

Πενήντα σύγχρονοι χορογράφοι Εισαγωγή της Deborah Jowitt

Fifty Contemporary Choreographers (επιμ. Martha Bremser), Routledge, London, 1999.

Το 1975, ο ιδιαίτερα μορφωμένος και ιδιόρρυθμος Lincoln Kirstein, εξέφρασε την ακόλουθη άποψη εναντίον του λεγόμενου «μοντέρνου» χορού. «Στην ουσία, είναι πενιχρή η παράδοση του μοντέρνου χορού, και στερείται κοινού, ρεπερτορίου, ακόμα και θέματος. Ποτέ δεν κέρδισε το ευρύ κοινό, δεν δημιούργησε ένα βασικό σύστημα τεχνικής, ούτε και καθιέρωσε ένα συνηθισμένο ρεπερτόριο...»¹. Με άλλα λόγια, δεν αποτέλεσε απειλή για το ακαδημαϊκό μπαλέτο και πιο συγκεκριμένα για το New York City Ballet, την ομάδα που ίδρυσαν ο Kirstein και ο Georges Balanchine το 1933.

Αυτές οι απόψεις, που κρίνουν το μοντέρνο χορό (ή «σύγχρονο χορό», «νέο χορό», «μεταμοντέρνο χορό» κ.τ.λ.) με τους κανόνες και τα δεδομένα του ακαδημαϊκού χορού, αποδεικνύονται αναπόφευκτα ανεπαρκείς. Το 1968, ο Λονδρέζος κριτικός A. V. Coton αναφέρθηκε στην ήδη υψηλά εξελιγμένη και ιδιοσυγκρασιακή αισθητική του Paul Taylor, γράφοντας ότι είναι: «ο ελεύθερος τρόπος του μη κλασικού χορού»². Οι χορογράφοι του μοντέρνου χορού έπρεπε συνεχώς να υπερασπίζονται τα έργα τους απέναντι σε κατηγορίες περί έλλειψης αναγνωρίσιμης τεχνικής αλλά και να αντικρούουν το επιχείρημα ότι παραδίδονταν ανενδοίαστα σε αυτοσχεδιασμούς μπροστά στο κοινό. Το τελευταίο αυτό επιχείρημα, σε συνδυασμό με τις αντιλήψεις περί «προσωπικής έκφρασης», θεωρήθηκε (λανθασμένα) ως η κληρονομιά της Isadora Duncan, της οποίας η φήμη αμαυρώθηκε από πλήθος νεαρών κοριτσιών που «βίωναν» την ελευθερία φορώντας αρχαίους ελληνικούς χιτώνες. Στα πρώτα βήματα της χορογραφικής πορείας της Twyla Tharp, πολύ συχνά θεωρήθηκε ότι οι χορευτές της αυτοσχεδίαζαν εξαιτίας του τοπικού ιδιώματος που παρουσίαζε το κινησιολογικό της ύφος. Προκειμένου να αντικρούσει αυτή την εντύπωση, η Twyla Tharp δημιούργησε δομές αρκετά αυστηρές, τέτοιες που να αποδεικνύουν τον προσχεδιασμό και τις ώρες προβών στο στούντιο. Τελικά, αν οι τρεις χορευτές στο έργο της *The Fugue* το 1970 κατέληξαν σε άψογο συγχρονισμό ακολουθώντας μόνο τον ήχο από τις μπότες τους πάνω σ' ένα ενισχυμένο πάτωμα, αποδεικνύεται, ότι όχι μόνον ήταν προκαθορισμένη η χορογραφία που τους δόθηκε, αλλά και ότι ένα νέο είδος δεξιοτεχνίας ξεκάθαρα αναδύοταν.

Πάντως, είναι αλήθεια ότι ο μοντέρνος χορός ποτέ δεν περιφρόνησε τον ερασιτέχνη χορευτή. Πριν από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στη Γερμανία, ο Rudolf von Laban και οι μαθητές του, συγκέντρωσαν εργάτες από διαφορετικές πόλεις σε μεγάλες «ομάδες κίνησης» [movement choirs], δημιουργώντας ιδεαλιστικά προλεταριακά θεάματα, ικανά δυστυχώς να απορροφηθούν από τον προπαγανδιστικό μηχανισμό των Εθνικοσοσιαλιστών. Στη Βρετανία, όπου ο Laban μετανάστευσε το 1938, άνθρωποι νεαρής ηλικίας χωρίς συγκεκριμένη πρόθεση να γίνουν επαγγελματίες χορευτές, έμαθαν να εκφράζονται μέσα από το χορό. Η σχολή της Mary Wigman στη Δρέσδη, εκτός από ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα για επαγγελματίες, παρείχε επίσης και μαθήματα χορευτικής γυμναστικής [Tanzgymnastik] για το ευρύτερο κοινό. Μέσω οργανισμών όπως το New Dance Group στη Νέα Υόρκη, ένθερμοι αριστεροί Αμερικανοί χορευτές της δεκαετίας του 1930 οργάνωναν προγράμματα μαθημάτων μετά το σχολείο και μετά τη δουλειά για να διακηρύξουν ότι η Τέχνη αποτελεί αναφαίρετο δικαίωμα

¹ Klosty James (επιμ.), *Merce Cunningham* (1975), 2^η έκδοση με νέο πρόλογο, Limelight Editions, New York, 1986, σελ. 89.

² Coton A. V., *Writings on Dance, 1938-68*, Dance Books, London, 1975, σελ. 152.

όλων των ανθρώπων. Στη Νέα Υόρκη, τη δεκαετία του 1960, μέλη του Judson Dance Theater και οι επίγονοί τους χρησιμοποίησαν στα έργα τους μη-χορευτές αμφισβητώντας με αυτόν τον τρόπο την αυθεντία του επαγγελματία χορευτή.

Ο Kirstein είχε δίκιο σε αρκετές από τις θέσεις του, ο τρόπος ωστόσο με τον οποίο τις υποστήριξε υπήρξε μάλλον υπερβολικός. Όπως η σύγχρονη μουσική, έτσι και ο σοβαρός μοντέρνος και μεταμοντέρνος χορός πολύ σπάνια προσέλκυσε μεγάλο κοινό, εξαιτίας ίσως και της ίδιας της πρόθεσης των χορογράφων – ή καλύτερα του απώτερου σκοπού τους – να προκαλούν τις προσδοκίες και τις ευαισθησίες του κοινού ή να παρουσιάζουν έντονες εικόνες της σύγχρονης ζωής. Για τους σπουδαστές και τους θαυμαστές του μοντέρνου χορού, η δόξα του έγκειται στην διαφορετικότητα και στην ποικιλία του. Μολονότι, όπως και στη μοντέρνα ζωγραφική, μπορεί να προκύψουν σχολές και να αφθονούν οι απομιμήσεις, στον πυρήνα του κάθε ύφους βρίσκεται ο μοναδικός τρόπος του καλλιτέχνη που κινείται ωθούμενος από το όραμα της αναζήτησης για το τι σημαίνει ο χορός σε σχέση με τον κόσμο και για το πώς ο κόσμος αποκαλύπτεται μέσα από το χορό.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να τονιστεί, ότι μια από τις ειρωνείες στην ιστορία του χορού συνίσταται ακριβώς στο γεγονός ότι η διασταύρωση στοιχείων του μπαλέτου και του μοντέρνου χορού, όχι μόνον έχει προκαλέσει υβρίδια, αλλά έχει σποραδικά δημιουργήσει κλασικούς χορογράφους πιο «σύγχρονους» στο ύφος από μερικούς αναγνωρισμένα μοντέρνους. Και μόνο στο αρχικό του στάδιο θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι ο μοντέρνος χορός φέρει κάτι κοινό με το μοντερνισμό ως κίνημα στην τέχνη γενικότερα. Το 1959, ένας από τους πρωτοπόρους του New York City Ballet, ο Georges Balanchine με τη Martha Graham δημιούργησαν από κοινού το έργο *Episodes*: ο καθένας χορογράφησε αντίστοιχα το ένα από τα δύο ξεχωριστά μέρη του έργου σε μουσική του Anton Webern. Το μπαλέτο του Balanchine ήταν ανάλαφρο, μυστηριώδες και αναπάντεχα σύγχρονο, τη στιγμή που η Graham επέλεξε να παρουσιάσει μια ιστορική βιογραφία (της Mary, της βασίλισσας της Σκωτίας), με το έως τότε παραδοσιακά δραματικό της ύφος. Ο William Forsythe που εκπαιδεύτηκε στην τεχνική του κλασικού μπαλέτου υπήρξε, ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Μπαλέτου της Φρανκφούρτης, πιο σύγχρονος στο ύφος και στη νοοτροπία, από μερικούς χορογράφους που έχουν αναδυθεί μέσα από το μοντέρνο χορό και κατέχουν το συνήθη τριπλό ρόλο του χορογράφου, του καλλιτεχνικού διευθυντή της ομάδας και του πρώτου χορευτή.

