμμανουήλ, Ελένη (επιμ.) (2004) Χορός και Θέατρο. Από τη Ντάνκαν στις νέες θεατρικές ομάδες. Αθήνα: Έφεσος

¹ Η ανάπτυξη της θεωρητικής σκέψης συνδέεται με την είσοδο του χορού ως γνωστικού αντικείμενου στον ακαδημαϊκό χώρο μέσα από την εμβριθή επιστημονική μελέτη σε επίπεδο διδακτορικών διατριβών. Καθώς είναι αδύνατον να γνωρίζουμε την ιδιαίτερη περίπτωση της κάθε χώρας, ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στη Μεγάλη Βρετανία το πρώτο διδακτορικό για το χορό απονεμήθηκε το 1980 στην Janet Adshead από το Πανεπιστήμιο του Leeds, Τμήμα Φυσικής Αγωγής. Ο τίτλος του ήταν ενδεικτικός της προσπάθειας να αναδειχθεί ο χορός σε αυτόνομο γνωστικό αντικείμενο: «Dance as a discipline: an

examination of the nature and study of dance and an analysis of its viability as a distinct discipline». Για την Ελλάδα βλ. Λήμμα Ελλάδα-εκπαίδευση

² Αναπτύχθηκε από τους Γάλλους θεωρητικούς της Τεχνολογίας [Michel Callon](#) και [Bruno Latour](#) και εφαρμόστηκε αρχικά σε κοινωνιολογικές μελέτες και μετέπειτα στην κοινωνιολογική ανάλυση της τέχνης.

³ Σχετικά με τη φαινομενολογία του χορού βλ. Fraleigh, Sondra & Sheets-Johnstone, Maxine

⁴ Οι όροι 'εσωτερική' και 'εξωτερική' ανάλυση αποδίδουν τους όρους intrinsic & extrinsic που συναντούνται στη βιβλιογραφία (Thomas. 1995: 149, Filmer. 1998:361)

⁵ Για μία ενδεικτική παρουσίαση των προβληματισμών σχετικά με το πόσο ο χορός πρέπει να είναι αυτόνομος θεωρητικά ή σε συνύπαρξη με άλλες μεθοδολογίες βλ. Morris. 1996.

⁶ Για μία κριτική των μοντέλων της Adshhead και της Foster βλ. Jackson, Naomi (1994). 'Dance Analysis in the publications of Janet Adshhead and Susan Foster' [Dance Research](#). Vol. xii, no 1: 3-11

⁷ Η ανάπτυξη της χορολογίας στη Μ. Βρετανία συνδέεται στενά στα τέλη του 20^{ου} αιώνα με το συγγραφικό και ερευνητικό έργο της Valerie Preston-Dunlop. Βλ. βιβλιογραφία

⁸ Παραδείγματα τέτοιων αναθεωρήσεων είναι η μελέτη του χορού σε σχέση με την Αριστερά στις ΗΠΑ κατά τη δεκαετία του 1930 (Prickett, 1992; Franko, 2002; Graff, 1997), η μελέτη τόσο του μπαλέτου όσο και του μοντέρνου χορού από τη σκοπιά του άντρα χορευτή (Burt, 1995), η μελέτη συγκροτημάτων όπως τα Ρωσικά Μπαλέτα του Diaghilev από τη σκοπιά του κοινού που παρακολουθούσε και στήριζε οικονομικά το συγκρότημα και μέσα από το πρίσμα των οικονομικών στοιχείων (Garafola, 1989) και πολλά άλλα.

⁹ Ένα παράδειγμα επαναπροσέγγισης περιόδου είναι η μελέτη του μοντέρνου χορού στην Αμερική τις δεκαετίες μετά το 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο (1950-1960) και μέχρι την εμφάνιση του κινήματος του μεταμοντέρνου χορού τη δεκαετία του 1960 (Fulkes, 2001; Morris, 1996). Αυτή την περίοδο, σύμφωνα με την παλαιότερη βιβλιογραφία, ο μοντέρνος χορός βρέθηκε σε στασιμότητα σε σχέση με την ορμή των προπολεμικών χρόνων. Οι νεώτερες μελέτες όμως εστιάζουν αφενός στις διαφορετικές κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες πριν και μετά τον πόλεμο, για παράδειγμα την άνοδο του φασισμού στην Ευρώπη πριν και τις συνθήκες του Ψυχρού Πολέμου μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, και πώς αυτές αλληλεπιδρούν με τη χορευτική δημιουργία, αλλά και τις μεταλλάξεις μέσα στο ίδιο το σύστημα του μοντέρνου χορού, όπως η αύξηση του αριθμού των χορευτών, η δημιουργία θεσμών και ακαδημαϊκών πλαισίων, οι πιέσεις της αγοράς και άλλοι παράγοντες. Κατά συνέπεια, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται όχι μόνο στις χορογραφίες ως καλλιτεχνική και αισθητική σύνθεση ενός χορογράφου αλλά ως πολιτισμικές πρακτικές μέσα σε ένα ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, η αλληλεπίδραση των οποίων παράγει ένα εύρος νοημάτων.

