

Χορός

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΗΜΕΡΙΔΑΣ

ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ
DANCE AND NARRATIVITY



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



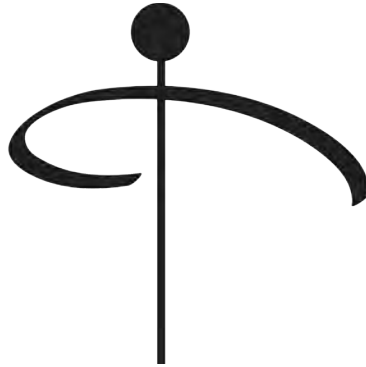
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΑΤΡΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Πρακτικά Διεθνούς Ημερίδας
Τετάρτη 27 Μαΐου 2009
Συνεδριακό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών

Επιστημονική επιμέλεια
ΚΑΤΙΑ ΣΑΒΡΑΜΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΠΑΤΡΩΝ

ΧΟΡΟΣ ΚΑΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Πρακτικά Διεθνούς Ημερίδας
Τετάρτη 27 Μαΐου 2009
Συνεδριακό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών



Χορηγός:
Κοινωνικός Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης

Επιστημονική επιμέλεια: Κάτια Σαβράμη
Σχεδιασμός εξωφύλλου: Γιάννης Καρλόπουλος
Επιμέλεια εξωφύλλου & σελιδοποίηση: Μιχάλης Σαρρής

Copyright © 2010



Εκδόσεις του Πανεπιστημίου Πατρών
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Τηλ.: +30 2610 969900 e-mail: bertsukl@upatras.gr

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική και μερική ή περιληπτική ή η απόδοση κατά παράφραση ή διασκευή του περιεχομένου του βιβλίου με οποιονδήποτε τρόπο, μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτογράφισης ή άλλο, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη (Ν. 2121/1993 και κανόνες του Διεθνούς Δικαίου που ισχύουν στην Ελλάδα).

ISBN 978-960-530-113-2

Περιεχόμενα

Πρόλογος της επιμελήτριας	5
Ευχαριστίες	12
ΡΕΤΕ ΒΡΟΟΚΣ	
Όταν αφηγείσαι ιστορίες	13
ΑΘΗΝΑ ΒΑΧΛΑ	
<i>In Praise of Folly</i>	24
ΒΑΣΩ ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ	
Ο χορός στον 20ό αιώνα: μια άλλη ανάγνωση	35
DEBORAH JOWITT	
Το να αφηγείσαι ιστορίες	49
ΑΝΑ SÁNCHEZ-COLBERG	
Πώς να αφηγείσαι το μη αφηγήσιμο	61
ΚΑΤΙΑ ΣΑΒΡΑΜΗ	
Σώματα που κινούνται και συν-κινούν	74
ΕΦΒΑ ΛΙΛΙΑ	
Μα τι συνέβη τελικά;	89
ΕΡΣΗ ΠΗΤΤΑ	
Χορογραφία και αρχαίο δράμα	103
«Απομεσήμερο και ακόμα εδώ»	109
Βιογραφικά	110



Πρόλογος της επιμελήτριας

Το βιβλίο αυτό προέκυψε από την διεθνή ημερίδα με θέμα *Χορός και Αφηγηματικότητα*, την οποία διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών.

Η ημερίδα πραγματοποιήθηκε στις 27 Μαΐου 2009 στο Συνεδριακό Κέντρο του Πανεπιστημίου Πατρών. Οι προσκεκλημένοι ομιλητές ήταν συνολικά οκτώ και προέρχονταν από την Ελλάδα, την Αγγλία, τη Σουηδία και την Αμερική. Η προσέλευση διακοσίων πενήντα περίπου ατόμων — χορογράφων, καθηγητών, φοιτητών αλλά και επαγγελματιών του χορού — επιβεβαίωσε την ανάγκη να διοργανώνονται επιστημονικές συναντήσεις με θέματα που αφορούν τον χορό ως τέχνη. Τα περισσότερα από τα άρθρα αναθεωρήθηκαν και εμπλουτίστηκαν στο μεταξύ διάστημα και μεταφράστηκαν από τα αγγλικά στα ελληνικά, με το σκοπικό να καλύψουν ένα κενό στην ελληνική βιβλιογραφία όσον αφορά το συγκεκριμένο θέμα, αλλά καταβλήθηκε ιδιαίτερη προσπάθεια ώστε να διατηρηθεί το ύφος της προφορικής παρουσίας. Τέλος, προκειμένου να υποστηριχθούν οι διαλέξεις των συνέδρων με το απαραίτητο οπτικό υλικό, στο τέλος του βιβλίου παρατίθενται σε DVD αποσπάσματα από τις χορογραφίες που προβλήθηκαν κατά την παρουσίαση.

Η συγκεκριμένη ημερίδα στόχο είχε να αναδείξει την πολυμορφία της χορευτικής αφηγηματικότητας μέσα από θεωρητικές διαλέξεις. Ο όρος *αφηγηματικότητα*, όπως χρησιμοποιείται στις σύγχρονες θεωρίες περί αφήγησης που εντάσσονται στη θεωρία της λογοτεχνίας, έχει διττή σημασία για τον χορό ως τέχνη. Δηλώνει αφενός το σύνολο των χαρακτηριστικών που δια-

κρίνουν μια χορογραφία αφηγηματικού τύπου από μια μη αφηγηματικού και αφετέρου το κατά πόσον μια χορογραφία πραγματώνεται ως αφήγημα. Στην πρώτη περίπτωση, η έμφαση δίνεται σε επιμέρους αφηγηματικά στοιχεία και τεχνικές, με περισσότερο ή λιγότερο προβεβλημένη παρουσία, τα οποία επιτρέπουν στη χορογραφία να αποκτήσει ιδιότητες αφηγήματος. Στη δεύτερη, η έμφαση μετατοπίζεται από τα επιμέρους στο όλον: σημασία έχει πλέον πόσο η ίδια η χορογραφία προβάλλει τα εν λόγω στοιχεία και επιτρέπει στον θεατή να αντιληφθεί την εγγενή της αφηγηματικότητα.

Οι σύνεδροι — θεωρητικοί του χορού, χορολόγοι, χορογράφοι και δραματουργοί — επιχείρησαν να απαντήσουν μεταξύ άλλων στα εξής ερωτήματα: Με ποιο τρόπο το σώμα του χορευτή συμβάλλει στην αφηγηματικότητα της χορογραφίας; Πόσο η σηματοδότηση της χορογραφίας μεταβάλλεται στο πλαίσιο συγκεκριμένων τρόπων αφήγησης; Κατά πόσον οι τρόποι αφήγησης ποικίλλουν ανάλογα με τις εποχές και τα είδη;

Η σειρά των άρθρων στο βιβλίο ακολουθεί τη σειρά με την οποία παρουσιάστηκαν οι ανακοινώσεις. Η συγκεκριμένη ακολουθία σκοπό έχει να ορίσει και στη συνέχεια να αναδείξει τους βασικούς άξονες για τη δημιουργία της χορογραφίας αλλά και για την ερμηνεία του όρου *αφηγηματικότητα* στην περίπτωση του χορού: τον ρόλο του δραματουργού κατά τη διάρκεια της σύνθεσης και τη σχέση του με τον χορογράφο, το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο του 20ού αιώνα και τις επιδράσεις του στη σύγχρονη χορογραφία, το σώμα ως κύριο μέσο επικοινωνίας και, τέλος, τις προθέσεις των δημιουργών, τους προβληματισμούς και τις προσωπικές τους επιλογές ανάλογα με το θέμα της χορογραφικής σύνθεσης.

Το πρώτο κείμενο του ΠΗΤ ΜΠΡΟΥΚΣ (Pete Brooks) πραγματεύεται τη σημασία των όρων *δραματουργία* και *δραματουργός* στη μεταμοντέρνα θεατρική και χορευτική παράσταση. Επικεντρώνεται στο τι σημαίνει αφήγηση και στο πώς η αφήγηση λειτουργεί στη θεατρική και τη χορευτική παράσταση αντίστοιχα. Γίνεται αναφορά στα ερωτήματα που θέτει η παραδοσιακή αφήγηση και ανα-

λύεται ο τρόπος με τον οποίο τα ερωτήματα αυτά ακυρώνονται στις παραστάσεις των δεκαετιών του 1980 και του 1990. Κατόπιν εκτίθενται οι τρόποι του «ορθόδοξου» μεταμοντέρνου χορού στην Ευρώπη και το πώς αυτός έρχεται να αγκαλιάσει την αφήγηση, σε άμεση σχέση με τις δραματουργικές τεχνικές που υιοθετεί η μεταμοντέρνα θεατρική παράσταση. Η δραματουργική εμπειρία που άντλησε ο Πητ Μπρουκς από τη συνεργασία του με την Αθηνά Βάχλα τον ώθησε να κάνει ιδιαίτερη αναφορά στην οπτική δραματουργία, επιχειρώντας να εξετάσει πώς αυτή λειτουργεί στη χορευτική παράσταση και να διερευνήσει τη σημασία του κειμένου στη χορευτική ερμηνεία.

Το άρθρο της ΑΘΗΝΑΣ ΒΑΧΛΑ πραγματεύεται τη διαδικασία σύνθεσης της χορογραφίας, κάνοντας ιδιαίτερη αναφορά στην έρευνα που επιβάλλει κάθε θέμα, τις πηγές του αλλά και τη δομή της χορογραφίας. Η χορογραφία που αναλύεται έχει τίτλο *In Praise of Folly (Μωρίας Εγκώμιον)* και παρουσιάστηκε από την ομάδα χορού Candoco. Το άρθρο ξεκινάει εκθέτοντας το κεντρικό θέμα και τις πηγές της χορογραφίας (που είναι το βιβλίο του Έρασμου και οι εικαστικές και εικονογραφικές σχετικές αναφορές σε έργα τέχνης της ιταλικής Αναγέννησης) και κάνει λόγο για τον ρόλο που διαδραματίζει το σώμα στην ομάδα χορού Candoco. Ειδικότερα, περιγράφεται ο τρόπος με τον οποίο συνυφαίνονται τα κειμενικά, τα εικονογραφικά, τα σκηνογραφικά και τα χορογραφικά αφηγηματικά στοιχεία ώστε να δημιουργηθεί ένας ελκυστικός αλλά και δομικά αυστηρός «κόσμος» στη χορογραφία. Παράλληλα επισημαίνεται το πρόβλημα σχετικά με τα όρια που θέτει η γραμμική αφήγηση και περιγράφεται η προσπάθεια να επιλυθεί το πρόβλημα αυτό με τη δημιουργία ενός παζλ αποτελούμενου από επιμέρους αφηγηματικές γραμμές. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη συνεργασία της χορογράφου με τον Πητ Μπρουκς και στο πώς η συνεργασία τους προήγαγε τη χορογραφική διαδικασία.

Το κείμενο της ΒΑΣΩΣ ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ εξετάζει την εμφάνιση του μοντέρνου χορού στις αρχές του 20ού αιώνα και πώς αυτή συνδέθηκε με την εξέλιξη της κοινωνίας και τις διάφορες φάσεις του πολιτικού και καλλιτεχνικού γίγνεσθαι. Γίνεται λόγος για την ανανέωση των τρόπων έκφρασης και αφήγησης των τεχνών χάρη

στις επιρροές που δέχτηκαν οι καλλιτέχνες στις αρχές του 20ού αιώνα. Ακολουθεί η αναφορά στην επανάσταση της δεκαετίας του 1960 στον σύγχρονο χορό, τον μεταμοντέρνο, με τις νέες δημοκρατικές και ανθρωπιστικές αξίες, τα νέα ιδανικά αποκέντρωσης και ελευθερίας στα οποία βασίστηκε. Το άρθρο κλείνει με την παρουσίαση της κατάστασης που επικράτησε στην Ελλάδα στον τομέα της τέχνης του χορού από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι και τη δεκαετία του 1960.

Η ΝΤΕΜΠΟΡΑ ΤΖΟΥΙΤ (Deborah Jowitt), επιχειρώντας να ανιχνεύσει για ποιο λόγο αναβιώνει η αφήγηση στον μεταμοντέρνο χορό, μας μεταφέρει στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Όπως λέει κάπου η ίδια, «στις σύγχρονες χορογραφίες χρειάζεται να λάβουμε υπόψη δύο στοιχεία που συσχετίζονται άμεσα: το πώς προσεγγίζουν οι χορογράφοι την αφήγηση της ιστορίας και τις ιστορίες που αφηγούνται αναπόφευκτα τα σώματα και η συμπεριφορά των χορευτών — η αφήγηση είναι αναπόφευκτο σχεδόν στοιχείο του χορού, εφόσον το χορευτικό μέσο το αποτελούν τα ανθρώπινα σώματα». Ειδική αναφορά γίνεται στα μέλη της ομάδας Judson Dance Theater της Νέα Υόρκης (έτος ίδρυσης 1962) και συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκαν τόσο τα θέματα και τα στοιχεία του χορού όσο και τη δομή της χορογραφίας. Με την εκτεταμένη αυτή αναφορά, που τη διανθίζουν παραδείγματα από διαφορετικούς χορογράφους, επισημαίνονται οι διαφορές στη μορφή των χορογραφιών εκείνης της εποχής και διαφαίνονται οι επιδράσεις του καινούργιου στη σύγχρονη χορογραφία.