Είναι σημαντικό να ανατρέξει κανείς το βιβλίο του J. E. Crawford Flicht, *Modern Dancing and Dancers* του 1912 (όπου, με τον όρο μοντέρνο, ο Flicht εννοεί το «όχι παλιό»)³. Εκεί, ανάμεσα στις Ρωσίδες μπαλαρίνες και στην Loie Fuller, την Isadora Duncan και την Ruth St Denis, τις αναγνωρισμένες πρωτοπόρους αυτού που ονομάζουμε μοντέρνο χορό, συμπεριλαμβάνονται και οι χορεύτριες των καμπαρέ και των σόου του West End. Η ιδέα του Flicht να συμπεριλάβει στο βιβλίο του αυτές τις χορεύτριες που άκμασαν στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ήταν εξαιρετικά έξυπνη. Η κάθε γυναίκα ήταν πεπειραμένη στο να δημιουργεί το προσωπικό της στυλ στη σκηνή. Χειρίζονταν επιδέξια μια φούστα και με κινήσεις από το μπαλέτο, το step-dancing και τους κοινωνικούς χορούς μπορούσαν να προκαλέσουν το κοινό με τη στιγμιαία αποκάλυψη των μηρών τους, υιοθετώντας το προσώπιο μιας συνεσταλμένης παρθένας, μιας βρώμικης γυναίκας του δρόμου ή μιας ρομαντικής ονειροπόλου. Μπορούσαν επίσης να γοητεύσουν το κοινό σχεδιάζοντας πιο αφηρημένες εικόνες, στροβιλίζοντας τις φούστες τους ή με την κίνηση των χεριών και της πλάτης τους, όπως έκανε η Βρετανίδα σταρ του καμπαρέ, Alice Lethbridge. Ο George Bernard Shaw αδιαφορώντας για την Lethbridge και συχνά εξαγριωμένος με τον

³ Flicht J. E. Crawford, *Modern Dancing and Dancers*, J.B. Lippincott Co., London, Grant Richards and Philadelphia, 1912.

ερασιτεχνισμό αυτών των χορευτριών, εκθείασε παρ' όλα αυτά με λυρισμό την Letty Lind στο *Marocco Bound* το 1892⁴.

Η Loie Fuller, η Isadora Duncan και η Ruth St Denis ξεκίνησαν με μικρούς θεατρικούς ρόλους, συμμετείχαν σε μιούζικαλ και σε μια μεγάλη ποικιλία από σόου. Οδήγησαν όμως τις θεατρικές τους αναζητήσεις προς νέες κατευθύνσεις, τιμώντας το χορό, συνδέοντάς τον με την υψηλή τέχνη, με τη μουσική και με φιλοσοφικές ιδέες. Χορεύοντας με κορδέλες από μετάξι μέσα σε φωτισμούς που σχεδίαζε μόνη της, η Loie Fuller εξέλιξε αυτό το είδος του χορού σε μαγευτικές μεταμορφώσεις, καθώς η ίδια μεταμορφωνόταν σε φωτιά, λουλούδια που ανθίζουν, πεταλούδες ή νερό. Δεν είναι παράξενο λοιπόν, που οι συμβολιστές ποιητές την τιμούσαν και την εκθείαζαν. Επίσης, δεν είναι καθόλου παράξενο, που το Art Nouveau θέατρό της αποτελούσε έναν από τους πιο πολυσύχναστους χώρους στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της Διεθνούς Έκθεσης του 1900.

Σε μια εποχή που ο χορός αποτελούσε μέρος της “show business” και οι χορευτές ήταν ηθικά ύποπτοι, η Duncan και η St Denis, επέμειναν στη δυνατότητά του να πραγματευθεί ανώτερες ιδέες και συναισθήματα. Αυτό, σε συνδυασμό με την ελευθερία ενός σώματος αποδεσμευμένου από τους κώδικες της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης, αποτέλεσε το κληροδοτήμά τους στο σύγχρονο χορό. Και οι δύο υπήρξαν ιδιαίτερα μορφωμένες και οι δύο είχαν καλλιεργηθεί με τις ιδέες του Γάλλου θεωρητικού Francois Delsarte (1811-1871) όπως αυτές συστηματοποιήθηκαν από Αμερικανούς οπαδούς του (Steele McKaye, Genevieve Stebbins). Η ενθουσιώδης αιτιολόγηση από τον Delsarte της σχέσης μεταξύ των στάσεων του σώματος, των συναισθημάτων της καρδιάς και των σκέψεων του πνεύματος, βοήθησαν αυτές τις σόλο χορεύτριες να εξυψώσουν το σώμα και να το μετατρέψουν σε μέσο πολυπλοκότερης έκφρασης. Από χορεύτριες των καμπαρέ και των σόου εξελίχθηκαν σε “salon artists” χορεύοντας στα σπίτια των πλουσίων, και σε «δραματικές χορεύτριες» που μπορούσαν να γεμίσουν ένα θέατρο και να προκαλέσουν δημόσιες συζητήσεις.

Η Duncan, προσπαθώντας να αναβιώσει με πλαστικότητα την ειδυλλιακή αρχαία Ελλάδα, προχώρησε παραπέρα από την απλή αναπαράσταση των στάσεων των αγαλμάτων. Χορεύοντας σε μουσική του Chopin, του Bach, του Wagner και του Gluck ερμήνευσε και απέδωσε με το γυναικείο σώμα της τις ιδέες της εποχής της για τη φύση, την ελευθερία, την προσωπική βούληση, την επανάσταση, ακόμα και για την ηλεκτρική ενέργεια. Μπροστά σε ένα γοητευμένο ευρωπαϊκό κοινό, αντιπροσώπευσε επίσης το αμερικανικό σθένος, όπως το είχε υμνήσει ο Walt Whitman, την ποίηση του οποίου θαύμαζε και χρησιμοποιούσε ως αναφορά σε ορισμένες από τις ομιλίες της. Οι θεότητες της Ruth St Denis, οι νεαρές χορεύτριες και οι γυναίκες από το χαρέμι ξεπέρασαν τις δημοφιλείς, κοινότητες φαντασιώσεις για την Ανατολή και συμβόλισαν τη μετάβαση από το φυσικό στο τελετουργικό στοιχείο: η θεότητα που χορεύει τους πειρασμούς των αισθήσεων μόνο για να τους απαρνηθεί (*Radha*, 1906), η πιστή που τα χέρια της ενώνονται με τον καπνό της θυσίας (*The Incense*, 1906), η γκέισα που πετάει το φόρεμά της χορεύοντας σαγηνευτικά για να αποκαλυφθεί σαν θεά (*O-Mika*, 1912).

Αυτές οι δυναμικές γυναίκες, καθώς και άλλες, όπως η Maud Allan (της οποίας η προκλητική ερμηνεία στη Σαλώμη συγκίνησε τον Εδουάρδο τον 7^ο), κατάφεραν να δημιουργήσουν μια μόδα στα καλλιτεχνικά σόλο ρεσιτάλ. Τα πρώτα έργα των Αμερικανών χορευτών, της Martha Graham, της Doris Humphrey και του Charles Weidman, οι οποίοι συνέδεσαν το χορό με το μοντερνισμό, προήλθαν από το Denishawn, τη σχολή που ίδρυσαν το 1914 η Ruth St Denis και ο άντρας της Ted Shawn (ένθερμος υποστηρικτής της ενασχόλησης των αντρών με το χορό). Τα πρώτα σόλο της Humphrey, στα οποία χρησιμοποιούσε στεφάνια και μαντήλια, μπορούσαν να παρουσιαστούν με επιτυχία τόσο στη σκηνή ενός θεάτρου, όσο και στο πρόγραμμα ενός βαριετέ. Την εποχή που η Humphrey και ο

⁴ Shaw George Bernard, (22 Νοεμβρίου 1892), από τη συλλογή κειμένων *Music in London, 1890-4*, Constable, London, 1931, σελ. 102.