¹⁰ Για μία αναλυτική προσέγγιση των θεωριών για το σώμα και το χορό βλ. Thomas, Helen (2003). Επίσης σχετικά με τη φαινομενολογία του χορού βλ. Fraleigh, Sondra (1987) & Sheets-Johnstone, Maxine (1996)

¹¹ Ο Πορτογάλος Rui Horta υπήρξε χορογράφος και καλλιτεχνικός διευθυντής της ομάδας S.O.A.P. που κατά τη δεκαετία του 1990 λειτουργούσε με έδρα τη Φραγκφούρτη της Γερμανίας.

¹² Στο συλλογικό τόμο *Europe Dancing* μπορεί κανείς να βρει τις κατευθύνσεις που πήραν διάφοροι καλλιτέχνες στη χώρα τους απέναντι στην 'Αμερικάνικη ηγεμονία' αλλά και τη σημασία που είχε σε κάθε περίπτωση η επανεξέταση της γηγενούς χορευτικής ιστορίας της χώρας.

¹³ Ιδιαίτερη αναφορά θα πρέπει να γίνει στο έργο του Bill T Jones *Still/Here* (1994) με θέμα το AIDS και τη συμμετοχή στο έργο ασθενών σε προχωρημένο στάδιο της ασθένειας. Το έργο έγινε αφορμή για δριμύτατες αντιπαραθέσεις. Η κριτικός της New Yorker, Arlene Croce, αρνήθηκε να το παρακολουθήσει γράφοντας ένα άρθρο όπου το χαρακτήριζε 'victim art' και πέρα από τα όρια της κριτικής λόγω του υπερβολικού συναισθηματικού φορτίου, που το έργο 'εκβιαστικά' προκαλούσε στο θεατή. Από την άλλη μεριά υπήρξαν καλλιτέχνες, όπως για παράδειγμα η Meg Stuart, που αντέδρασαν στην Croce με το έργο *XXX for Arlene and Colleagues*, όπου διαπραγματευόταν την κατάσταση της αδυναμίας, κριτικάροντας έτσι την προκατάληψη απέναντι στο χορό όταν αυτός αγγίζει οριακές περιοχές και αποσταθεροποιεί τον συνηθισμένο μηχανισμό του θεάματος.

¹⁴ Για μία εξέταση του χορού στη Γαλλία πριν από τη δεκαετία του 1980 βλ. Robinson (1997)

¹⁵ Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας και του Εθνικού Πολιτιστικού Δικτύου Πόλεων ιδρύθηκε το 1995 το Διεθνές Κέντρο Χορού Καλαμάτας, ο φορέας που οργανώνει το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας (βλ. Αντίστοιχο λήμμα)

¹⁶ Για μία εξέταση των ιδεών πίσω από την ανάπτυξη του γαλλικού χορού τη δεκαετία του 1980, βλ. Gore and Loupe (2000)

¹⁷ Τηλεματικές παραστάσεις οριοθετείται ο διάλογος ανάμεσα σε δύο παραστάσεις που γίνονται σε διαφορετικά μέρη μέσα από την αναμετάδοση σε πραγματικό χρόνο με τηλεματικό τρόπο.

¹⁸ Ένα από τα θεμελιώδη κείμενα του θεωρητικού λόγου για την τεχνολογία και το σώμα είναι της Donna Haraway. (1991). 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and the Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century' in Haraway, Donna. Simians, Cyborgs, and Women. New York, London: Routledge: 149-182

¹⁹ Αυτή η Ευρωπαϊκή σκηνή, συγκεντρώνεται σε ορισμένες χώρες της Ευρώπης, όπως τη Γερμανία, τη Γαλλία, το Βέλγιο, την Αυστρία και την Ελβετία. Επίσης είναι σημαντικό ότι οι ίδιοι οι καλλιτέχνες προσπαθούν συνεχώς να αρνηθούν την τυποποίησή τους πίσω από εννοιολογικές κατηγορίες-όρους. Βλ. Λήμμα χορογραφία.