Το πέμπτο άρθρο, της ΑΝΑ ΣΑΝΤΣΕΣ-ΚΟΛΜΠΕΡΓΚ (Ana Sánchez-Colberg), διερευνά τον μικρόκοσμο της χορευτικής ομάδας, θέλοντας να δείξει πώς η έκθεση και η αντιπαράθεση κατά τη διάρκεια της πρόβας επηρεάζουν την αφηγηματικότητα. Θέτει το ερώτημα αν η πρόβα προσφέρεται για να έρθουν σε επαφή άνθρωποι και να οδηγηθούν σε δράσεις. Επίσης θέτει το ερώτημα για το πώς επηρεάζει ο συγχρωτισμός αυτός την τελική τους έκθεση μπροστά στο κοινό. Τέλος, το κείμενο της ανακοίνωσης προτείνει μια διαφορετική ερμηνεία του όρου *αφηγηματικότητα* σε σχέση με την ταυτότητα τόσο της εν εξελίξει χορογραφίας όσο και των χορευτών της παράστασης. Η θεωρητική προσέγγιση της

χορογραφικής διαδικασίας βασίζεται στην οπτική του Γάλλου φιλοσόφου Ζαν-Λυκ Νανσύ (Jean-Luc Nancy) και συγκεκριμένα στην ιδέα του περί *ενικού-πληθυντικού*.

Η γράφουσα αναφέρεται στο σώμα και ειδικότερα στη λειτουργία της κίνησης του σώματος, αλλά και στην εκφραστική του δυνατότητα και συμπεριφορά στην τέχνη του χορού. Πολλοί θεωρητικοί, μεταξύ των οποίων ο Τσόρντας (Csordas), η Φράλεϋ (Fraleigh), ο Μερλώ-Ποντύ (Merleau-Ponty) και ο Βάις (Weiss), υποστηρίζουν ότι το σώμα δεν είναι μόνο αντικείμενο με συγκεκριμένη λειτουργική δράση, αλλά και ολότητα νου και ψυχής. Ο Σέλερ (Scheler) χρησιμοποιεί τον όρο *σώμα* (der Körper) για να δηλώσει τα δομικά χαρακτηριστικά του σώματος, καθώς και τον ανθρώπινο οργανισμό ως φορέα αντικειμενικής γνώσης, ενώ για το σώμα το οποίο ζει μέσω του συναισθήματος, των αισθήσεων, του συστήματος της αντίληψης και της συγκίνησης, δηλαδή το βιωμένο σώμα, χρησιμοποιεί τον όρο *κορμί* (der Leib). Με αφορμή τη διάκριση αυτή, η οποία έδωσε το έναυσμα για το άρθρο, αναλύεται το σώμα από τη σκοπιά του χορευτή και από τη σκοπιά του θεατή, ώστε να διαφανεί πώς το σώμα συμβάλλει στην αφηγηματικότητα του έντεχνου χορού.

Το κείμενο της ΕΦΑ ΛΙΛΙΑ (Efva Lilja) αναφέρεται επίσης στο σώμα, αλλά εστιάζεται στους τρόπους με τους οποίους η εμπειρία και η μνήμη αποθηκεύονται στην κίνηση. Η χορογράφος εκθέτει τη δική της χορογραφική διαδικασία, τα όρια που θέτει σε σχέση με τον χρόνο, τη συνειδητή της επιλογή να εξωθεί τα πράγματα στα όριά τους, και καταλήγει στο πόσο σημαντική θεωρεί τη χορογραφική της έρευνα. Αναζητά τη γλωσσική διάσταση της κίνησης και τους δεσμούς ανάμεσα στη χορογραφική διαδικασία και τον τρόπο με τον οποίο ο υπόλοιπος κόσμος προσεγγίζει τη «γλώσσα». Θεωρεί την κίνηση μνήμη του σώματος, και έτσι η γλωσσική και η επικοινωνιακή διάσταση αποκτούν βαρύτητα. Όπως αναφέρει κάπου και η ίδια, «χαράζοντας την πορεία μας μέσα από τις μνήμες και τις εμπειρίες μας είναι σαν να προχωρούμε και να δημιουργούμε καινούργιες. Καθημερινά επανακτούμε τον έλεγχο της κίνησης. Όσο είμαστε ζωντανοί, μπορούμε να αξιοποιούμε τον εαυτό μας και να εκμεταλλευόμαστε κάθε ευκαιρία».

Τέλος, η ΕΡΣΗ ΠΗΤΤΑ αναφέρεται στην παράλληλη σχέση του λόγου και της κίνησης στη χορογραφία του αρχαίου δράματος, στηριζόμενη στην έρευνα που έχει κάνει η ίδια τα τελευταία χρόνια γύρω από το αρχαίο δράμα, σε αναζήτηση μιας σημειωτικής που θα αποτυπώνει τον λόγο χωρίς να τον περιγράφει. Χρησιμοποιεί αποσπάσματα από την πάροδο των *Βακχών* του Ευριπίδη για να αναφερθεί στον μύθο του Διονύσου και να υπογραμμίσει το έντονα τελετουργικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τη χορογραφία. Παράλληλα, με βάση τη πρόσφατη δουλειά της στην Ινδονησία με θέμα την Περσεφόνη και τα Ελευσίνια Μυστήρια, θίγει το θέμα της οικουμενικότητας των μύθων στη χορευτική πρακτική.

Ολοκληρώνοντας θα ήθελα να εκφράσω έναν από τους σημαντικότερους προβληματισμούς που τίθεται στις αρχές του 21ου αιώνα σχετικά με την εκπαίδευση του χορού στην Ελλάδα. Δυστυχώς μέχρι σήμερα ο χορός παραμένει αδιαβάθμητος, με αμφίβολη επαγγελματική αποκατάσταση για τους αποφοίτους των επαγγελματικών σχολών και δίχως να έχει κατακτήσει ακόμα τη θέση και τον σεβασμό που του ανήκει στη κοινότητα των ελληνικών πανεπιστημίων.

Ο Elliot Eisner, πρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης για την Εκπαίδευση μέσω της Τέχνης, υποστηρίζει ότι η τέχνη πρέπει να αποσκοπεί

στη διερεύνηση των τρόπων μέσω των οποίων το άτομο εκφράζει την εμπειρία του από τον κόσμο όπου ζει και ταυτόχρονα την ικανότητά του να αποκωδικοποιεί ό,τι μεταφέρουν οι διαφορετικοί τομείς γνώσεων στους οποίους εγκιβωτίζεται η ανθρώπινη εμπειρία.

Με άλλα λόγια ο χορός έχει βιωματικό χαρακτήρα. Είναι όχημα μέσω του οποίου ο δημιουργός, ο χορευτής και ο διδάσκων μεταφέρει τις εμπειρίες και τις γνώσεις του μετουσιωμένες. Ωστόσο το ότι ο χορός έχει βιωματικό χαρακτήρα δεν σημαίνει ότι δεν πρέπει να αποκτήσει τη θέση του στον ακαδημαϊκό χώρο, εφόσον η συστηματική και βαθύτερη ενασχόληση αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάπτυξη οποιασδήποτε τέχνης.

Ο προβληματισμός αυτός αποτέλεσε το έναυσμα για τη διοργάνωση της ημερίδας η οποία επιχείρησε να παρουσιάσει μια ολοκληρωμένη προσέγγιση του θέματος.

ΚΑΤΙΑ ΣΑΒΡΑΜΗ
Λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Πατρών
Υπεύθυνη διοργάνωσης της ημερίδας

Ευχαριστίες



Ευχαριστώ τον καθηγητή κ. Θεόδωρο Στεφανόπουλο, Πρόεδρο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών κατά την περίοδο που διεξήχθη η ημερίδα, και τον νυν Πρόεδρο, αναπληρωτή καθηγητή κ. Σταύρο Τσιτσιρίδη, καθώς και τα μέλη της Γενικής Συνέλευσης του Τμήματος που πρόθυμα υιοθέτησαν την πρότασή μου για τη διοργάνωσή της. Ευχαριστώ επίσης το Πανεπιστήμιο Πατρών και ιδιαίτερα την Επιτροπή Ερευνών που στήριξαν την εκδήλωση, καθώς και το προσωπικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών για τη βοήθεια που προσέφερε. Επιπλέον, εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου στην κ. Μαρίζα Βινιεράτου, καθηγήτρια Χορογραφίας στην Κρατική Σχολή Χορού, για το δρώμενο το οποίο χορογράφησε για τους φοιτητές του Τμήματος, όπως και στους είκοσι πέντε φοιτητές για τη συμμετοχή τους. Ευχαριστώ τους δύο απόφοιτους χορευτές της Κρατικής Σχολής Χορού και πρώην μαθητές μου, τη Ριαλένα Νικοδήμου και τον Αντώνη Αντωνίου, για τη πρακτική συμμετοχή τους στη διάλεξή μου.

Ιδιαίτερος ευχαριστώ το Κοινωνικό Ίδρυμα «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης» και ειδικότερα τον Πρόεδρό του κ. Αντώνη Παπαδημητρίου για τη γενναιοδωρη και αποκλειστική χορηγία της ημερίδας.

Ευχαριστίες οφείλονται επίσης στους συναδέλφους μου από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, οι οποίοι με τις προτάσεις τους συνέβαλαν τόσο στη γραπτή μορφή του προγράμματος όσο και στην επιμέλεια αυτού του βιβλίου: στην Πέγκυ Καρπούζου, τον Μάρτιν Κρέεμπ, τον Βάιο Λιαπή, τον Γιάννη Πανούση, τον Γιώργο Σαμπατακάκη.

Ευχαριστώ επίσης τον επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών καθηγητή κ. Γρηγόρη Σηφάκη για τις ουσιαστικές παρατηρήσεις του σχετικά με τη διοργάνωση της ημερίδας και την έκδοση των πρακτικών.

Θερμές ευχαριστίες, τέλος, οφείλω στο Σινέ+ και ειδικότερα στον σκηνοθέτη Γιώργο Μητρόπουλο για την τηλεοπτική κάλυψη της ημερίδας.

Κ. Σ.

Όταν αφηγείσαι ιστορίες

Ονομάζομαι Πητ Μπρουκς (Pete Brooks) και διευθύνω το μεταπτυχιακό μάθημα σχεδιασμού και παραγωγής παραστάσεων στο Central Saint Martin's College of Art and Design, ενώ ουσιαστικά είμαι σκηνοθέτης και σύμβουλος θεατρικών παραστάσεων. Έχω δουλέψει για περισσότερα από 25 χρόνια σε έναν τομέα που κατά καιρούς έχει χαρακτηριστεί πειραματικό θέατρο, νέο θέατρο, μεταμοντέρνα περφόρμανς και τελευταία μεταδραματικό θέατρο. Τη δουλειά μου τη χαρακτηρίζει το ενδιαφέρον μου για τη μορφή, χωρίς όμως αυτό να αποκλείει το περιεχόμενο. Ενώ δηλαδή ότι συνήθως με ενδιαφέρουν τόσο οι ιδέες που θέλω να μεταδώσω σε ένα κοινό όσο και ο τρόπος με τον οποίο τις μεταδίδω, ενώ πιστεύω ότι η ανανέωση της μορφής γίνεται πιο ριζοσπαστική όταν προκύπτει από μια ανάγκη να εκφραστούν ιδέες που δεν μπορούν να εκφραστούν με διαφορετικό τρόπο. Έχω συνεργαστεί επίσης ως δραματουργός με την Αθηνά Βάχλα σε δύο μεγάλες δουλειές και έχω δώσει δραματουργικές συμβουλές σε άλλες δύο. Όταν προσκλήθηκα να συμμετάσχω σε αυτή την ημερίδα, αποφάσισα ότι η καλύτερη προσέγγιση θα ήταν να παρουσιάσω έναν προβληματισμό με βάση τη δική μου ιδιαίτερη εμπειρία. Συγκεκριμένα, θα ήθελα να επικεντρωθώ στη διαφορά μεταξύ της αφηγηματικότητας στο θέατρο και της αφηγηματικότητας στον χορό.

Ειδικότερα, θέλω να μιλήσω για το πώς προσέγγισα τη σχέση μεταξύ πλοκής και αφηγηματικότητας σε δύο διαφορετικές δουλειές. Στην πρώτη, το έργο *Hotel Methuselah*, σε συνεργασία με την ομάδα British Performance Company Imitating the Dog, υπήρξε στην ουσία ο συγγραφέας της αρχικής ιστορίας (αν και όχι ολόκληρου του κειμένου) και ο σκηνοθέτης, υπεύθυνος και για τη δραματουργία και για τη σκηνογραφία. Στην άλλη εργάστηκα ως δραματουργός με τη σκηνοθέτη/χορογράφο Αθηνά

Βάχλα για την Candoco Company στο έργο με τίτλο *In Praise of Folly* (Μωρίας Εγκώμιον).