Weidman παρουσίαζαν τα πρώτα τους τολμηρά μοντέρνα έργα, ο Weidman επέλεγε τίτλους όπως *Rhythmic Patterns of Java* (1929) και σε πολλά από τα πρώτα σόλο της η Graham εμφανιζόταν ως γιαπωνέζα παρθένα ή σαγηνεύτρια από την Αραβία, ακριβώς όπως και σ' εκείνα που είχε χορέψει στο Denishawn.

Ο σύγχρονος χορός, αντίθετα με τα όσα είχε υποστηρίξει ο Kirstein, έχει βασικές αρχές. Αυτές πάντως, προέκυπταν συνήθως από τις ανάγκες και τα ιδανικά του κάθε δημιουργού, οι περισσότεροι από τους οποίους ερμήνευαν τον πρωταγωνιστικό ρόλο και χορογραφούσαν όλα τα έργα των ομάδων τους. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ως επακόλουθο του Ντελσαρτισμού, εξελίχθηκαν πολλά και διαφορετικά συστήματα κίνησης για να δημιουργήσουν ένα σώμα εκφραστικό και αποτελεσματικό. Στην Ελβετία, ο Émile-Jacques Dalcrose, μέσα από μια σειρά ασκήσεων που αρχικά προορίζονταν για μουσικούς, συνδύασε την κίνηση με τους ρυθμούς, τις τονικότητες και τις μουσικές φόρμες. Τη δεκαετία του 1920 στη Ρωσία, ο σκηνοθέτης Vsevolod Meyerhold εξέλιξε τις βιο-μηχανικές του ασκήσεις, εν μέρει και για να εκπαιδεύσει τους ηθοποιούς του προκειμένου να έχουν καλύτερη αντίληψη των κονστρουκτιβιστικών σκηνικών που αποτελούσαν ζωτικό στοιχείο των παραστάσεων του. Το σύστημα φυσικής εκπαίδευσης του Nikolai Foregger, *Tafiatrenage*, τροφοδοτήθηκε άμεσα από χορούς τους οποίους θεωρούσε σημαντική έκφραση της ζωής του 20^{ου} αιώνα. Ο Laban δημιούργησε το *Eukinetics*, αναλύοντας την εκφραστικότητα της σωματικής κίνησης σε σχέση με το χώρο και το χρόνο. Ήταν πλέον κανόνας για τους χορογράφους του μοντέρνου χορού, να διαμορφώνουν συστήματα τεχνικής εξάσκησης βασισμένα στις προσωπικές τους αντιλήψεις για το χορό και στις συγκεκριμένες απαιτήσεις που παρουσίαζαν τα θέματά τους.

Με τα πρώτα έργα (γύρω στο 1913) της Mary Wigman, που υπήρξε η σημαντικότερη μαθήτριά του Dalcrose και του Laban, ο γερμανικός *Εκφραστικός Χορός* [*Ausdruckstanz*] συνδέθηκε, όχι μόνο με την «έκφραση», αλλά και με το κίνημα του Εξπρεσιονισμού. Η Wigman περιέγραφε την δημιουργική της μέθοδο ως μυστική επικοινωνία με άγνωστες δυνάμεις:

«Κλείστηκα στο χρυσό μου δωμάτιο, έγειρα το κεφάλι μου στο σιαμέζικο γκόνγκ που τραγουδούσε σιγανά και αφουγκράστηκα βαθιά μέσα μου. Και συνέχισα να το κάνω, ώσπου μια μορφή αναδύθηκε από τη μουσική και αποκαλύφθηκε στην αντίστοιχη της πόζα»⁵.

Στην επιθυμία της να ανακαλύψει και να παρουσιάσει τη σωματική διάσταση μιας εσωτερικής κατάστασης, η Wigman μπορεί να ειπωθεί σε σχέση με τους εξπρεσιονιστές ζωγράφους, αρκετοί από τους οποίους υπήρξαν φίλοι της. Ο Εθνικοσοσιαλισμός, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος και η μεταπολεμική πολιτική κατάσταση μιας διχοτομημένης Γερμανίας θάμπωσαν τη ριζοσπαστική γυαλάδα της καριέρας της και αφαίρεσαν μεγάλο μέρος της ζωτικής ορμής του *Εκφραστικού Χορού*. Όμως ήδη, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες της καριέρας της, η Wigman εκπαίδευσε και ενέπνευσε πλήθος μαθητών ενώ έδωσε στο μοντέρνο χορό δύο από τα σημαντικότερα στοιχεία του: το ανθρώπινο σώμα και την ψυχή ως χώρους αλληλοσυγκρουόμενων δυνάμεων, και την ένταση ανάμεσα στο άτομο και την ομαδικότητα.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, αρκετοί Αμερικάνοι χορογράφοι, εκφράζοντας αταβιστικές δυνάμεις, αφοσιώθηκαν σ' αυτό που η Doris Humphrey είχε ορίσει ως «κίνηση από μέσα προς τα έξω»⁶. Μέχρι τη δεκαετία του 1930, καθώς και τα χρόνια της οικονομικής

⁵ Wigman Mary, *The Language of Dance*, μετ. Walter Sorell, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966, σελ. 33.

⁶ Humphrey Doris, επιστολή στους γονείς της, 8 Αυγούστου 1927, Αλληλογραφία της Doris Humphrey (New York Public Library).

ύφεσης, αισθάνθηκαν επίσης την υποχρέωση να εκφράσουν το πνεύμα της εποχής τους και του έθνους τους. Όπως πολλοί συγγραφείς και ζωγράφοι, έτσι και αυτοί έλκονταν από πρωτόγονα θέματα και εικόνες (γεγονός το οποίο εξελίχθηκε σε ηθική προσταγή, εγκαταλείποντας τη συνήθεια να αναζητούν έμπνευση στην Ευρώπη).

Τη δεκαετία του 1930, η Martha Graham εγκατέλειψε τον εξωτισμό των χρόνων του Denishawn για τις ιμπρεσιονιστικές σπουδές ενός πιο «εκφραστικού χορού». (Γιατί ένα χέρι προσπαθεί να γίνει στάχυ ή βροχή; Ήθελε να ξέρει)⁷. Τόσο η Graham, όσο και η Humphrey, ο συνεργάτης της ο Weidman, η εκπαιδευμένη κοντά στη Wigman, Hanya Holm ή οι μαθητές τους, δημιούργησαν έργα τόσο αναλυτικά και δυναμικά όσο και ουσιαστικά όπως η μοντέρνα αρχιτεκτονική και διακόσμηση. Δεδομένου ότι το μέσον τους ήταν το ανθρώπινο σώμα και πνεύμα, δεν μπορούσαν να επιτύχουν την απόλυτη αφαίρεση, αλλά προσπαθούσαν να αποστάξουν τη δράση από το συναίσθημα. Πιστεύοντας ότι το ύφος και η μορφή του χορού προέρχονται από τις συναισθηματικές παραμέτρους της ζωής, η Graham και η Humphrey δημιούργησαν η κάθε μία το δικό της σύστημα τεχνικής εκφράζοντας ισχυρές αντιθέσεις: της Graham βασισμένο στη σύσπαση [contraction] και τη χαλάρωση [release], και της Humphrey στην πτώση [fall] και την επαναφορά [recovery], ενώ και οι δύο μετέτρεψαν την ανθρώπινη πάλη και φιλοδοξία σε φυσικές σωματικές αρχές.

Τουλάχιστον δύο φορές στη σύντομη ιστορία του σύγχρονου χορού, αποστάτες χορογράφοι επαναστάτησαν ενάντια σε όσα είχαν διδαχτεί φέρνοντας το χορό πίσω στην πιο απλή του μορφή. Από αυτό το σημείο, επανεισάγουν σταδιακά – διαφοροποιώντας τα – στοιχεία τα οποία είχαν προηγουμένως καταργήσει. Κριτικοί, όπως ο John Martin και ο Edwin Dendy παρατήρησαν πώς οι μοντέρνοι χορογράφοι άρχισαν να διαμορφώνουν την επίθεσή τους, να διευρύνουν το λεξιλόγιο και τη θεματολογία τους και να διερευνούν την απόδοση των ρόλων. Μέχρι το 1940, η Martha Graham είχε ήδη εισέλθει στην περίοδο των πιο σημαντικών χοροδραμάτων της: *Letter to the World*, *Deaths and Entrances*, *Night Journey*. Έργα κινηματογραφικά όσον αφορά στην αντίληψη του χώρου και του χρόνου, που αναμειγνύουν το μύθο με την ψυχολογία βάσει των ιδεών του Jung και εκπέμπουν μια τεράστια θεατρική δύναμη. Ο José Limón, χορευτής της Humphrey και του Weidman, που ασχολήθηκε με το χορό εμπνευσμένος από μια παράσταση του μεγάλου Γερμανού χορευτή Harald Kreutzberg, δημιούργησε τις μελαγχολικές εικόνες ενός βασανισμένου ήρωα σε έργα όπως το *The Moor's Pavane* (1949).

Αναπόφευκτα, καθώς οι πρωτοπόροι ωριμάζουν σε καθιερωμένους καλλιτέχνες, προσελκύουν οπαδούς και μιμητές, εκ των οποίων ορισμένοι αντιδρούν δραστικά ενάντια στις κυρίαρχες τάσεις. Ανάμεσα στις επόμενες γενιές χορογράφων υπήρξαν και μερικοί διαφωνούντες, οι οποίοι απομακρύνθηκαν από τη συνεχώς αυξανόμενη δραματική και λογοτεχνική φύση του μοντέρνου χορού, όπως είχε αντιδράσει και ο Georges Balanchine ενάντια στις αφηγήσεις του μπαλέτου με τις οποίες είχε μεγαλώσει. Φτάνοντας στην έξαρση των αρχών της δεκαετίας του 1950, ο Alwin Nikolais, μαθητής της Hanya Holm, τοποθέτησε χορευτές σε σκηνικά από φωτισμούς, διαφοροποιώντας τις μορφές τους με ιδιοφυή κοστούμια και κινητικό υλικό, όπως ακριβώς είχε κάνει πριν από αυτόν η Loie Fuller και ο καλλιτέχνης του Bauhaus, Oskar Schlemmer. Ο Erick Hawkins, παρτενέρ της Graham από το 1938 μέχρι το 1950, δημιούργησε λιτές ποιητικές εικόνες σε αρμονικές φυσικές τελετουργίες. Και είναι στις αρχές του 1950, όταν ακόμα ένας πρώην χορευτής της Graham, ο Merce Cunningham αρχίζει τις ανατρεπτικές και ριζικά πρωτοποριακές αναζητήσεις σε σχέση με το χρόνο, το χώρο και τις μεθόδους σύνθεσης.

Ο επαναπροσδιορισμός της φύσης υπήρξε πάντα κρίσιμη αποστολή στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού. Το όραμα του Cunningham για τη φύση δεν ήταν η αναβίωση της αρχαίας ποιμενικής αρμονίας την οποία πρότεινε η Duncan περιφρονώντας τη Βιομηχανική Επανάσταση, ούτε το αστικό τοπίο των αντιμαχόμενων κοινωνικών δυνάμεων που

⁷ Armitage Merle (επιμ.), *Martha Graham: The Early Years* (1937), Da Capo Press, New York, 1978, σελ. 67.

εξερεύνησαν οι πρώτοι χορογράφοι του μοντέρνου χορού. Ο συνεργάτης του Cunningham, John Cage, πρωτοποριακός συνθέτης και θεωρητικός, έγραψε: «Η τέχνη αλλάζει γιατί οι αλλαγές στην επιστήμη δίνουν στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα διαφορετικής προσέγγισης και κατανόησης της φύσης»⁸. Ιδέες από την ανατολική φιλοσοφία και τη μοριακή φυσική (μερικές από τις οποίες ήταν εκπληκτικά όμοιες) διαμόρφωσαν την αισθητική που ο Cunningham άρχισε να εξελίσσει στις αρχές του 1950. Η σαφής άρνηση της αρχής της αιτιότητας στην κβαντομηχανική, το γεγονός ότι ακόμα και οι επιλογές μας μπορεί να είναι αποτέλεσμα του νόμου των πιθανοτήτων και του τυχαίου, τέτοιες θεωρίες βρήκαν παραλληλισμό στις μεθόδους του Cunningham και στις ζωντανές, ανήσυχες εικόνες του στη σκηνή. Ο ίδιος ο Cunningham ήταν φύση τόσο υπερβολικά επίκαιρη που μερικοί με δυσκολία αναγνωρίζουν ως τέτοια.

Ο Cunningham, εκλαμβάνοντας το χώρο ως ανοιχτό πεδίο, ανέτρεψε τη σύμβαση της κεντρική εστίασης διευρύνοντάς τη στο σύνολο του σκηνικού χώρου. Οι στρατηγικές που χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του, συμπεριλάμβαναν τυχαίες διαδικασίες όπως η ρήψη κερμάτων πάνω σε διαγράμματα για να καθορίσει τη διαδρομή, τη δομή, τον αριθμό των χορευτών, ακόμα και την κίνηση. (Ο ίδιος, πάντα πρωτοπόρος όπως ξεκίνησε, ακόμα κι όταν πέρασε τα εβδομήντα του χρόνια, προσάρμοσε αυτές τις μεθόδους σ' έναν νέο τρόπο για να ανακαλύπτει την κίνηση μέσω ενός λογισμικού προγράμματος με τη χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή, που ονομάζεται LifeForms). Οι εξαιρετικά γυμνασμένοι χορευτές του δεν έχουν υποδυθεί ποτέ συγκεκριμένους ρόλους πάνω στη σκηνή, ούτε εμφανίστηκαν να επηρεάζουν ο ένας τον άλλον. Έχοντας επαφή με τις αρχές του βουδιστικού Zen, αυτός και ο Cage κατέληξαν στο να επιτρέψουν στο κάθε στοιχείο ενός έργου να αποκαλύψει τη δική του φύση, με όσο το δυνατόν μικρότερη παρέμβαση: η μουσική, τα σκηνικά, ο φωτισμός, τα κοστούμια και η χορογραφία υφίστανται ως ανεξάρτητα στοιχεία που συνυπάρχουν για πρώτη φορά στην τελική πρόβα. Ο σύγχρονος κόσμος, όπως καθρεφτίζεται μέσα στη διαδικασία και στη συμμετρική μέθοδο δημιουργίας των έργων του, είναι ένας κόσμος πολύπλοκος και απρόβλεπτος. Επιπλέον, κάνει πολλούς ανθρώπους να αισθάνονται άβολα, αλλά αν λάβουμε υπ' όψιν μας τη διάδοση της τεχνικής της Graham ή την έκρηξη του Χοροθεάτρου στην Ευρώπη όπως φαίνεται μέσα από τα έργα της Pina Bausch στο Wuppertal, ο Merce Cunningham, πιθανώς να είχε τη μεγαλύτερη έμμεση επιρροή στη σύγχρονη χορογραφία στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα από οποιονδήποτε άλλο δημιουργό.

Ασφαλώς οι ιδέες του, και πιο συγκεκριμένα οι ιδέες του Cage, αποτέλεσαν το έναυσμα για τη σημαντική επανάσταση της δεκαετίας του 1960 στη Νέα Υόρκη, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας έλαβε χώρα υπό την αιγίδα του Judson Dance Theater, μιας ομάδας ευφυών και ανατρεπτικών χορογράφων, τόσο εικονοκλαστών και κατά μια έννοια τόσο ιδεαλιστών, όσο υπήρξαν και οι πρωτοπόροι του 1920 και του 1930. Και εκείνοι ήθελαν να κατανοήσουν την ουσία του χορού, αλλά καθώς ωριμάζαν ως δημιουργοί μέσα σε ένα τελείως διαφορετικό πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο, επικεντρώθηκαν σε διαφορετικές αναζητήσεις και ανέπτυξαν διαφορετικές μεθόδους.