Αυτές οι εμπειρίες μου είναι σαφώς υποκειμενικές και εξειδικευμένες, και η διαφορά τους έγκειται στο πώς οι δυο αυτές παραστάσεις συνδέονται με την ιδέα της αφηγηματικότητας, αλλά και στο πώς οριοθετούνται οι επιμέρους ρόλοι που ανέλαβα εγώ. Ειδικότερα οι διαφορές προκύπτουν από τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι δυο αυτές μορφές τέχνης ασχολήθηκαν στο πέρασμα του χρόνου με την ιδέα της ιστορίας ως πλοκής.

Εδώ και έναν περίπου αιώνα, ίσως και περισσότερο, ο ρόλος της ιστορίας ως πλοκής στο θέατρο και τη χορευτική παράσταση έχει αλλάξει άρδην. Σε όλες τις παραδοσιακές και στις περισσότερες νεωτερικότερες θεατρικές παραστάσεις η αφηγηματική τέχνη (δηλαδή το πώς αλληλοεπιδρούν η δραματοουργία και η σκηνογραφία, όπου η σκηνογραφία θεωρείται το λεξιλόγιο της παράστασης και η δραματοουργία η δομή της) χρησιμοποιήθηκε ουσιαστικά για να παρουσιάσει μια ιστορία, το συμβολικό, κοινωνικό ή πολιτικό νόημα της οποίας θεωρείται γενικά το πρωταρχικό στοιχείο της παράστασης. Η θεατρική παράσταση πάντοτε θεωρούνταν και συνεχίζει να θεωρείται πρωτίστως μορφή για να αφηγηθεί μια ιστορία. Το ίδιο ισχύει επίσης για τα μυθιστορήματα και τις ταινίες. Προφανώς, αυτό δεν ισχύει για τον χορό. Πάντοτε υπήρχαν μορφές χορού που δεν είχαν καμιά σχέση με την αφήγηση μιας ιστορίας και, στην πραγματικότητα, όπως συμβαίνει και με την όπερα, στον χορό η πλοκή λειτουργούσε συνήθως ως τρόπος διαμόρφωσης της δομής ή ως δραματοουργία όπου στηρίζονταν οι χορογραφικές ιδέες, η αισθητική αξιολόγηση των οποίων είναι και ο βασικός στόχος της παράστασης. Το κοινό δεν πηγαίνει να δει ένα μπαλέτο όπως *Η Ωραιά Κοιμωμένη* για να σκεφτεί πόσο πολύπλοκη είναι η ιστορία. Από την άλλη πλευρά, οι παραδοσιακοί θεατρικοί κριτικοί και το κοινό δυσανασχετούν όταν θεωρούν ότι η σκηνοθετική πραγμάτευση ενός κλασικού δραματικού κειμένου έχει κάνει λιγότερο ξεκάθαρη την πλοκή.

Και στις δυο περιπτώσεις όμως, το αφήγημα το οποίο παρουσιάζεται στο κοινό είναι αναπόφευκτα το προϊόν μιας πολύπλοκης αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην ιστορία και τον τρόπο της

αφήγησης. Το νόημα ή η ευχαρίστηση που αντλεί το κοινό από την αφήγηση μπορεί να προέρχεται πρωταρχικά από την ιστορία ή από τον τρόπο που αυτή παρουσιάζεται ή βέβαια από το πώς αυτά τα δύο αλληλοεπιδρούν.

Παρότι αυτό το μοντέλο του τρόπου με τον οποίο αλληλοεπιδρούν ιστορία και αφήγηση ίσχυσε για εκατό περίπου χρόνια, στα τέλη του 20ού αιώνα αμφισβητήθηκε έντονα, τουλάχιστον από όσους δεν εντάσσονται στην κυρίαρχη παράδοση.

Η ιδέα της γραμμικής ιστορίας ως βάσης για τη δραματοουργία στο θέατρο από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα άρχισε να αμφισβητείται όλο και περισσότερο από ομάδες και καλλιτέχνες που, επηρεασμένοι από τον μεταδομισμό και τις επαναστατικές ιδέες σχετικά με τον φυσικό κόσμο οι οποίες βασιζόνταν σε νέες επιστημονικές θεωρίες (κυρίως στην κβαντική θεωρία), ένιωσαν ότι μια τέτοια γραμμικότητα δεν ήταν χρήσιμος τρόπος αναπαράστασης ή κατανόησης του κόσμου. Ένωσαν ότι η όλη ιδέα της αναπαράστασης ήταν δημιουργικά αδιέξοδη. Ως προς αυτό ακολούθησαν το ρεύμα απομάκρυνσης από τη μιμητική αναπαράσταση, ρεύμα το οποίο είχε φέρει επανάσταση στις καλές τέχνες στις αρχές του 20ού αιώνα.

Ωστόσο, οι παραστατικές τέχνες υπήρξαν ανέκαθεν θεμελιωδώς συντηρητικές και, με κάποιες σημαντικές εξαιρέσεις, ο μοντερνισμός άργησε εδώ να εμφανιστεί. Ωστόσο, κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980 υπήρξε συλλήβδην απόρριψη της πλοκής ως δομικής αρχής προς χάριν της παράστασης παρά της αναπαράστασης (οι παραστάσεις ήταν μάλλον γεγονότα, παρά απεικονίσεις γεγονότων). Επίσης οι δημιουργοί εμπιστεύτηκαν περισσότερο κάποιες φορμαλιστικές ή αναρχικές προσεγγίσεις στον τρόπο οργάνωσης του υλικού. Οι δουλειές του Ρόμπερτ Γουίλσον (Robert Wilson), του Ρίτσαρντ Φόμαν (Richard Foeman), του Πέτερ Χάντκε (Peter Handke), του Living Theater, ακόμα και του Γέρζι Γκροτόφσκι (Jerzy Grotowski) και του Ταντέους Κάντορ (Tadeuz Kantor) είναι όλες παραδείγματα παραστάσεων όπου η έννοια της ιστορίας ήταν λίγο πολύ αδιόρατη πίσω από το πυκνό οπτικό αφήγημα του γεγονότος της παράστασης. Αδιόρατη ίσως, αλλά και πάλι παρούσα, θα λέγαμε, ως βαθιά οργανωτική αρχή.

Στο μεταξύ, κατά την ίδια περίοδο ορισμένοι εξέχοντες καλλιτέχνες του χορού ξεκινούσαν να αναδιαπραγματεύονται τη σχέση της καλλιτεχνικής μορφής με την ιστορία που θεωρούνταν σοβαρό και σημαντικό μέρος του αφηγήματος. Ειδικότερα, η δουλειά της Πίνα Μπάους (Pina Bausch), αντλώντας από την ισχυρότερη ίσως παράδοση του μοντέρνου χορού στην Ευρώπη, διαδραμάτισε πολύ σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του χοροθεάτρου όπου η πλοκή ή, ακριβέστερα, οι καταστάσεις μάς τραβούν την προσοχή εξίσου με τη χορογραφία. Από την *Ιεροτελεστία της Ανοιξης* έως το *Kontakthof*, το *Café Müller* και το *1980*, η Μπάους μάς παρουσιάζει αφηγηματικά πλαίσια τα οποία επηρεάζουν ουσιαστικά τον τρόπο μας να διαβάζουμε το τι συμβαίνει. Επίσης δραματοποιεί την επιφανειακή αφήγηση αυτής καθαυτής της παράστασης, δημιουργώντας μια μετα-αφήγηση η οποία μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε δύο *ιστορίες* ταυτόχρονα. Η μια είναι η ιστορία που εκτυλίσσεται μέσα στον μυθοπλαστικό κόσμο της σκηνής και η άλλη η αναγόμενη σε μυθοπλασία πάλη που δίνει η ομάδα της για να μας την παρουσιάσει. Αυτό που έκανε η Μπάους και πολλοί άλλοι δημιουργοί παραστάσεων δεν ήταν εντελώς πρωτότυπο, αλλά άντλησε εν πολλοίς από ιδέες παρούσες στη μεταμοντέρνα λογοτεχνική μυθοπλασία και τη νέα μεταστρουκτουραλιστική κριτική της. Καθώς ταυτόχρονα το μεταμοντέρνο θέατρο ανέπτυξε τις δικές του, ολοένα πιο σύνθετες και πλουραλιστικές, προσεγγίσεις για την αφηγηματικότητα, φτάνουμε στις αρχές του 21ου αιώνα, στο σημείο όπου η σχέση μεταξύ της ιστορίας και της αφήγησης είναι δομικά παρόμοια τόσο στον μεταμοντέρνο χορό όσο και στη μεταμοντέρνα παράσταση. Δραματουργικά, η δουλειά του Άκραμ Καν (Akram Khan), του Γουίλιαμ Φόρσαιθ (William Forsythe), του Ζερόμ Μπελ (Jerôme Bel), της Αν Τερέσα ντε Κέρσμακερ (Anne Teresa de Keersmaeker) και της ομάδας των DV8 του Λόιντ Νιούσον (Lloyd Newson) έχει επηρεαστεί τόσο από τη δουλειά των The Need Company, Victoria, Forced Entertainment ή του Wooster Group, όσο και από τους σύγχρονους χορογράφους. Έτσι οι στρατηγικές σύνθεσης που υιοθέτησαν μεταμοντέρνοι χορογράφοι φαίνονται οικείες σε δημιουργούς παραστάσεων σαν κι εμένα. Επομένως,

το να δουλεύω ως δραματουργός με μια χορογράφο και δημιουργό χοροθεάτρου όπως η Αθηνά Βάχλα, αν και ενέχει κάποια πρόκληση, δεν μοιάζει με περιπλάνηση σε επικίνδυνη και άγνωστη περιοχή, όπως θα συνέβαινε ίσως αν εργαζόμουν με ομάδα κλασικού μπαλέτου.

Η πορεία μου μέχρι στιγμής υπήρξε περίπλοκη, και έχω ξεκινήσει με δουλειές που μπορεί να περιγραφούν καλύτερα ως αποδομημένο είδος αφήγησης. Στη συνέχεια υιοθέτησα αρχικά μια στο έπακρο αφηρημένη μορφή σωματικής παράστασης για να επιστρέψω τελικά στην ιδέα της ιστορίας και το τι αυτή σημαίνει σε μεταμοντέρνα συμφραζόμενα. Ως θεατρικός δημιουργός υποστηρίζω ότι πρέπει να επανασυνδεθούμε ουσιαστικότερα με την *ιστορία* και το κύριο επιχείρημά μου είναι ότι, αδιαφορώντας για την πλοκή, οι σύγχρονες παραστάσεις δεν μπορούν να καταφύγουν στις σύνθετες μεταδομικές και ψυχαναλυτικές μεταφορές που ανήκουν πλέον στον πυρήνα των τεχνοτροπιών οι οποίες παρουσιάζουν το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στον χώρο των καλών τεχνών και του κινηματογράφου. Είναι παράδοξο το ότι μια γενιά δημιουργών, η οποία θαυμάζει τη σύνθετη αφηγηματικότητα του Ντέιβιντ Λυντς (David Lynch), του Τσάρλι Κάουφμαν (Charlie Kaufman) ή του Μάθιου Μπάρνι (Matthew Barney), συνεχίζει να θεωρεί τις καίριες για τη μεταμοντέρνα μυθοπλασία στην καλύτερη έκφασή της αφήγησης ως υλικό κατάλληλο μόνο για την παραδοσιακή σκηνή. Είναι σαν να έχει αναπτυχθεί μια παράξενη πόλωση μέσα στη φιλοσοφία της παράστασης, όπου είτε προσεγγίζει κανείς την αφήγηση παραδοσιακά είτε την απορρίπτει εντελώς, και στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καν έννοια περί μεταμοντέρνας δραματικής αφήγησης.

Δουλεύοντας ως θεατρικός δημιουργός, εργάζομαι συνήθως ως συγγραφέας ή σε συνεργασία με κάποιον συγγραφέα για τη δημιουργία μιας *ιστορίας*. Συχνά ξεκινώ με το ερώτημα: «τι θα μπορούσε όντως να συμβεί αν συνέβαινε στην πραγματική ζωή;». Η άρθρωση αυτής της ιστορίας, με άλλα λόγια ο τρόπος που χωρίζεται σε επεισόδια, αποτελεί τη βασική δομή της παράστασης. Κατά τη διάρκεια μιας παραγωγής προστίθενται και δραματουργικά και σκηνογραφικά στοιχεία και έτσι αναπτύσσεται περαι-

τέρω η αφήγηση. Με άλλα λόγια πρέπει να σκεφτούμε πώς η ιστορία (δηλαδή το τι θα μπορούσε να συμβεί αν συνέβαινε στην πραγματική ζωή) μπορεί να μετατραπεί σε θεατρικό ή κινηματογραφικό σενάριο. Κάποια γεγονότα μπορεί να μπουν σε διαφορετική χρονική σειρά ή να τα δούμε από διαφορετική οπτική γωνία, όμως στον πυρήνα βρίσκεται μια ιστορία. Όταν το θεατρικό ή κινηματογραφικό σενάριο παρουσιάζεται στη σκηνή ή κινηματογραφείται, ένα εντελώς νέο επίπεδο αφηγηματικού νοήματος προστίθεται στην ιστορία.