Είναι ακόμα υπό συζήτηση, το αν η ομάδα αυτή, στις οποίες τα διακεκριμένα μέλη συμπεριλαμβάνονται και οι Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs, Elaine Summers, Robert Rauschenberg, Alex και Deborah Hay θα πρέπει να θεωρείται το πρώτο κύμα των «μεταμοντερνιστών» στο χορό όπως πρότεινε η Sally Banes στο σημαντικό της βιβλίο *Terpsichore in Sneakers*⁹. Η Yvonne Rainer χρησιμοποίησε αρχικά τον όρο «μεταμοντέρνο» για να δηλώσει αυτό που έπεται του μοντέρνου χορού και σίγουρα, οι καλλιτέχνες του Judson, όχι μόνον έπονται χρονικά του μοντέρνου χορού αλλά

⁸ Cage John, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1973, σελ. 194.

⁹ Banes Sally, *Terpsichore in Sneakers* (1980), 2^η έκδοση με νέο πρόλογο, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1987.

αισθάνονται κυρίως ότι η περίοδος της ακμής του έχει παρέλθει και απομακρύνονται από τις επιδράσεις και τη φιλοσοφία του. Στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του βιβλίου της, η Banes διακρίνει τις διαφορετικές περιόδους του μεταμοντέρνου χορού που καλύπτουν τρεις δεκαετίες. Ο όρος ανταποκρίνεται ίσως με μεγαλύτερη ακρίβεια στους χορογράφους του 1980 και 1990, των οποίων οι καλλιτεχνικές μέθοδοι και τα ενδιαφέροντα συμβαδίζουν περισσότερο με το μεταμοντερνισμό στην τέχνη και την αρχιτεκτονική, απ' ό,τι εκείνα της ομάδας του Judson και άλλων ανεξάρτητων χορογράφων που άρχισαν να αναδύονται γύρω τους (όπως η Meredith Monk, ο Kenneth King και η Twyla Tharp).

Οι πρωτοπόροι χορευτές, συνθέτες και ζωγράφοι της δεκαετίας του 1960 συγκρίθηκαν με τους Ντανταϊστές που έδρασαν στην Ελβετία, τη Γερμανία και το Παρίσι την περίοδο του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Στην πραγματικότητα, μερικές παραστάσεις του Judson αντηχούσαν ακόμη τα πνευματώδη και θορυβώδη παιχνίδια των ντανταϊστών, όπου ποιητές και ζωγράφοι διάβαζαν ταυτόχρονα, όπου ακατάληπτες συλλαβές απαγγέλλονταν με σοβαρότητα, όπου μουσικοί χτυπούσαν τα όργανά τους και όπου, σύμφωνα με τον Tristan Tzara, η πράξη του να απαιτεί κανείς το «δικαίωμα να κατουράει σε διαφορετικά χρώματα» και να το εκμεταλλεύεται εξελίσσοντάς το σε δημόσια επίδειξη, θεωρείται παράσταση¹⁰. Πάντως, ούτε οι χορευτές του Judson, ούτε ο John Cage στα δημιουργικά μαθήματα σύνθεσης που έδινε στη Νέα Υόρκη, υπήρξαν τόσο μηδενιστές. Σε μια εποχή όπου η νεολαία αμφισβητούσε το πολιτικό και κοινωνικό κατεστημένο, αυτοί οι καλλιτέχνες επιζητούσαν την ανεξαρτητοποίηση των τεχνών και ασχολούνταν με την ιεραρχική οργάνωση των στοιχείων μιας σύνθεσης, το ελιτίστικο και ενδεχόμενο ξερίζωμα της κληροδοτημένης ατομικότητας που αποτελούσε κληρονομιά σε πολλά ακαδημαϊκά συστήματα. Και κατ' επέκτασιν, αν σύμφωνα με τον Cage, κάθε ήχος μπορεί να αποτελεί μέρος μιας μουσικής σύνθεσης, γιατί και η οποιαδήποτε κίνηση να μην θεωρείται χορός;

Η εξερεύνηση της καθημερινής κίνησης, η συμμετοχή μη εκπαιδευμένων χορευτών, έργα δομημένα σαν καθημερινές ασχολίες ή ευφυή παιχνίδια, αντικείμενα που χρησιμοποιούνται με την κυριολεκτική τους λειτουργία, η διαδικασία καθεαυτή ως πιθανό στοιχείο της παράστασης, η απουσία αφηγηματικότητας και συναισθήματος, η αποφυγή της δεξιοτεχνίας και της όποιας πολυτέλειας για την παραπλάνηση του κοινού, αυτά τα στοιχεία, προσέδωσαν σε πολλά έργα του 1960 μια αποφασιστική καθαρότητα όμοια στην πρόθεση, αν όχι στο ύφος, με εκείνη των έργων του 1930. Και η εικονοκλασία του 1960, όπως ακριβώς εκείνη του 1930, εγκαινίασε ακόμα έναν κύκλο ανακαλύψεων, εξέλιξης, μίμησης και ενδεχόμενης στασιμότητας.

Ο αμερικάνικος σύγχρονος χορός ξεπρόβαλλε μέσα από τη δεκαετία του 1960 με νέα μορφή. Διαφορετικά προσωπικά στυλ, που εξελίχθηκαν από χορογράφους όπως η Trisha Brown, ο David Gordon, η Twyla Tharp, ο Steve Paxton και η Lucinda Childs, μολιάστηκαν εν μέρει από την καθημερινή συμπεριφορά, από τα βίαια αθλήματα, από τις ασιατικές πολεμικές τεχνικές και από την ανέμελη διάθεση που πρότεινε η μουσική rock and roll: πολύ λίγο έμοιαζαν με τον κυρίαρχο «μοντέρνο» χορό. Τα χαλαρά ντουέτα στο contact improvisation του Paxton, τα πολύπλοκα παιχνίδια λέξεων του Gordon, τα ακριβή ρυθμικά μοτίβα της Childs που ταξιδεύουν στο χώρο, τα ρευστά σώματα και οι εγκεφαλικές δομές που δημιούργησε η Brown, τα εξίσου αυστηρά πειράματα της Tharp με ένα ύφος το οποίο όλο και περισσότερο παρέπεμπε στους τοπικούς χορούς (λόγω του εργατικού πνεύματός του και της πολυπλοκότητάς του), όλα αυτά, όσο δύσκολα κι αν ήταν στην εκτέλεση, εστίασαν την προσοχή των χορευτών περισσότερο στη διαδικασία της δημιουργίας, παρά στην παρουσίαση-εκτέλεση (χορευτές οι οποίοι στόχευαν στο να δείχνουν πιο αυθόρμητοι και πιο ήρεμοι στη σκηνή απ' ό,τι, ας πούμε, οι χορευτές της Graham). Το 1976, η Trisha Brown

¹⁰ Goldberg RoseLee, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, New York, 1979, σελ. 41.

αναλύοντας τις μεθόδους της, παρατήρησε: «Αν αρχίζω ν' ακούγομαι σαν οικοδόμος με αίσθηση του χιούμορ, τότε αρχίζετε να καταλαβαίνετε τη δουλειά μου»¹¹.

Ακολουθώντας το παράδειγμα του Cunningham, και ίσως επίσης και του Balanchine, ορισμένοι Αμερικάνοι χορογράφοι της δεκαετίας του 1970, εστίασαν περισσότερο στην κίνηση και στη φόρμα, πιστεύοντας ότι αυτά καθ' αυτά είναι εκφραστικά. Ωστόσο, την ίδια στιγμή σε κάποιο άλλο σημείο, πρωτοπόροι χορογράφοι δεν αγωνίζονταν να απελευθερώσουν το χορό από τα λογοτεχνικά και δραματικά του στοιχεία: αυτοί, είχαν άλλες ζωτικές πηγές έμπνευσης. Το Butoh – αισθητική τάση και καλλιτεχνικό κίνημα – εξελίχθηκε στην Ιαπωνία κατά τη διάρκεια του 1960 ως μέρος της αντίδρασης που προέβλεπαν σταδιακά όλες οι τέχνες ενάντια στην αυξανόμενη δυτικοποίηση των μεταπολεμικών χρόνων. Η πρόθεση των δύο ανδρών που θεωρούνται σήμερα οι ιδρυτές του Butoh, Tatsumi Hijikata και Kazuo Ohno (ο τελευταίος στα ογδόντα του χρόνια χορεύει ακόμα) υπήρξε, όπως εκείνη των Αμερικάνων του Judson Dance Theater, υπερβατική και αντισυμβατική στην ουσία, αλλά πήρε μια διαφορετική, σκοτεινά δραματική μορφή. Όπως τα έργα των σύγχρονων Ιαπώνων συγγραφέων, ζωγράφων και σκηνοθετών, το Butoh, δίνει έμφαση στη λιτότητα των μέσων, στην αίσθηση της πικρίας και στις ακραίες φυσικές και πνευματικές καταστάσεις. Οι χορευτές κινούνται βασανιστικά αργά. Παρ' όλο που το νέο αυτό ύφος ίσως να έχει αναφορές τόσο στο παραδοσιακό γιαπωνέζικο θέατρο και στις λαϊκές φόρμες, όσο και στον *Εκφραστικό Χορό* αυστηρά μεταφυτευμένο από τη Γερμανία, κλόνισε ωστόσο όλες τις συμβάσεις παρουσιάζοντας το σώμα με τις ατέλειές του υπερτονισμένες: ένα σώμα παραμορφωμένο από την ένταση, με νευρικές συσπάσεις και γκριμάτσες, με τα δάχτυλα των ποδιών στραμμένα προς τα μέσα και τα πόδια «τσακισμένα», ως εάν ο χορευτής να ξεγλιστράει μέσα απ' το δέρμα του εμβρύου, το σακατεμένο και σπαστικό. Εικόνες βίας, ερωτισμού και ανδρογυνισμού διαπερνούν το έργο αντισταθμίζοντας την ειρωνεία με τον παραλογισμό. Βασικός στόχος του Butoh υπήρξε πάντα η επαφή με τον εσωτερικό κόσμο: για τον Hijikata (πέθανε το 1986), αποτελούσε επίσης μια εξερεύνηση του ιαπωνικού σώματος σε σχέση με το φυσικό τοπίο και τα έθιμα που το διαμορφώνουν. Αυτοί οι στόχοι, το συνδέουν με τον εξπρεσιονισμό του πρώιμου μοντέρνου χορού, με την αντίληψη της Wigman για την γερμανική ψυχή και με την αναζήτηση των Αμερικάνων χορογράφων για αμερικανικές φόρμες και πνεύμα:

«Το σώμα είναι ουσιαστικά χαώδες: το ιαπωνικό σώμα συγκεκριμένα, σε σύγκριση με το συνεκτικό σώμα του δυτικού κόσμου (θρησκευτικά και πολιτιστικά), παραμένει ανασφαλές. Οι Δυτικοί έχουν τα πόδια τους βαθιά ριζωμένα στο έδαφος, σχηματίζουν μια πυραμίδα, ενώ οι Ιάπωνες φαίνεται να επιχειρούν ακροβατικούς άθλους σε γυαλιστερό χαρτί. Επομένως, πρέπει να βρουν την ισορροπία τους πάνω σε ασταθή πόδια»¹².

Η επιρροή του Butoh έχει επεκταθεί, όχι μόνον σε Ιάπωνες καλλιτέχνες όπως οι Eiko και Komata (εγκατεστημένοι πλέον στις Ηνωμένες Πολιτείες), αλλά και σε μη Ασιάτες χορογράφους στον Καναδά, στην Αμερική και στην Ευρώπη.

Ο όρος Χοροθέατρο [Tanztheater], εκτός από την Pina Bausch αναφέρεται και στο έργο άλλων χορογράφων με την Pina Bausch όμως το χοροθέατρο απέκτησε διεθνή φήμη. Αυτή η αναγέννηση του καθαρού σύγχρονου χορού στη Γερμανία του 1970, μοιράζεται με τον *Εκφραστικό Χορό* την κατά βάση σκοτεινή του φύση και την αντίληψη για τη ζωή ως διαμάχη αντίθετων δυνάμεων. Στα έργα της Bausch αυτές οι δυνάμεις δεν εντοπίζονται πλέον

¹¹ Livet Ann (επιμ.), *Contemporary Dance*, Abbeville Press (σε συνεργασία με το Fort Worth Art Museum του Texas), New York, 1978, σελ. 54.

¹² Viala Jean και Nourit Masson-Sekine, *Butoh: Shades of Darkness*, Shufunotomo, Tokyo, 1988, σελ. 188.

μέσα στο σώμα, αλλά έξω απ' αυτό: στις μεγάλης διάρκειας παραστάσεις της οι χορευτές επιμένουν σε ακατόρθωτες και ταπεινωτικές δράσεις ή αντιμάχονται ο ένας τον άλλο. Συνδυάζοντας τραγούδι, λόγο και κίνηση (και όσο περνούν τα χρόνια, όλο και λιγότερη κίνηση), τα έργα της αποτελούν συνθέσεις μικρών έντονων σκηνών οι οποίες αποκτούν ένα τελετουργικό πάθος μέσω της χρήσης σχεδόν αναρίθμητων επαναλήψεων. Με ιδιαίτερη θεατρικότητα, παρουσιάζουν τη ζωή ως αδιέξοδη πάλη των φύλων σ' έναν κόσμο καθαρά αστικό. Σε σύγκριση με τις αφηρημένες εικόνες της μαχόμενης κοινωνίας που δημιουργήσαν οι πρώτοι μοντέρνοι χορογράφοι, η κοινωνία της Pina Bausch είναι χωρίς ορατά ιδανικά και ήρωες.

Ανατρέχοντας πίσω στις δύο τελευταίες δεκαετίες καθώς πλησιάζει η νέα χιλιετία, μπορεί κανείς να παρατηρήσει την αξιοπρόσεκτα επιταχυνόμενη ανάπτυξη καινοτόμων σύγχρονων δομών σε χώρες όπως η Μεγάλη Βρετανία, η Γαλλία, η Ισπανία, το Βέλγιο, η Ολλανδία και ο Καναδάς, οι οποίες είτε είχαν μια σύντομη ιστορία μοντέρνου χορού, είτε μετείχαν πολύ αργά σ' αυτόν. Η θαυμαστή τεχνική της Martha Graham ήταν ήδη τριάντα ετών όταν ο Robin Howard την «ερωτεύτηκε» και ίδρυσε το London School of Contemporary Dance (1966) και το London Contemporary Dance Theatre (1967). Μέσα σε λιγότερο από πέντε χρόνια, ένας χορογράφος όπως ο Richard Alston, καλλιεργημένος με την παράδοση της Graham, είχε ήδη γοητευθεί από μια λιγότερο συναισθηματική αισθητική εμπνευσμένος από τον Cunningham. Η Mary Fulkerson και το γεγονός ότι καλλιέργησε και ενθάρρυνε την τεχνική release και το contact improvisation αμέσως μόλις το είχε «εφεύρει» ο Steve Paxton, επηρέασαν επίσης την ομάδα του Alston, *Strider*. Η ιστορικός Stephanie Jordan περιγράφει την έκρηξη του βρετανικού «περιθωριακού» χορού στα τέλη της δεκαετίας του 1970 εν μέρει και ως αποτέλεσμα της άφιξης στη σκηνή των πρώτων αποφοίτων που είχε εκπαιδεύσει η Fulkerson στο Dartington College of Arts στο Devon¹³. Στην ουσία, η Αγγλία έστρεψε το βλέμμα της για πρώτη φορά σε τάσεις στο εξωτερικό, την ίδια στιγμή που χορογράφοι σαν εκείνους που σχετίζονταν με τους X6 Collective (Fergus Early, Maedé Duprès, Jacky Lansley, Emilyn Claid, Mary Prestidge) και με αυτούς που είχαν παρουσιάσει έργα τους υπό την αιγίδα των X6 (Laurie Booth, Rosemary Butcher και άλλοι), δημιουργούσαν το *Νέο Χορό [New Dance]* της Βρετανίας.