Θα περιγράψω, εν είδει παραδείγματος, τη διαδικασία παραγωγής του έργου *Hotel Methuselah*. Πρόκειται για παράσταση πολυμέσων η οποία έχει περιοδεύσει στη Βρετανία, αλλά και στη Γαλλία, τη Γερμανία και την Πολωνία.

Το σημείο έναρξης ήταν η γέννηση της κόρης μου. Τώρα είναι 5 χρόνων, και όταν γεννήθηκε με κατέκλυσε το αίσθημα της θνητότητάς μου και το αίσθημα ευθύνης γι' αυτό το νέο πλάσμα που συνέβαλα να έρθει στον κόσμο. Τα αισθήματα αυτά συνδέθηκαν με μια ιστορία που είχα στο μυαλό μου από καιρό: ένας άντρας πεθαίνει και βρίσκεται να εργάζεται ως θυρωρός της νύχτας σε ένα ξενοδοχείο. Μια γυναίκα έρχεται στο ξενοδοχείο και κατόπιν αυτοκτονεί. Δεν υπήρχε όμως πραγματική σύνδεση ανάμεσα στη γέννηση της κόρης μου και το εμβρυακό αυτό αφήγημα αν εξαιρέσουμε μια διαίσθηση και αίσθηση ότι μπορεί να παραχθεί μια δομή που να ερμηνεύει τα συναισθήματά μου για τον άλλον.

Τότε άρχισα να διερευνώ τη βασική ιδέα της ιστορίας διατυπώνοντας ερωτήσεις. Εντάξει, ο άντρας έχει πεθάνει, οπότε βρίσκεται ή στην κόλαση ή στον παράδεισο. Αλλά τι από τα δύο συμβαίνει; Και ποια είναι η γυναίκα; Και γιατί αυτοκτονεί;

Η απάντηση στην πρώτη ερώτηση ήταν «στην κόλαση», επειδή προφανώς το να δουλεύεις ως θυρωρός της νύχτας δεν μπορεί να θεωρηθεί παράδεισος. Η δεύτερη και η τρίτη ερώτηση δεν μπορούσαν να απαντηθούν προσώρας.

Έπειτα αναρωτήθηκα γιατί αυτός ο άντρας βρίσκεται στην κόλαση. Και η απάντηση προέκυψε αβίαστα: επειδή δεν κατάφερε να εκπληρώσει το καθήκον του και να φροντίσει την κόρη του. Γιατί;

Επειδή σκοτώθηκε. Πώς σκοτώθηκε; Για ένα διάστημα η απάντηση ήταν «μεθυσμένος σε τροχαίο», αλλά κατόπιν, καθώς η εισβολή στο Ιράκ ήταν πρόσφατη, μου φάνηκε προτιμότερο να τον κάνω στρατιώτη που πάει σε έναν ηλίθιο πόλεμο και σκοτώνεται εκεί.

Έτσι, είχα τώρα έναν άντρα που βρίσκεται στην κόλαση, επειδή σκοτώθηκε σε έναν ηλίθιο πόλεμο, ενώ θα έπρεπε να είχε μείνει σπίτι του και να φροντίζει το παιδί του. Ποια θα έπρεπε λοιπόν να είναι η τιμωρία του; Ολοφάνερο, να δει τις συνέπειες που προκάλεσε ο θάνατός του εξαιτίας της ηλίθιας απόφασής του να πάει στον πόλεμο.

Συνεπώς, το επόμενο βήμα ήταν να αναρωτηθώ ποιες μπορεί να είναι αυτές οι συνέπειες. Είχα λοιπόν ήδη την απάντηση στην ερώτηση αυτή: η αυτοκτονία της γυναίκας η οποία, λογικά, θα πρέπει να ήταν η σύζυγος ή η σύντροφός του. Γιατί όμως η γυναίκα αυτοκτονεί; Γιατί της είναι εντελώς αδύνατον να τα βγάλει πέρα με τον θάνατο του συζύγου της; Και η απάντηση είναι ότι ήταν ξανά έγκυος.

Στο σημείο αυτό είχα μια ιστορία. Μια ακολουθία γεγονότων.

Αν κάτι τέτοιο είχε συμβεί στην αληθινή ζωή, θα είχε ως εξής:

- Ένας άντρας κάνει έρωτα με τη γυναίκα του και αυτή μένει έγκυος.
- Ο άντρας πάει στον πόλεμο.
- Ο άντρας σκοτώνεται.
- Ο άντρας βρίσκεται να δουλεύει ως θυρωρός της νύχτας σε ένα ξενοδοχείο, το οποίο είναι σαφώς κάποιο είδος κόλασης.
- Η σύζυγος έρχεται στο ξενοδοχείο. Αλλά για κάποιο λόγο ο άντρας και η σύζυγός του δεν αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον.
- Αυτή αυτοκτονεί.
- Ο άντρας βρίσκει τη νεκρή γυναίκα και καταλαβαίνει ότι είναι η σύζυγός του.

Εδώ αρχίζω να σκέφτομαι πώς μπορεί να χαρτογραφηθεί η ιστορία μέσα στον χώρο της παράστασης. Σε αυτή τη φάση έχω αρκετούς προβληματισμούς και λιγότερες ιδέες.

Πρώτα σκέφτομαι το έργο ως ιστορία φαντασμάτων και θέλω το κοινό να αντιληφθεί σταδιακά τι συμβαίνει. Επίσης θέλω να αναπτύξω το συμβολικό τοπίο της παράστασης με πολύ ξεκάθαρο τρόπο. Αποφασίζω ότι το έργο θα δομηθεί με άξονα τρεις επα-

ναλήψεις της ίδιας ακολουθίας γεγονότων:

- Γυναίκα φτάνει στο ξενοδοχείο.
- Γυναίκα μιλά στον θυρωρό του ξενοδοχείου.
- Γυναίκα πηγαίνει στο δωμάτιό της και αυτοκτονεί.
- Θυρωρός της νύχτας βρίσκει το πτώμα της.

Πρόκειται για πολύ απλή δομή, οπότε προστίθενται δύο ακόμη χαρακτήρες. Αποφασίζω επίσης να μιλάει η γυναίκα στον θυρωρό και δεύτερη φορά. Την πρώτη φορά απλώς δίνει τα στοιχεία της για την άφιξή της στο ξενοδοχείο, κάτι εξαιρετικά συνηθισμένο. Ποιος είναι λοιπόν ο λόγος για τη δεύτερη συζήτηση;

Η απάντηση στην ερώτηση αυτή είναι το κλειδί για το πώς λειτουργούν η αφήγηση και η συμβολική δομή του έργου. Τη δεύτερη φορά που η γυναίκα μιλάει στον θυρωρό της νύχτας τού ζητάει να κάνουν έρωτα. Νιώθει μοναξιά, ο θυρωρός της θυμίζει κάποιον και την τρομάζει αυτό που μπορεί να κάνει (δηλαδή να αυτοκτονήσει· έχει όπλο στην τσάντα της). Η ερωτική πράξη είναι το κλειδί για όλες τις τελικές δραματουργικές λεπτομέρειες.

Η συμβολική διάταξη του έργου δομείται γύρω από δυο αλληλουσχετιζόμενες πράξεις διείσδυσης: τη σεξουαλική διείσδυση, που οδηγεί σε εγκυμοσύνη, και τη διείσδυση μιας μοιραίας σφαίρας στο σώμα του στρατιώτη, κάτι που το βλέπουμε φευγαλέα κατά διαστήματα στη διάρκεια της παράστασης. Η ιστορία και οι συμβολικές επιπτώσεις της συνεχίζουν, λοιπόν, να εμπλουτίζουν με καινούργια στοιχεία την παραγωγή σε όλα τα επίπεδα, έτσι ώστε σε κάποιο σημείο το αίμα που πετάγεται σε έναν τοίχο σε μια κινηματογραφημένη σκηνή μετατρέπεται σε σπέρμα με την τεχνική επεξεργασία της εικόνας. Οι άλλοι χαρακτήρες στο ξενοδοχείο είναι σαφώς δαιμονικοί και ούτω καθεξής.

Το σημαντικό ως προς τη διαδικασία είναι ότι μια δραματουργία χτίζεται από κάτω προς τα επάνω. Η ιστορία είναι ο πρώτος όροφος και ό,τι ακολουθεί μπορεί πάντα να σχετίζεται με αυτόν. Το ισόγειο δεν χρειάζεται πάντα να είναι ορατό, αλλά η λογική του ή η τάξη του διαμορφώνει ό,τι ακολουθεί.

Η εργασία μου ως δραματουργού στο έργο *In Praise of Folly* ήταν

τελείως διαφορετική, παρότι το τελικό αποτέλεσμα είναι ουσιαστικά το ίδιο, να παραχθεί δηλαδή μια δομή ως βάση για την ανάπτυξη μιας αφήγησης. Στην πραγματικότητα, η αφήγηση στη συγκεκριμένη περίπτωση, με άλλα λόγια αυτό που όντως συμβαίνει στη σκηνή, ήταν λίγο ως πολύ προαποφασισμένο, παρ' όλα αυτά η Αθηνά δυσκολευόταν να τελειώσει το έργο. Κατά κάποιο τρόπο δεν μπορούσε να καταλάβει τι ακριβώς είχε κάνει στο μεταξύ ώστε να κατασκευάσει τα τελευταία κομμάτια του παζλ. Για μένα, αυτό είναι κάτι που απαιτεί αντικειμενικότητα. Ξέρω πως όταν δουλεύω σε δικό μου έργο, είναι πιθανόν να εμπλακώ τόσο πολύ ώστε να φτάσω σε σημείο όπου, όπως λέμε στα αγγλικά, βλέπεις τα δέντρα και χάνεις το δάσος. Γενικά υπάρχει σύγχυση σχετικά με το τι ακριβώς κάνει ένας δραματουργός, και νομίζω πως αυτό οφείλεται στο ότι κάθε περίπτωση είναι διαφορετική.

Το πράγμα ξεκινάει με την Αθηνά να μου λέει ότι το έργο θα ονομαστεί *In Praise of Folly* (*Μωρίας Εγκώμιον*) και ότι οπτικά θα εμπλουτιστεί με εικόνες από τη ζωγραφική της Αναγέννησης.

Μου λέει ότι έχει κολλήσει σε ορισμένα σημεία και δεν ξέρει πώς να ολοκληρώσει ή να συνδέσει ορισμένα μέρη.

Της ζητάω να έχω μια σύντομη επισκόπηση του υλικού χωρίς να μου εξηγεί γιατί έχει καταλήξει στις αποφάσεις που έχει πάρει.

Έπειτα της περιγράφω τι έχω δει εγώ και τι πιστεύω ότι συμβαίνει επί σκηνής:

Βλέπω έναν άντρα να κρατάει διαβήτες, κάτι που ξεκάθαρα παραπέμπει σε πίνακα του Γουίλιαμ Μπλέικ (William Blake) με θέμα τον Δημιουργό, με άλλα λόγια τον Θεό. Βλέπω πολλές αναγεννησιακές αναφορές και σχέσεις που μοιάζουν πολιτικά φορτισμένες. Βλέπω εικόνες ανθρώπινου μαρτυρίου που προέρχονται κατά μεγάλο μέρος από ζωγραφικές απεικονίσεις του Εσταυρωμένου. Υπάρχει ένα απόσπασμα από το έργο *Marat-Sade* του Πέτερ Βάις (Peter Weiss) που αφορά τον θάνατο.

Οι πρώτες μου σκέψεις είναι ότι εδώ κάτι βρίσκεται σε εξέλιξη, και πίσω από την επιφάνεια υπάρχει σε επίπεδο μυθολογίας μια κατάσταση. Το προφανές κομβικό στοιχείο της όλης κατάστασης είναι η αναμφίβολη παρουσία του Θεού που προεδρεύει σε ένα είδος αναγεννησιακού δικαστηρίου με σύγχρονα κουστού-

μα. Άπαξ και διατυπώθηκε αυτό, μπορούσαμε πια να συνδέσουμε ξεκάθαρα τον τίτλο του έργου, ο οποίος αναφέρεται σε μια θρησκευτική σάτιρα του προτεστάντη κληρικού Εράσμου, και τα όσα διαδραματίζονται επί σκηνής. Λέω στην Αθηνά ότι ίσως βλέπουμε τον Θεό και τους αγγέλους του στον παράδεισο σαν να βρίσκονται σε αναγεννησιακό παπικό δικαστήριο. Δεν προτείνω μια μοναδική τελεσίδικη ερμηνεία, αλλά προσπαθώ να κατασκευάσω μια συνεκτική συμβολική δομή που να εξηγεί αν όχι όλα τουλάχιστον τα περισσότερα από όσα συμβαίνουν επί σκηνής. Της Αθηνάς της αρέσει η ιδέα και προχωράμε. Επειδή πρόκειται για προτεστάντικη σάτιρα, διαβάζουμε και κάνουμε αναφορά στον *Χαμένο Παράδεισο* του Μίλτον. Πετάμε το κείμενο σχετικά με τον θάνατο και το αντικαθιστούμε με ένα κείμενο σχετικά με το μαρτύριο. Η κατάσταση ξαφνικά γίνεται ένας διάλογος μεταξύ του Θεού και του Εωσφόρου με θέμα τη δημιουργία του ανθρώπου. Δεν υπάρχει *ιστορία*, ούτε ακολουθία γεγονότων που να εντάσσονται σε πλοκή, υπάρχει μόνο μια σειρά διαλόγων και χορογραφικές αλληλουχίες η οποία μπορεί να αναδιαταχθεί χωρίς να διαταραχθεί η αντίληψη του κοινού σχετικά με τα όσα συμβαίνουν. Πουθενά δεν προτείνω να δημιουργηθεί καινούργιο υλικό ούτε επιχειρώ να επηρεάσω τα όσα συμβαίνουν στη σκηνή. Ο ρόλος μου, όπως τον βλέπω εγώ, είναι να προσδιορίσω συνδέσεις και απηχήσεις και να υποδείξω πού υπάρχουν αντιφάσεις (για παράδειγμα, λέω στην Αθηνά ότι για μένα το κείμενο σχετικά με τον ανθρώπινο θάνατο δεν έχει νόημα όταν παρατίθεται μαζί με εικόνες του νεκρού και του θνήσκοντος Χριστού, επειδή ο Χριστός δεν πεθαίνει στ' αλήθεια). Έτσι, η δραματουργία σε αυτή την περίπτωση γίνεται ένα είδος αναδρομικής προσαρμογής ενός διανοητικού πλαισίου με βάση τα ήδη υπάρχοντα στοιχεία.