Ακόμα μια περίεργη όψη στο σκηνικό της δεκαετίας του 1990, υπήρξε ο τρόπος με τον οποίο σύγχρονοι χορογράφοι που δημιούργησαν τα ριζοσπαστικά πειραματικά έργα του 1960, είχαν σταδιακά επαναφέρει κάτω από καινούρια προσχήματα, πολλά από όσα είχαν αρχικά απαρνηθεί. Η δεξιοτεχνία, για την οποία κάποτε είχε υποστηριχθεί ότι πρέπει να παραμείνει στον κόσμο του μπαλέτου εκεί όπου ανήκει, τώρα συχνά υπάρχει σε ειρωνικό συνδυασμό με το ανεπιτήδευτο καθημερινό ύφος που καλλιεργήθηκε από τους χορογράφους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Κάποιος κάθεται βαριεστημένα ή περιδιαβαίνει πάνω στη σκηνή, φορώντας ενδεχομένως καθημερινά ρούχα, όταν ξαφνικά εκσφενδονίζει ένα πόδι μέχρι την οροφή. Για μερικούς χορογράφους όπως ο Βέλγος Wim Vandekeybus, ο Βρετανός Lloyd Newson, ο Καναδός Edouard Locke ή η Αμερικανίδα Elisabeth Streb (τέσσερις τελείως διαφορετικοί καλλιτέχνες), η δεξιοτεχνία επαναπροσδιορίστηκε σαν δοκιμασία ή σαν ρίσκο. Εισάγοντας τους χορευτές σε κάτι που μοιάζει με κίνδυνο ή εξασκώντας τους μέχρι ένα σημείο ορατής εξάντλησης, προκαλούν στους ήδη ευαισθητοποιημένους από την «τρέλα της άσκησης» θεατές, μια κιναισθητική αντίδραση, διαφορετική σε ποιότητα αλλά όμοια στο αποτέλεσμα με αυτήν που θα προκαλούσε ένας κλασικός χορευτής εκτελώντας ένα φαινομενικά μεγάλο άλμα.

Ο αυτοσχεδιασμός, εκτός μόδας για ένα ορισμένο διάστημα εξαιτίας των προαναφερθέντων αντιλήψεων περί «ελεύθερης κίνησης», κέρδισε την εμπιστοσύνη το 1960 σε συνδυασμό με έργα ή δομές παιχνιδιών εξαρτώνταν από την ατομική ερμηνεία των ρόλων

¹³ Jordan Stephanie, *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, Dance Books, London, 1992, σελ. 61.

σε μια παράσταση. Σε ορισμένα σύγχρονα έργα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η εκδήλωση μιας νέας δεξιοτεχνίας. Ο αυτοσχεδιασμός, όπως τον χρησιμοποίησε ο Bill T. Jones στα σόλο του, μπορεί να συμπεριλαμβάνει αυθόρμητα σχεδιασμένους μονολόγους και συνοδευτική κίνηση σε σχέση με ένα προκαθορισμένο θέμα. Για τους χορευτές του Kenneth King, αυτοσχεδιασμός σημαίνει να είναι ελεύθεροι στην παράσταση να επιλέξουν ανάμεσα από διαφορετικές φράσεις και κινήσεις. Η Dana Reitz, που κάποτε συνέδεε τις μεθόδους της αυτοσχεδιαστικής της σύνθεσης με εκείνες των μουσικών της jazz που έπαιζαν παραλλαγές μιας γνωστής μελωδίας¹⁴, δημιούργησε τόσο κομψά και δομικά συνεκτικά σόλο, που ο κόσμος συχνά αγνοούσε το ρόλο του αυτοσχεδιασμού.

Το contact improvisation, όπως διαμορφώθηκε από τον Steve Paxton, ήταν ένα «καλλιτεχνικό άθλημα», μια μορφή καθαρά αυτοσχεδιαστικού ντουέτου που παρουσίαζε τα χαρακτηριστικά της ανταλλαγής του βάρους: οι χορευτές σκαρφαλώνουν ο ένας πάνω στον άλλο ή ανασηκώνουν ο ένας τον άλλο από το πάτωμα. Επειδή τα χέρια χρησιμοποιούνται τόσο σπάνια για να προσδιορίσουν την έναρξη των κινήσεων, η δράση, παρ' ότι μπορεί να δείχνει ερωτική ή ανταγωνιστική, δεν φαίνεται ποτέ ελεγχόμενη. Το contact improvisation, δημιούργησε νέες προοπτικές για μια ολόκληρη γενιά χορογράφων και εφαρμόζεται ακόμα στην «καθαρή» του μορφή.

Αξιοσημείωτη τάση της δεκαετίας του 1980, υπήρξε η επανάκαμψη του ενδιαφέροντος για το συναίσθημα και την αφήγηση ανάμεσα σε χορογράφους οι οποίοι είχαν καλλιεργηθεί με την αισθητική του Cunningham. Οι οικονομικές πιέσεις, η αίσθηση ενός πολιτικού αδιεξόδου και η διάδοση του AIDS ίσως να άσκησαν κάποια επιρροή στη δημιουργία θεμάτων αναφορικά με την εξάρτηση, το υπάρχον αδιέξοδο και την οργή. Και σαν αντίδραση, μια τολμηρή σωματικότητα προερχόμενη ενδεχομένως από το contact improvisation αποτέλεσε στα έργα χορογράφων από χώρες τόσο διαφορετικές μεταξύ τους όπως ο Καναδάς, η Κροατία και η Βενεζουέλα, μια μεταφορά των «ελαττωματικών» ανθρωπίνων σχέσεων. Το να σηκωθεί ένας χορευτής από το έδαφος και να υποστηριχθεί δεν είναι ούτε εύκολο, ούτε ελκυστικό: ίσως μπορεί να είναι για ένα άτομο που με δυσκολία μπορεί να σταθεί στα πόδια του, για το φοβερό βάρος του ανθρώπινου σώματος, για σωματικές επαφές που σπάνια λειτουργούν, για τη «βουτιά» που κάνει κάποιος στον αέρα και προκαλεί τον άλλον να τον πιάσει.

Αυτές οι επαφές δεν είναι πάντα τρυφερές. Ο μεταμοντέρνος χορός, όπως και το ευρωπαϊκό χοροθέατρο, παρουσιάζουν συχνά το χαρακτηριστικό μιας βίας που είναι περισσότερο ορμητική και πολύ λιγότερο σαγηνευτική από την αντίστοιχη της στο μοντέρνο χορό ή στο σύγχρονο μπαλέτο. Ανατρέχοντας στο σύγχρονο σκηνικό της τελευταίας δεκαετίας, συγκεντρώνει κανείς εικόνες αγριότητας, ασταμάτητης ενέργειας (όπως στα έργα του Stephen Petronio) αλλά και εικόνες περισσότερο άμεσες, από μπότες που χτυπούν, από ανθρώπους που σέρνουν ο ένας τον άλλον με επώδυνους, ταπεινωτικούς τρόπους. Στο έργο του Jean-Claude Gallota, *Docteur Labus* (1988, *Emile Dupois Dance Company*- Grenoble), ένας άντρας σήκωσε μια γυναίκα χώνοντας τα δάχτυλά του στα αυτιά της νας άλλος τραβούσε τον παρτενέρ του έχοντας χώσει το χέρι του στόμα του.

Πολλά από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το μεταμοντερνισμό στην τέχνη και στην αρχιτεκτονική, εμφανίζονται και στις φόρμες του σύγχρονου χορού. Η έμφαση δεν δίνεται, όπως παλιότερα, στην ανακάλυψη προσωπικού κινητικού λεξιλογίου ούτε στην εκπαίδευση άλλων με ιδιосυγκρασιακές τεχνικές. Ο εκλεκτισμός δεν αποτελεί πια έναν υποτιμητικό όρο. Όπως ακριβώς οι διακοσμητές εσωτερικού χώρου «πάντρεψαν» τη βασίλισσα Άννα με το Bauhaus, οι χορογράφοι αισθάνονται ελεύθεροι να δανειστούν στοιχεία από, ας πούμε, το μπαλέτο και το break dance για το ίδιο έργο. Χορογράφοι όπως η Carole Armitage και ο Michael Clark έχουν αναμείξει το λεξιλόγιο του μπαλέτου με ποπ εικόνες. Ο Αμερικανός

¹⁴ Jowitt Deborah, "Dana Reitz", *The Drama Review*, 24 (4) (T88), Δεκέμβριος 1980, σελ. 36.