Η δική μου θέση δουλεύοντας με την Αθηνά ήταν ότι πρώτα έπρεπε να καταλάβω πως στη δουλειά της το στοιχείο της ιστορίας (με άλλα λόγια μια σειρά γεγονότων με αλληλουχία) συχνά είχε αντικατασταθεί από αυτό που θα μπορούσαμε να περιγράψουμε ως συμβολικό τοπίο. Αυτή η προσέγγιση της αφήγησης είναι στην πραγματικότητα πολύ παλιά. Η γραμμικότητα των περισσότερων πρώιμων αφηγήσεων, όπως η *Οδύσσεια* για παράδειγμα, είναι σε

γενικές γραμμές σαφώς αυθαίρετη, και τα όσα συμβαίνουν στην ιστορία πέρα από την αρχή και το τέλος μπορούν λίγο ως πολύ να διαρθρωθούν με οποιονδήποτε τρόπο χωρίς να καταστραφεί το συνολικό αποτέλεσμα. Η λειτουργία της γραμμικότητας σε αυτή την περίπτωση είναι απλώς να υποδείξει μια διαδρομή μέσα σε ένα φανταστικό τοπίο όπου παρακολουθούμε γεγονότα που δεν τα συνδέει η πλοκή αλλά αποτελούν μέρος του ίδιου φανταστικού κόσμου. Σε πολλά παραδοσιακά και μοντερνιστικά έργα, αυτός ο κόσμος είναι μεταφορά για την κοινωνία, στον 20ό αιώνα όμως το τοπίο αυτό αποτελεί όλο και συχνότερα υπόδειγμα μνήμης ή του υποσυνείδητου του καλλιτέχνη. Οι εξπρεσιονιστές αποκαλούσαν αυτό το είδος δραματουργίας *station drama*, όπου οι σκηνές ήταν σαν τους σταθμούς σε σιδηροδρομική γραμμή, συνδεμένες μεταξύ τους επειδή αποτελούν τμήμα της ίδιας τροχιάς, αλλά όχι απαραίτητα μέσω αιτιακών σχέσεων ή μέσω οποιασδήποτε από τις τεχνικές της παραδοσιακής δραματικής δομής.

Χρησιμοποιώντας αυτό το τοπίο μπορώ να υιοθετήσω ως δραματουργός θέση παρόμοια με του ψυχαναλυτή που προσπαθεί να εισαγάγει εκ των υστέρων μια συμβολική τάξη σε μια ακολουθία εικόνων. Η μόνη μου έγνοια είναι πώς μπορούν να κατανοηθούν οι εικόνες ή τα όσα συμβαίνουν επί σκηνής. Προσπαθώ να μην έχω προσωπικές επιθυμίες για να γίνει το έργο έτσι ή αλλιώς.

Η δουλειά μου είναι να αναλύσω με όσο το δυνατόν λιγότερη εμπλοκή ό,τι βλέπω και να θυμάμαι πάντα ότι ο Φρόντ βάσισε το μοντέλο του για την ψυχανάλυση εν μέρει στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη.

Βιβλιογραφία

Lehmann, H. T. (2006), *Post-Dramatic Theatre*, μτφρ. Karen Jürs-Munby, Λονδίνο, Routledge.

In Praise of Folly

Εισαγωγή

Το έργο *In Praise of Folly*, μια χορογραφική παράσταση που δημιουργήθηκε το 2005 στο Λονδίνο για τους Candoco (Can do company), παρουσιάστηκε στο Queen Elizabeth Hall και περιόδευσε στο Ηνωμένο Βασίλειο και ανά τον κόσμο για ένα χρόνο.

Αυτό το έργο αποτελεί ένα μικρό πυρήνα στοχασμού και συζήτησης με θέμα την ιδέα της αφήγησης και τις προκλήσεις της. Οι προκλήσεις αυτές συνδέονται με το πρόβλημα της δομής, το οποίο αντιμετώπισα νωρίς στην καλλιτεχνική μου ζωή, και τη διαδικασία για τη διαμόρφωση της δομής την αποκαλώ «ημιτελή εργασία σε εξέλιξη».

Προτού αναφερθώ στη συγκεκριμένη χορογραφία, θα ήθελα να μοιραστώ μαζί σας μερικές προσωπικές σκέψεις για την έννοια της αφήγησης, οι οποίες θα σας βοηθήσουν να καταλάβετε καλύτερα τις προθέσεις μου κατά τη δημιουργική διαδικασία που ακολούθησα.

Υπάρχει η γέννηση και ο θάνατος, κι ανάμεσά τους βρίσκεται η ζωή. Η αφήγηση για μένα είναι το πώς εκδηλώνεται η ζωή στην καθημερινή προσπάθεια για επιβίωση. Προσπαθώντας να κατανοήσω την αφήγηση και να τη χρησιμοποιήσω αποτελεσματικά στην τέχνη ώστε να μεταδώσω μια προσωπική άποψη σχετικά με τη ζωή είναι σαν να προσπαθώ να κατανοήσω τη ζωή την ίδια.

Η αναζήτηση της συνεκτικής και άρτια διαμορφωμένης αφήγησης είναι ατέρμονη διαδικασία.

Ο Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes), στη συλλογή άρθρων του που εκδόθηκε σε αγγλική μετάφραση με τον τίτλο *Image-Music-Text (Εικόνα-Μουσική-Κείμενο)* παρομοιάζει τους αφηγηματικούς συνδέσμους με τους μεντεσέδες μιας πόρτας που την κρατούν στη θέση της — χωρίς αυτούς δεν υπάρχει πόρτα. Αλλού επίσης

αναφέρει ότι ή τα πάντα έχουν κάποιο νόημα ή δεν υπάρχει τίποτα. Η χορευτική μου παιδεία υπήρξε ανέκαθεν πρόκληση για μένα, καθώς συνεχώς πρέπει να επανεκπαιδεύομαι και να επαναπροσδιορίζω τον τρόπο με τον οποίο σκέφτομαι τη χορογραφία.

Με την πάροδο του χρόνου συνειδητοποίησα ότι η φύση των ποιητικών στοιχείων σε μια χορογραφία είναι νεφελώδης και δυσκολεύει τον χορογράφο να αναδείξει το στοιχείο της αφήγησης ώστε να επικοινωνήσει με άμεσο και αποτελεσματικό τρόπο.

Για τη δημιουργία του *In Praise of Folly* προσκάλεσα τον δραματουργό Πητ Μπρουκς (Pete Brooks) προκειμένου να με βοηθήσει να ξεκαθαρίσω τις προθέσεις μου ως προς το περιεχόμενο και τα συμφραζόμενα της χορογραφίας μου και η παρέμβασή του να λειτουργήσει έτσι ως αντίβαρο στις δημιουργικές μου συνήθειες. Το αποτέλεσμα της συνεργασίας μας ήταν ότι, για να επιλύσω το πρόβλημα της αφηγηματικής δομής, δημιούργησα μια χορογραφία που λειτουργεί σαν παζλ.

Τα επιμέρους αφηγηματικά στοιχεία τα συγκέντρωσα και προσκάλεσα τον θεατή να τα συναρμολογήσει μαζί μου, δημιουργώντας το δικό του αφήγημα. Εγώ ως δημιουργός είχα την υποχρέωση απέναντι στο κοινό να έχω κατά νου τα στοιχεία ως θέματα και να μπορώ να απαντήσω σε όποιες απορίες είχαν ενδεχομένως οι θεατές.

A. Η διαδικασία

Αυτή η ενότητα αναφέρεται σε ό,τι προϋπάρχει του αποτελέσματος και το αποκαλώ «αφηγηματικά στοιχεία που συγκεντρώνονται πριν από τη δημιουργία».

1. Θέματα που δεν έχουν εξαντληθεί σε προηγούμενες χορογραφίες

— Η καρδιά του σκότους. Το 2002 δημιούργησα μια χορογραφία ειδικά διαμορφωμένη για συγκεκριμένο χώρο με τίτλο *House of Kurtz*, βασισμένη στο έργο *Heart of Darkness* (Η καρδιά του σκότους) του Τζόζεφ Κόνραντ. Ο Κουρτς είναι ένας μορφωμένος αριστοκράτης της βικτωριανής Αγγλίας, ο οποίος πηγαίνει σε αποστολή στην Αφρική για να εκχριστιανίσει τη «βάρβαρη

- ήπειρο». Καταλήγει όμως να διαπράττει ανομολόγητα εγκλήματα, ανθρωποθυσίες και πράξεις ειδωλολατρίας. Ως καλλιτέχνης, αναζητούσα τον τρόπο να αποκαλύψω το πάθος του Κουρτς στα τελεαία λόγια του: «ο τρόμος, ο τρόμος» — τρόμος μπροστά στην αρχετυπική μορφή της Σκιάς μας.
- Σώμα και αναπηρία. Παρουσιάστηκε στην ειδικά διαμορφωμένη για συγκεκριμένο χώρο χορογραφία με τον τίτλο *Wrestling an Angel* (Παλεύοντας με έναν άγγελο). Τη χορογραφία αυτή τη δημιούργησα το 2004 για ένα σφαγείο και μια παλιά αίθουσα ανατομίας η οποία στεγαζόταν σε εκκλησία. Εκεί το σώμα δι-αμελιζόταν σε αναζήτηση του πνεύματος, του υπερφυσικού στοιχείου πέρα από τα δεσμά του σώματος. Αργότερα η ομάδα χορού Candoco με προσκάλεσε να δημιουργήσω μια χορογραφία που ονομάστηκε *Memento Mori Memento Amore*, με άξονα την έννοια της σωματικής αναπηρίας. Μπήκα στον πειρασμό να μη χρησιμοποιήσω στη σκηνή αναπηρικά αμαξίδια, που βοηθούν το σώμα να πετύχει συγκεκριμένους στόχους. Η αφήγηση έπρεπε να εμπνέεται από το ότι τα σώματα είχαν διαφορετικές δυνατότητες, και απαιτούνταν προσπάθεια και τριβή στο επίπεδο της σωματικής κίνησης.
 - Έργο εν εξελίξει. Η παράσταση *In Praise of Folly* ήταν η πρόκληση για να αναπτύξω και να εξελίξω την ιδέα του διαμελισμού και της σωματικής αναπηρίας που είχα επεξεργαστεί στην παράσταση *Memento Mori Memento Amore* με διαφορετικά όμως σκηνικά και άλλη κεντρική θεματική ιδέα.

2. Έρευνα πριν από την παραγωγή

Χρειάστηκε να κάνω ένα δίμηνο ταξίδι ανά την Ιταλία ώστε να διερευνήσω επιτόπου την τέχνη της Αναγέννησης στη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική. Το ταξίδι το χρηματοδότησε η ομάδα χορού Candoco και για να οργανώσω τις επισκέψεις μου συμβουλευτήκα διευθυντές μουσείων τέχνης, τη National Gallery και το Ινστιτούτο Courtauld. Ο στόχος ήταν να συνθέσω επί σκηνής πίνακες που να αποδίδουν την ατμόσφαιρα και τις δομές του χώρου ζωγραφικών έργων της Αναγέννησης.

3. Ο ρόλος του Πητ ως δραματουργού

Ο Πητ ενθάρρυνε την ολοκλήρωση της αρχικής ιδέας μου μέσα από ερωτήσεις, παρατηρήσεις, λεπτές διακρίσεις. Δεν επέβαλε τις δικές του ιδέες.

Τα αφηγηματικά στοιχεία, όπως τα σχεδιάσαμε με τον Πητ πριν από την παραγωγή, ήταν:

α. Ο τίτλος. Πρότεινα τον τίτλο *In Praise of Folly (Μωρίας Εγκώμιον)*, που είναι ο τίτλος του βιβλίου το οποίο έγραψε ο Έρασμος τον 15ο αιώνα, μη συνειδητοποιώντας πλήρως την επιλογή μου. Ο Πητ συζήτησε μαζί μου το βιβλίο, ενέκρινε τον τίτλο και με ενθάρρυνε να τον χρησιμοποιήσω ως μεταφορά πάνω στο θέμα της χορογραφικής δουλειάς μου.

β. Το κείμενο που έλεγαν οι χορευτές. Είχα επιλέξει ένα κείμενο σχετικά με τον θάνατο από το έργο *Marat-Sade* του Πέτερ Βάις. Ο Πητ μου υπέδειξε να χρησιμοποιήσω ή περισσότερα αποσπάσματα ή καθόλου κείμενο. Μόνο μια από τις δύο επιλογές θα μπορούσε να προσδώσει στην παράσταση αφηγηματική συνέπεια. Καταλάβαινα τη λογική του Πητ, αλλά δεν ήθελα να παραφορτώσω τη δουλειά με λόγια, κάτι αντίθετο με τη μέχρι τότε αντίληψή μου για τη χορογραφία. Έλαβα υπόψη τη συμβουλή του να προσθέσω περισσότερα λόγια ως πρόκληση για τον χορό ως αφηγηματικό μέσο και αποφάσισα να δράσω βλέποντας και κάνοντας.

γ. Το θέμα. Αναλύοντας τις ιδέες μου και τις προθέσεις μου, ανακαλύψαμε ότι η δουλειά είχε ως θέμα το μαρτύριο του ανθρώπου, και όχι τον θάνατο, όπως πρότεινε το αρχικά επιλεγμένο κείμενο. Αφού αποσαφηνίστηκε αυτό, ξεκαθάρισα το πώς θα μπορούσα να το προσεγγίσω.

δ. Ο οπτικός κόσμος. Επέλεξα τη θρησκευτική εικονογραφία της Αναγέννησης που είναι οικεία στη δυτική κουλτούρα και στο θρησκευτικό της σύστημα. Ο Πητ με βοήθησε να συνειδητοποιήσω ότι η πρόθεσή μου να μεταδώσω κάτι σχετικά με τον κόσμο είχε τις ρίζες του στην πολιτισμική μου παιδεία και δεν ήταν κάτι παγκόσμιο. Κατά συνέπεια η πορεία υλοποίησης επί σκηνής της πρόθεσής μου έγινε πιο συγκεκριμένη.

ε. Σκηνικά. Το κύριο αντικείμενο στη σκηνή ήταν ένα τραπέζι. Θα διαβάσω ένα ηλεκτρονικό μήνυμα που μου έστειλε ο Πητ ένα μήνα πριν αρχίσουν οι πρόβες, το οποίο αναφέρεται στον ρόλο του τραπεζιού.

8 Απριλίου του 2005

Αγαπητή Αθηνά,

Διάβασα το παράθεμα του Βάις από το *Marat-Sade*. Και αυτό χωράει συζήτηση. Χρειάζεται να σκεφτείς το τι συμβαίνει στη σκηνή, όπου οι εικόνες στη διαδοχή τους αναιρούν η μια την άλλη. Πιστεύω ότι πρέπει να αρχίσεις από τον χώρο της σκηνής. Το τραπέζι υποδηλώνει συνάθροιση. Οι σημειώσεις σου για τη φύση του χώρου της σκηνής υποδεικνύουν ότι είναι εσωτερικός χώρος, ονειρικό τοπίο· όμως τον χώρο της σκηνής τον μοιραζόμαστε με άλλους, ενώ ο άλλος είναι πιο ιδιωτικός. Μαζευόμαστε στον ένα χώρο για να μπούμε στον άλλον (όπως συμβαίνει στις γκαλερί τέχνης, στο θέατρο ή στην εκκλησία). Θα ήταν χρήσιμο να έχω μια περιγραφή του τι συμβαίνει μέχρι στιγμής επί σκηνής.

Πητ

Εδώ πρέπει να αναφέρω ορισμένα πρακτικά προβλήματα της παραγωγής που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα όσον αφορά την οπτική αφήγηση. Η πρόθεση στον οπτικό σχεδιασμό ήταν να προβληθούν κινούμενα σχέδια επί σκηνής, ώστε να σχηματιστεί ένας οπτικός κόσμος μακριά από το βαρύ σκηνικό που χρησιμοποιήθηκε για τη χορογραφία *Memento Mori Memento Amore*. Δημιουργήθηκαν προκαταρκτικά σκίτσα, αλλά ήταν αδύνατον να προχωρήσουμε. Στο πρόγραμμα περιοδειών θα χρησιμοποιούσαμε 24 θεατρικές σκηνές διαφορετικών διαστάσεων. Σε κάποιες ήταν αδύνατον να χρησιμοποιηθεί μηχανήμα προβολής, και η ομάδα είχε ως αρχή της να διαχειρίζεται με τον ίδιο τρόπο κάθε χώρο — ήταν κάτι που δεν το είχαμε προβλέψει. Έπρεπε λοιπόν να συμβιβαστούμε με την ιδέα της δημιουργίας σκηνικού. Και πάλι όμως υπήρχαν περιορισμοί, καθώς η ομάδα δεν συνήθιζε να χρησιμοποιεί σκηνικά. Γι' αυτό, ολόκληρο το σκηνικό έπρεπε να ζυγίζει το πολύ 20 κιλά και να χωράει σε μια βαλίτσα.

Β. Το αποτέλεσμα

Σύντομη περιγραφή: Εμπνευστήκαμε από το έργο του Εράσμου *Μωρίας Εγκώμιον*, μια σάτιρα της πολιτικής και θρησκευτικής κατάστασης στην αναγεννησιακή Ιταλία. Στην παράσταση επιχειρείται να παρουσιαστεί μια μεταφορά για τον σύγχρονο πολιτισμό. Ο Έρασμος υπήρξε ο πιο αξιόλογος και σημαίνων ουμανιστής, ορμώμενος από την επιθυμία να αναμορφώσει τη θρησκεία και την εκπαίδευση. Η ιστορία βασίζεται σε ένα διάλογο μεταξύ του Θεού και του αδελφού του, του Εωσφόρου, σχετικά με το σχέδιο του Θεού. Επικείται η δημιουργία του ανθρώπου, ακολουθεί οικογενειακός καβγάς, και ο Εωσφόρος εξορίζεται από τον παράδεισο. Πρόκειται για πραγμάτευση της δημιουργίας και του μαρτυρίου του ανθρώπου, βασισμένη στις αρχές του γνωστικισμού. Άξονα της αφήγησης αποτελούν έξι σύντομα κείμενα τα οποία απαγγέλλουν στη σκηνή οι ερμηνευτές. Η ένταση προκύπτει από το σχίσμα μεταξύ φύσης και ορθολογισμού, από τον κατακερματισμό του ανθρώπου, όπως στους ελληνικούς μύθους. Στην ειρωνική απόσταση και στη συναισθηματική δυσπιστία στον διάλογο μεταξύ των δυο αδελφών αντιπαρατίθεται η νεύρωση που εκδηλώνεται σωματικά πάνω στη σκηνή με σπασμωδικές κινήσεις. Με την τεχνική του κιαροσκούρο ζωντανεύει ένας σκοτεινός ζωγραφικός κόσμος. Το είδος της παράστασης μπορεί να ενταχθεί στο χοροθέατρο, η διάρκεια είναι 30 λεπτά και η ομάδα είναι μικτών ικανοτήτων: περιλαμβάνει δύο χρήστες αναπηρικών αμαξιδίων και έναν κωφό χορευτή. Η ομάδα που συνεργάστηκε απαρτίζεται από τον δραματουργό, τον σχεδιαστή οπτικών μέσων, τον σχεδιαστή φωτισμού και τον συνθέτη. Ο ρόλος του ήχου είναι να ενισχύσει το τρισδιάστατο οπτικό τοπίο: οι αρμονίες διαστρέφονται και πνίγονται από διαπεραστικούς ήχους που παραπέμπουν στο απόκοσμο ηχητικό τοπίο ενός χαμένου παραδείσου.

Έρευνα για την τέχνη της Αναγέννησης

Μελετώντας ζωγραφικά έργα διαφόρων τεχνοτροπιών και κυρίως τους διάφορους τρόπους για τη δημιουργία οπτικής αφήγησης

- σης, άντλησα ιδέες για την οπτική αφήγηση στο *In Praise of Folly*.
- Παρατηρώντας διάφορα έργα κατάλαβα ότι τα πολλαπλά επίπεδα στην εικόνα και η προοπτική αναδεικνύουν ποικίλες πτυχές της αφήγησης.
 - Αντιλήφθηκα επίσης ότι οι χειρονομίες και τα χρώματα που έχουν συγκεκριμένη λειτουργία στους πίνακες θα μπορούσαν να συνδέσουν το ένα μέρος της χορογραφίας με το επόμενο και να προωθήσουν τη ροή της αφήγησης.
 - Επικεντρώθηκα στο θέμα της «Ιστορίας ή της ιστορικής ζωγραφικής» όπως παρουσιάζεται στην πραγματεία του Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι με τίτλο *Περί Ζωγραφικής*. Η αφήγηση της Ιστορίας, των ιστορικών δηλαδή γεγονότων, αντλεί στοιχεία από την κλασική λογοτεχνία και τις θρησκευτικές πηγές και αποκτά συγκινησιακή δύναμη, παρουσιάζοντας πλήθη ανθρώπων να αντιδρούν σε σημαντικά γεγονότα. Ο Αλμπέρτι ενδιαφέρθηκε για την προοπτική, τις αναλογίες και τον σωστό τρόπο απεικόνισης μιας σύνθεσης και των μορφών προκειμένου να απεικονιστεί αυτό που αποκαλούσε «κίνηση της ψυχής».
 - Στάθηκα ιδιαίτερα στους πίνακες του Καραβάτζιο από τον πρώιμο 17ο αιώνα. Στην περίπτωση του, ο θεατής τοποθετείται στο κέντρο της δράσης: για παράδειγμα, έστω κι αν, όπως συμβαίνει συνήθως στη ζωγραφική του Καραβάτζιο, η δράση εκτυλίσσεται σε πρώτο πλάνο και δεν υπάρχει βάθος προς διερεύνηση, υπάρχει εντούτοις έντονη η αίσθηση της αμεσότητας χάρη στη θέση των σωμάτων, τον ρεαλισμό στην απόδοση του θέματος και την τεχνική φωτισμού του κιαροσκούρο.
 - Η έρευνά μου συμπεριέλαβε και τη γλυπτική. Μελέτησα, λόγου χάριν, την Πιετά του Μιχαήλ Αγγέλου αλλά και κατάλοιπα διαμελισμένων γλυπτών, όπως είναι ο «Κορμός του Μπελβεντέρε» στο Βατικανό στη Ρώμη. Τα γλυπτά υποδεικνύουν αμεσότερα τον ρόλο αυτού καθαυτού του σώματος ως όγκου και βάρους.

Οι προκλήσεις για την αφήγηση (Σκιαγράφηση των προβλημάτων)

1. Προβλήματα δομής. Η δουλειά είχε ήδη γίνει κι έτσι δεν άρχιζα από το μηδέν. Το ζητούμενο ήταν να εξαγάγω τα στοιχεία από το *Memento Mori Memento Amore*, να τα μεταφέρω εδώ και να τα αναπτύξω. Στοιχεία που επιλέχτηκαν από την προηγούμενη δουλειά ήταν ένα κομμάτι από βωμό / ο δημιουργός / ο καταστροφέας / ο Θεός / ο «άτακτος επαναστάτης» / το τραπέζι βασιανιστηρίων / ο τσακισμένος άνθρωπος / η προσπάθεια για υπέρβαση / ένα τραγούδι μαρτυρίου / η φράση από τις σημειώσεις του προγράμματος: *Αν δεν υπήρχε τίποτα πριν, τι παραμένει έπειτα, τι συνεχίζει; Μπορεί η αγάπη να καταστραφεί ποτέ;*

2. Η οπτική αφήγηση. Έχοντας επικεντρωθεί τόσο πολύ στις πηγές της Αναγέννησης, είχα χάσει τη συνολική εικόνα που έπρεπε να δημιουργήσω. Έχω την τάση να αντλώ δημιουργικά κίνητρα από μεμονωμένες εικόνες, ζωντανές ή ζωγραφικές, αληθινές ή φανταστικές, και όχι από ολόκληρη ιστορία. Η εικόνα μπορεί με αμεσότητα να περικλείει το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, επιπλέον σε συναρπάζει και είναι ικανή να δημιουργεί τομές με ριζοσπαστικό τρόπο. Η δυσκολία μου εδώ ήταν να βρω πώς το κάθε μέρος της οπτικής αφήγησης, το οποίο απαρτιζόταν από πλέγμα στοιχείων, θα μπορούσε να βοηθήσει ώστε να διευκρινιστούν αυτά τα στοιχεία και στη συνέχεια να διαφοροποιηθούν σε σχέση με το προηγούμενο έργο. Στο σημείο αυτό χρειάστηκα τον Πητ.