Doug Elkins δεν έκανε τίποτα περισσότερο από το να δημιουργήσει το προσωπικό του στυλ συνδυάζοντας κινήσεις του break dance με άλλα βήματα.

Οι κριτικοί του μεταμοντερνισμού θρήνησαν την εξάρτησή του από τις αναφορές στο παρελθόν, ως άσκοπη νοσταλγία και απομίμηση. Θα διαφωνούσα μ' αυτό. Στο χορό, τέτοιες αναφορές, όντως τονίζουν συχνά ειρωνικές παραλληλίες στη δομή ή αποκρύπτουν την παράδοση έτσι ώστε να προκύψουν νέες έννοιες. Ένα παράδειγμα αποτελεί το ανατρεπτικά απελπισμένο και καυστικά επίκαιρο έργο της Pina Bausch, *Bluebeard (Blaubart)*, (1977). Στο έργο *Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land* (1990), ο Bill T. Jones χρησιμοποίησε αποσπάσματα κειμένου και δράσης από το μυθιστόρημα της Harriet Beecher Stowe εναντίον της σκλαβιάς, (ένας χορευτής αναπαριστούσε τη Stowe ως αφηγητή και σχολιαστή), πόζες από έργα του Leonardo da Vinci και έναν αριθμό από άλλα κείμενα αναφορικά με τη θρησκευτική πίστη και συχνά αναφορικά με τη λεπτή φύση της προκατάληψης κατά των μαύρων, των γυναικών και των ομοφυλόφιλων. Εξίσου πολιτικό ήταν το περιεχόμενο του έργου *Swan Lake* (1995) του Matthew Bourne – μόνο με άντρες χορευτές – το οποίο, όχι μόνον αποτέλεσε φυλετική εκδίκηση ενάντια στα δεδομένα του κλασικού έργου του 19^{ου} αιώνα, αλλά στόχευσε επίσης ενάντια στα εξουσιαστικά παιχνίδια της μοναρχίας εν γένει, και πιο συγκεκριμένα της βρετανικής βασιλικής οικογένειας. Το έργο της Jane Comfort, *Cliff Notes-Macbeth* (1988), παρουσίαζε την πλοκή του Σαίξπηρ και ορισμένες ατάκες, διανθισμένες με ειρωνικά σχόλια από κλασικούς οδηγούς καθώς και τις ύπουλες προσθήκες της Comfort, η οποία προσέδωσε μια ειρωνική, κατ' επίφασιν σύγχρονη γυαλάδα στο έργο.

Ο διαδεδομένος ενθουσιασμός για την ιστορία και το κείμενο, ξεπερνάει ακόμα και τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο μπαλέτο και το μοντέρνο χορό. Ο William Forsythe, ένας κλασικός χορογράφος που δούλεψε μέσα στη δομή ενός κρατικά επιχορηγούμενου θεάτρου, δημιούργησε το έργο *Impressing the Czar* (1988), μια απόλυτα μεταμοντέρνα ανακατασκευή της ρωσικής τέχνης του τέλους του αιώνα, ενώ ο μεταμοντέρνος χορογράφος Timothy Buckley, δημιούργησε το έργο *A Letter to Diaghilev* (1993, ένα κωμικοτραγικό σόλο κι ένα ομαδικό κομμάτι) γύρω από στοιχεία της ζωής και του ημερολογίου του μεγάλου κλασικού χορευτή Vaslav Nijinsky.

Ο μεταμοντερνισμός του χορού συμπεριλαμβάνει επίσης δημιουργούς όπως ο Mark Morris, ο οποίος κατά κάποιον τρόπο ίσως να θεωρείται ότι μοιάζει στον Balanchine εξαιτίας της έμφασης που δίνει στη μουσική και τη μουσικότητα ή ότι μοιάζει στον Paul Taylor εξαιτίας της αισθητικής ταύτισης με τον κόσμο της χαρούμενης αθωότητας και της σκοτεινής φαυλότητας που δημιούργησε. Τέτοιου είδους πρακτικές, όπως η ανάμειξη εκστατικών συναισθημάτων με καθημερινούς τρόπους, η προσέγγιση του πολιτισμού μέσω της μουσικής του και των κοινωνικών του συμβάσεων και η υποτίμηση ή η αντιστροφή των παραδοσιακών φυλετικών ρόλων, καθορίζουν τον Morris ως αναντίρρητα σύγχρονο. Αυτό αποδεικνύουν και οι αναφορές του σε παλαιότερα στυλ. Όμως, η αναβίωση του βαλκανικού χορού, του πρώιμου γερμανικού μοντέρνου χορού, των αναπαραστάσεων στις ελληνικές ζωφόρους, των χορευτριών με τα μαντήλια ή του dirty-dancing δεν είναι απλά παραπομπές, αλλά μεταμορφώσεις. Ο Morris, ως σύγχρονος κλασικιστής και ολίγον ουτοπιστής μπορεί να μελετηθεί σε σχέση με τους ζωγράφους των νεοκλασικών στοών όπως οι Milet Andrejevic, Thomas Cornell και Lennart Anderson, των οποίων τα έργα αναπαριστούν ανθρώπους με σύγχρονο ντύσιμο, τοποθετημένους σε λιβάδια ή αστικούς κήπους σαν ανάλαφρους διονυσιακούς ακόλουθους, νύμφες ή θεούς στο χείλος μιας μυθικής συνάντησης.

Εξαιτίας της εφήμερης φύσης του χορού, είδη του παρελθόντος, ανακυκλώνονται συνεχώς μ' έναν τρόπο «υβριδικό». Κλασικοί χορογράφοι ξαναδημιούργησαν τη Ρωσία του όψιμου 19^{ου} αιώνα. Ασιάτες χορογράφοι αποτίνουν φόρο τιμής στη Martha Graham. Σημαντικοί χορογράφοι, όπως ο Paul Taylor ο οποίος είχε ήδη εξελίξει το ύφος του μέχρι τις αρχές του 1960, επανακαμάζουν μέσα από τρέχουσες τάσεις της χορογραφίας. Σ' ένα ευρύτερο

πλαίσιο, το «σύγχρονο» σκηνικό είναι τόσο διαφορετικό, όσο και οι προσωπικές αντιλήψεις για την σύγχρονη εποχή.

Πάντως, ένα μεγάλο μέρος του υποτιθέμενου περιθωριακού χορού των δύο τελευταίων δεκαετιών, μπορεί να χαρακτηριστεί από συχνές κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές αναζητήσεις, από την ακόρεστη τάση για εκλεκτισμό, από το ενδιαφέρον του για το κείμενο και την αφήγηση. Αυτά τα ενδιαφέροντα ίσως να διευρύνουν και να εμβαθύνουν τον χορό καθεαυτό ή, όπως μερικοί φοβούνται, να αποδυναμώνουν την ανακάλυψη της κίνησης. Όταν οι χορογράφοι (Lloyd Newson και Susan Marshall) αρχίζουν να γράφουν έργα, αυτό σημαίνει ότι ο χορός δεν εξυπηρετεί πλέον τις εκφραστικές τους ανάγκες; Ποιοι καλλιτέχνες που θεωρούν τους εαυτούς τους «σύγχρονους» ανταποκρίνονται άμεσα στη σύγχρονη ζωή και ποιοι απλώς διαμορφώνουν τις ιδέες τους σύμφωνα με τις τρέχουσες τάσεις, είναι ένα ερώτημα το οποίο προφανώς δεν μπορεί να απαντηθεί, μέχρι το πέρασμα του χρόνου να μας δώσει μια άλλη προοπτική. Θα έπρεπε ωστόσο, να είμαστε ευγνώμονες που ο μοντέρνος χορός δεν παγιώθηκε σε μια εξουσιαστική, μονολιθική οντότητα και που οι χορογράφοι μπορούν να παραμένουν ευάλωτοι και ευαίσθητοι στον κόσμο γύρω τους, ικανοί να σχεδιάζουν το παρόν, μερικές φορές ακόμα και το μέλλον, πάνω σε κινούμενα σώματα.