Τα τελικά αφηγηματικά στοιχεία στη χορογραφία

1. Το κείμενο ως συνδεδετικός ιστός.
2. Η συμβολική χρήση του σκηνικού και η μεταμόρφωσή του.
3. Αρχέτυπα, όπως του Θεού, του Εωσφόρου, της Εύας, του Ιησού.
4. Η οργάνωση του χώρου πάνω στη σκηνή, γύρω από μια σταθερή τριγωνική πυραμίδα/βωμό με σκάλα στην κορυφή της, σταθερά σημεία στη σκηνή για τον κοινωνικό και τον ιδιωτικό

χώρο, ο κρυμμένος χώρος πίσω από το κρεμασμένο πανί στο βάθος της σκηνής που μπροστά δημιουργούσε στενό πέρασμα σαν απόκρυφο σημείο.

5. Η αφήγηση στην κίνηση ξεκινάει από δράσεις, όπως το ξάπλωμα στο τραπέζι, το να κοιτάζεται κάποιος σε καθρέφτη, το μέτρημα με διαβήτη, το καθάρισμα του μήλου.

Η αφήγηση ξεκινάει με την πτώση του αγγέλου

Στην πτώση του αγγέλου ως εναρκτήρια σόλο βινιέτα αντιστοιχούν δράσεις που εκτελούνται μέσω διαφορετικών δυναμικών ποιητών: αναπηδήσεις, ξαφνικές πτώσεις όταν σταματούν οι μετακινήσεις στον χώρο, η ξαφνική ολική πτώση από το ψηλότερο στο χαμηλότερο επίπεδο, απότομο κατέβασμα των άνω άκρων καθοδηγούμενο από τον παρτενέρ και επιβαλλόμενοι περιορισμοί στην κίνηση επειδή «τα πόδια είναι παράλυτα». Σε αντίθεση, η άνοδος υποδηλώνεται με τους θεούς που ανεβαίνουν τη σκάλα, η ανθρώπινη φιγούρα δείχνει προς τα πάνω και η Εύα κρεμάει τη φλούδα του μήλου σε ένα γάντζο, συμβολίζοντας το φίδι, τη γνώση και το στοιχείο του κακού. Την πτώση τη δηλώνει η κατάρρευση των αντικειμένων: το τραπέζι καταρρέει, η σκάλα καταρρέει, ακόμα και το νερό στο τέλος στάζει από το στόμα σε μια λιμουλά στο πάτωμα — ένας επίπεδος θάνατος, όπως διαβάζουμε στα δοκίμια του Γκαστόν Μπασελάρ για το νερό και τα όνειρα, όπου διερευνώνται οι έννοιες της κάθαρσης και της λύτρωσης. Παρ' όλα αυτά, η χορογραφία τελειώνει με μια απλή ανοδική πορεία που την υποδεικνύουν το ξεδίπλωμα του σώματος και η αλλαγή των επιπέδων του χώρου, ενώ οι σκιές των ερμηνευτών χάνονται ήρεμα στο σκοτάδι. Την ελπίδα την υποδηλώνει η διαρκής προσπάθεια να υπερβεί κανείς τον εαυτό του και να αντιστρέψει έτσι την εναρκτήρια εικόνα της πτώσης ενός τυφλού αγγέλου.

Αυτό είναι το κρίσιμο αφηγηματικό στοιχείο στη διαδικασία δημιουργίας του *Praise of Folly* ως καλλιτεχνικής δουλειάς, επειδή ορίζει την αιτία, το κίνητρο και την εσωτερική ανάγκη για τη δημιουργία μιας νέας δουλειάς που θα ακολουθήσει.

Ερωτήματα

Εδώ παρατίθενται ορισμένα ερωτήματα που μου δημιουργήθηκαν μετά την παράσταση και προέκυψαν από τα σχόλια του κοινού και τις κριτικές των εφημερίδων.

- Πώς θα μπορούσε να «διαβαστεί», να ερμηνευτεί από τον θεατή η χορογραφία, αν δεν υπήρχε κείμενο;
- Στην περίπτωση αυτή, θα είχε η χορογραφία αφήγηση ή θα δήλωνε απλώς την ύπαρξη συνειδητότητας ή ψυχικής διάθεσης;
- Η χαοτική φύση του έργου ήταν ηθελημένη ή απλώς προέκυψε κατά τη διαδικασία;
- Επρόκειτο για θεατρικό έργο ή για χορευτικό κομμάτι;

Όσον αφορά, τέλος, το πώς εξελίχθηκε η διαδικασία εντοπισμού των αφηγηματικών στοιχείων για το *In Praise of Folly* τα τελευταία πέντε χρόνια, δηλαδή από τότε που δημιουργήθηκε το έργο ως τις τωρινές καλλιτεχνικές μου δημιουργίες, θα πω ότι απέσπασα μια θεματική ιδέα από το έργο, την οποία συνεχίζω να επεξεργάζομαι: πρόκειται για τον αγώνα, την πάλη σε ένα χώρο φτιαγμένο για ανταγωνισμό, μια αρένα. Η κεντρική ιδέα σχημάτισε το πολυπρισματικό σύνολο 18 διαφορετικών σχεδίων προς εκτέλεση. Για το καθένα η σύλληψή του ως ιδέας, η σκιαγράφησης του και η γραπτή ανάπτυξή του έγινε με τη βοήθεια ενός συγγραφέα ανθρωπολόγου, προτού υπάρξει οποιαδήποτε διαδικασία παραγωγής. Καταγράφοντας τη χορογραφία από την αρχή ως το τέλος, προτού αρχίσει η πραγματική, φυσική διαδικασία, ελπίζω ότι η αφηγηματική ιδέα πίσω από αυτή τη χορογραφία θα μπορέσει να σχηματίσει ένα βαθύτερο και πιο συνεκτικό όλον.

Βιβλιογραφία

- Arnheim, R. (1984), *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*, Μπέρκλεϋ, University of California Press.
- Bachelard, G. (1976), *The Poetics of Space*, Βοστώνη, Beacon Press.
- Barthes, R. (1993), *Image-Music-Text*, Λονδίνο, Harper Collins.
- Erasmus (1924), *In Praise of Folly*, Σικάγο, Pascal Covici editions.
- Huizinga, J. (1955), *Homo Ludens. A study of the play element in culture*, Βοστώνη, Beacon Press.
- Lew, A. (1995), *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press.
- Negotiating Rapture, The Power of Art to Transform Lives* (1996), Σικάγο, University of Chicago Press.
- Sontag, S. (2003), *Regarding the Pain of Others*, Νέα Υόρκη, Penguin Group.
- Stemp, R. (2007), *The Secret Language of the Renaissance. Decoding the hidden Symbolism of Italian Art*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Duncan Baird.

Ο χορός στον 20ό αιώνα: μια άλλη ανάγνωση

Εισαγωγή

Η εξέλιξη του θεατρικού χορού στη Δύση αναδεικνύει το γεγονός ότι η τέχνη αυτή μπορεί να *αφηγηθεί μια ιστορία*, να εκφράσει και να μεταδώσει συναισθήματα, να πραγματευτεί και να διερευνήσει ποικίλα και διαφορετικά ζητήματα. Όλα αυτά μπορεί να συμβούν με ποικίλους και διαφορετικούς τρόπους, αφηγηματικά, ας πούμε, αφαιρετικά κ.ο.κ. Ειδικότερα, η έννοια της *αφηγηματικότητας* έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές και ως προς τη σχέση της με την καλλιτεχνική δεξιοτεχνία, το κοινωνικό περιβάλλον και την ιστορία.

Στο πλαίσιο αυτό, ο Πωλ Ρικέρ, για παράδειγμα, προβληματίζεται για την αμοιβαιότητα που χαρακτηρίζει την *αφηγηματικότητα* και τη *χρονικότητα*. Όπως αναφέρει, «η *αφηγηματικότητα* και ο *χρόνος* συνδέονται περίπλοκα μεταξύ τους και αλληλοεπηρεάζονται» (Ricoeur, 1980). Μάλιστα, είναι ουσιώδες ότι, αναλύοντας την έννοια της αφηγηματικότητας, πρέπει να λαμβάνει κανείς υπόψη το ιστορικό και *καταστασιακό* πλαίσιο εντός του οποίου παράγονται οι αφηγήσεις.

Η έννοια της αφηγηματικότητας στον χορό συμβάλλει στη μελέτη τόσο της χρονικότητας όσο και της αλλαγής των σχέσεων ανάμεσα στο σώμα, τον εαυτό και την κοινωνία. Με βάση τα παραπάνω, στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με την πολυσημία της αφηγηματικότητας στην τέχνη του χορού, με τον τρόπο που τα μέσα της χορογραφίας και το ζωντανό σώμα του χορευτή ή της χορεύτριας διαμορφώνουν την αφηγηματικότητα του χορού, καθώς και με τις διαφοροποιήσεις στη χορογραφία που εισάγουν οι καλλιτέχνες διαμέσου των εποχών και μέσα σε ποικίλα κοινωνικοπολιτισμικά περιβάλλοντα.

Το 1734, η Μαρί Σαλλέ (Marie Sallé), στη χορογραφία της

«Πυγμαλίων», επιλέγοντας μια νέα, πειραματική προσέγγιση, απεικονίζει τη ρευστή, ευμετάβλητη ατμόσφαιρα, τη διαρκή αλλαγή της ταυτότητας των σωμάτων και των *υποκειμένων* που χορεύουν ο ένας κοντά στον άλλον, οδηγώντας έτσι στη δημιουργία της έννοιας «*αφηγηματικότητα στον χορό*». Η χορογραφική αυτή προσέγγιση, επαναστατική για την εποχή εκείνη, συμβάλλει ώστε να αναδυθεί ο θεατρικός χορός ως αυτόνομη μορφή τέχνης, ανεξάρτητη από την όπερα και ικανή να *αφηγηθεί* μια ιστορία μέσα από τη χορευτική κίνηση. Φαίνεται λοιπόν ότι το μπαλέτο, βασιζόμενο σε μύθους, ειδύλλια και ρομαντικά θέματα, στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα κατάφερε για πρώτη φορά να αποκτήσει την αυτονομία του, ενώ το έργο της Σαλλέ συντέινε στη δημιουργία μιας *χορευμένης ιστορίας*. Τα εύσημα για το χορογραφικό άνοιγμα της Σαλλέ που οδήγησε στην *αφηγηματικότητα του χορού* αποδίδονται στον Νοβέρ (Noverre) (1727–1810), ο οποίος, σύμφωνα με τη Φόστερ (Foster, 1996: 7, 12), ήταν ίσως θεατής στις παραστάσεις της.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, η Ισιδώρα Ντάνκαν (Isadora Duncan), η Λόι Φούλλερ (Loie Fuller), η Ρουθ Σεν Ντένις (Ruth St Denis) και η Μωντ Άλλεν (Maud Allen) εισάγουν ένα ριζοσπαστικό *λεξιλόγιο κινήσεων* και *καινούργια μέσα αφήγησης* τα οποία προλείαναν το έδαφος για να εμφανιστεί ένα νέο είδος αφήγησης, που το χαρακτήριζαν μεν αφαιρετικό, αλλά εμπεριείχε και στοιχεία αναπαραστατικά.

Στη δεκαετία του 1920, η Μάρθα Γκράχαμ (Martha Graham) θέλησε να *αφηγηθεί* τα θέματά της με τον δικό της προσωπικό τρόπο, ο οποίος προέκυψε από την ανακάλυψη μιας νέας σχέσης ανάμεσα στις κιναισθητικές φόρμες και τα συναισθήματα, και πρότεινε έτσι μια νέα δραματική πλοκή *αφήγησης*. Αργότερα, στη δεκαετία του 1950, ο Μερς Κάνιγκχαμ (Merce Cunningham) απορρίπτει τον *κλασικό τρόπο αφήγησης* του μοντέρνου χορού και επιλέγει ένα ιδιότυπο λεξιλόγιο. Στη δεκαετία του 1960 οι χορευτές και οι χορογράφοι χρησιμοποιούν μια σειρά από σουρεαλιστικές εικόνες και αντιπαραθέτουν ρεαλιστικές και εκφραστικές χειρονομίες, προτείνοντας και πάλι μια διαφορετική *αφήγηση*.

Ο 20ός αιώνας αποτελεί σημαντικό σταθμό στην εξέλιξη του

χορού, αφού οι αλλαγές στις έννοιες που σχετίζονται με τη θεώρηση του σώματος και του φύλου ήταν αποτέλεσμα μαζικών κοινωνικοπολιτικών αλλαγών.

Ο μοντέρνος χορός στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα έχουμε γεγονότα απρόσμενα, τα οποία επηρεάζουν αποφασιστικά την πορεία της ιστορίας. Πολιτικά, φαίνεται να επικρατεί ύφεση και ειρήνη στη Δύση, η οποία είναι χωρισμένη σε δύο πόλους, στις ΗΠΑ και στη διαιρεμένη αποικιοκρατική Ευρώπη. Αυτή την εποχή υπάρχει μεγάλη κινητικότητα στον τομέα των επιστημονικών ανακαλύψεων και των τεχνολογικών εφευρέσεων. Ο Έντισον εφευρίσκει (1879) την ηλεκτρική λυχνία πυρακτώσεως που σύντομα γίνεται εμπορικό προϊόν. Δύο χρόνια αργότερα κατασκευάζει εγκατάσταση ηλεκτρικού φωτισμού. Ο Μαρκόνι ετοιμάζεται να στείλει μηνύματα σε απόσταση ενός μιλίου χωρίς τη χρήση καλωδίων, ενώ ο Έντισον και πάλι εφευρίσκει το κινητοσκόπιο. Όλα αυτά οδηγούν στην επινόηση του ραδιοφώνου, του κινηματογράφου και αργότερα της τηλεόρασης. Την ίδια περίπου περίοδο, η Μαρί Κιουρί ανακοινώνει (1898), μαζί με τον σύζυγό της, την ανακάλυψη δύο νέων στοιχείων, του ραδίου και του πολώνιου. Το 1895 ο Ρέντγκεν ανακαλύπτει τις ακτίνες Χ, ενώ ο Φρόντ, μαζί με τον Μπρόιερ, δημοσιεύει την πρώτη του εργασία για την υστερία, εγκαινιάζοντας μια νέα ανθρωπολογική θεώρηση, την οποία αναπτύσσει τα επόμενα χρόνια και η οποία έμελλε να έχει σπουδαίες προεκτάσεις. Ο Αϊνστάιν δημοσιεύει το 1905 τη θεωρία της σχετικότητας, αλλάζοντας την εικόνα του κόσμου. Αυτή την περίοδο οι καλλιτέχνες επηρεάζονται έντονα από τις καταγιστικές εξελίξεις (Μπαρμπούση, 2004: 23).

Στο γύρισμα του 20ού αιώνα εμφανίζεται στην Ευρώπη και την Αμερική μια νέα μορφή χορού που ονομάζεται *αισθητικός χορός*. Η εποχή αυτή είναι για τους καλλιτέχνες η αρχή μιας μακράς περιόδου ζύμωσης, εξέγερσης και απόδρασης, η αρχή μιας εποχής όπου οι καλλιτέχνες δείχνουν τη διάθεση να απεμπολήσουν

κάθε είδους συνέχεια, ιστορική και αισθητική. Έτσι, προκειμένου να περισώσουν την πνευματική και την καλλιτεχνική τους υγεία, προτιμούν να δραπετεύσουν από την εποχή στην οποία ζουν και να αφήσουν το παρελθόν στην ιστορία. Η Ισιδώρα Ντάνκαν, η Λόι Φούλλερ, η Ρουθ Σεν Ντένις και η λιγότερο φημισμένη Μωντ Άλλεν εκφράζονται, ανεξάρτητα η μια από την άλλη, με τα καινούργια μέσα έκφρασης. Αν και Αμερικανίδες, κάνουν καριέρα στην Ευρώπη. Δημιουργούν καινούργια ταυτότητα για τον χορό, διαδίδουν την τέχνη τους με περιοδείες, ιδρύουν σχολεία και δημοσιεύουν βιβλία (Reynolds, McCormick, 2003).

Την εποχή αυτήν ο πολιτισμός και η τέχνη της Ιαπωνίας είναι της μόδας, και η Αρ Νουβώ είναι ρεύμα που μεταδίδεται σε όλες τις τέχνες. Η Σάντα Γιάκο (Sada Yacco) (1871–1946), Ιαπωνέζα χορεύτρια που εμφανίζεται στο Παρίσι, πυροδοτεί τη φαντασία της Ντάνκαν, της Φούλλερ και της Σεν Ντένις. Η δουλειά της είναι μια συγχώνευση του χορού και του θεάτρου, που επηρεάζει έντονα την πρώτη γενιά των Αμερικανίδων του μοντέρνου χορού. Σημαντικό είναι πάντως πως και οι τρεις δέχονται ότι η κίνηση προέρχεται από το εσωτερικό του σώματος.

Η Φούλλερ (1862–1928) επινοεί έναν τύπο χορού που βασίζεται στη χρήση του φωτισμού, του χρώματος και του υφάσματος. Τυλίγει το σώμα της με πολλά μέτρα υφάσματος που το κινεί κρατώντας ραβδιά στα χέρια της και δημιουργώντας έτσι ποικίλα σχήματα. Ο χορός της βασίζεται στα οπτικά εφέ, από τα οποία και εμπνέεται η ίδια. Πολλά θέματά της τα αντλεί από τη φύση, όπως και η Αρ Νουβώ που τότε φτάνει στο απόγειό της. Πειραματίζεται με τα φώτα, τις χρωματιστές ζελατίνες, τους καθρέφτες, τον προβολέα διαφανειών και άλλους νεωτερισμούς της τεχνολογίας. Η χορεύτρια, ως γνήσιο πολιτιστικό φαινόμενο της εποχής της, ενδιαφέρεται να δημιουργεί οπτικές ψευδαισθήσεις και με τη βοήθεια του φωτός να μιμείται σύννεφα, λουλούδια, πεταλούδες.

Με το έργο «Serpentine» (1891· το 1896 κινηματογραφήθηκε από τους αδελφούς Λυμιέρ) μαγεύει το Παρίσι και τη μισή υφήλιο. Ασχολείται επίσης με τον — εν τη γενέσει του τότε — κινηματογράφο, παίζοντας σε ταινίες που γυρίζει η ίδια. Μένει στην

ιστορία ως μια από τις πρωτοπόρους του χορού και ως καινοτόμος στη χρήση του φωτός, της κινηματογραφικής ταινίας και άλλων εφευρέσεων της εποχής. Είναι η πρώτη καλλιτέχνης του χορού την οποία αντιμετωπίζουν με σοβαρότητα οι διανοούμενοι της εποχής.

Η σύλληψη της συναίσθησης (synesthesia) έχει απήχηση στους συμβολιστές σαν τον Σ. Μαλλαρμέ (1842–1898), τον Α. Δουμά (1824–1895) και τον Α. Φρανς (1844–1924). Η Φούλλερ συμμετέχει στην έκθεση των διακοσμητικών τεχνών στο Grand Palais (1925), όπου χρησιμοποιεί τη μουσική του έργου «La Mer» του Ντεμπυσύ (1862–1918). Καλύπτει τις σκάλες με μεταξωτό ύφασμα, και οι κινήσεις των χορευτών, συνδυασμένες με το φως και το χρώμα, δίνουν την εικόνα της θάλασσας (Reynolds, McCormick, 2003).

Η ιστορία του χορού εκείνη την εποχή γράφεται στη Ρωσία από τον Πετιπά (Petipa) (1818–1910) με τη συνεργασία του Τσαϊκόφσκι (1840–1893) και του Ιβανόφ (Ivanov) (1834–1901). Μια αντίθετη κίνηση στη Ρωσία, η οποία θα ανανεώσει το μπαλέτο, γίνεται από τον Φοκίν (Fokine) (1880–1942), ένα επαναστατικό πνεύμα. Σε συνδυασμό με την παρουσία του Ντιαγκίλεφ (Diaghilev) (1872–1929) εκεί, επαναφέρει το μπαλέτο στο Παρίσι, δίνοντάς του νέα πνοή και συνέχεια.

Η προσοχή στρέφεται από την όπερα, στα μιούζικ χολ και στο Μουλέν Ρουζ. Το καν-καν γοητεύει την αστική, αλλά και την εργατική τάξη, οι οποίες, μαζί με ποιητές και ζωγράφους, δίνουν τα βράδια το παρών στα μιούζικ χολ. Η φήμη τους γιγαντώνεται, γίνονται της μόδας, και οι κοινωνικές τάξεις αναμειγνύονται στο χωνευτήρι των αισθουσών χορού.

Τον 19ο αιώνα η δεξιοτεχνία ήταν απαραίτητη σε όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις. Για τον καλλιτέχνη, μεγάλη σημασία είχαν η επιδεξιότητα και η τυπική παραδοσιακή εξάσκηση. Ο 20ός αιώνας έρχεται να αλλάξει αυτήν την αντίληψη και να δεχθεί οποιαδήποτε έκφραση του εαυτού ως έργο τέχνης. Στις αρχές του 20ού αιώνα οι καλλιτέχνες νιώθουν την ανάγκη να εκφραστούν με καινούργιο τρόπο, απορρίπτοντας τις κρατούσες συμβατικές απόψεις περί του ωραίου. Νιώθουν την ανάγκη για μια αναγέννηση

που προστάζει την επιστροφή στη φύση, στο πρωτόγονο, και τη στροφή προς το εγώ, τον εαυτό. Αντίστοιχη με αυτήν την καλλιτεχνική τάση είναι και η σύγχρονή της επιστημονική προσπάθεια για διερεύνηση των ψυχικών μηχανισμών, που εκδηλώνεται στις αρχές του 20ού αιώνα. Στην τέχνη, η τάση για αναστοχασμό παίρνει πολλές μορφές και δίνει διαφορετικούς τρόπους έκφρασης. Ο Α. Στρίντμπεργκ (1849–1912) ασχολείται με την ενδοσκόπηση και ασπάζεται τον συμβολισμό. Το έργο του είναι η πηγή του μοντερνισμού στο θέατρο. Ο Α. Τσέχοφ (1860–1904) έχει την τάση της αυτοανάλυσης, ο Κ. Στανισλάβσκι (1863–1938) κάνει θέατρο της εσωτερικής αίσθησης, ενώ η «Κραυγή» (1893) του Ε. Μουνκ (1863–1944) δίνει την εντύπωση της πρωτόγονης κραυγής. Οι δημιουργίες των περισσότερων καλλιτεχνών είναι αυτοβιογραφικές (Sorell, 1986).

Για τη Ντάνκαν (1877–1927) ο χορός είναι μια υποκειμενική ανταπόκριση σε αισθητικά και συναισθηματικά ερεθίσματα. Χορεύει φορώντας κοστούμι εμπνευσμένο από την αρχαία ελληνική τέχνη, ωστόσο η κίνησή της — σύμφωνα με τον Sorell — είναι αμερικανική και διαπνέεται από την ελευθερία της έκφρασης. Θεωρεί δασκάλους της τον Ρουσώ, τον Γουίτμαν και τον Νίτσε. Η Ντάνκαν ανακαλύπτει την Ελλάδα από τα αγγεία που βλέπει στο Βρετανικό Μουσείο και από το βιβλίο του Βίνκελμαν για την απομίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική (1756). Αργότερα (1903) επισκέπτεται την Αθήνα μαζί με την οικογένειά της. Μετά την επίσκεψή της στην Ελλάδα, συνειδητοποιεί ότι είναι Αμερικανίδα χορεύτρια και ότι θα μπορούσε να αισθανθεί και να δανειστεί το πνεύμα του παρελθόντος χωρίς να επιχειρήσει να αναβιώσει τους χορούς του, για τους οποίους άλλωστε λίγα στοιχεία είναι γνωστά.

Το πνεύμα του ρομαντισμού εμπνέει την Ντάνκαν, η οποία το ξαναζωντανεύει στο κατώφλι της νέας εποχής. Δεν είναι μόνο χορεύτρια, αλλά και σύμβολο χειραφέτησης και σεξουαλικής απελευθέρωσης της γυναίκας. Ο χορός της βασίζεται σε απλές καθημερινές κινήσεις — το περπάτημα, το τρέξιμο, το άλμα και την αναπήδηση. Τις χορογραφίες της τις χαρακτηρίζει η λιτότητα στα μέσα που χρησιμοποιεί, δηλαδή στα θέματα, τα σκηνικά, τα

κοστούμια. Η κίνηση, αντίθετα με την κίνηση του μπαλέτου, εστιάζεται μάλλον στον κορμό, παρά στα άκρα.

Η Ντάνκαν ενδιαφέρεται να δημιουργήσει μια εναλλακτική μέθοδο άσκησης για τα παιδιά και ιδρύει σχολεία στη Γερμανία, τη Γαλλία και τη Ρωσία. Ο Κωνσταντίνος Μελάς την παρουσιάζει και τη στεφανώνει με δάφνινο στεφάνι, λέγοντας ότι φέρνει πάλι την αθάνατη ομορφιά του Φειδία. Εκείνη του προτείνει να τη βοηθήσει να διαπλάσει χιλιάδες χορεύτριες για να χορέψουν στο Στάδιο. Το σχέδιο δεν ευοδώνεται ποτέ, γιατί, σύμφωνα με την ίδια, οι Έλληνες είναι πολύ απασχολημένοι με τον αγώνα τους εναντίον των Τούρκων (Terry, 1963, Rosemont, 1981).

Το 1921 ο Α. Λουνατσάρσκι την καλεί στη Ρωσία, όπου αναλαμβάνει ένα σχολείο μαζί με τη βοηθό της, την Ίρμα Ντάνκαν (Irma Duncan). Δίνει παραστάσεις στη Μόσχα και στο Λένινγκραντ μόνη της, αλλά και με τις μαθήτριάς της. Χορογραφεί τη «Διεθνή» προς τιμήν της Επανάστασης και αργότερα κάνει δύο χορογραφίες για την κηδεία του Λένιν (σε μουσική Τσαϊκόφσκι). Δεν είναι απλώς χορεύτρια, αλλά και επαναστάτρια, θεωρητικός του χορού, η οποία αντιμετωπίζει κριτικά την κοινωνία, την κουλτούρα και την εκπαίδευση και αγωνίζεται για τα δικαιώματα της γυναίκας και την κοινωνική απελευθέρωση. Χορεύει με τη μουσική σπουδαιών συνθετών του 19ου αιώνα, του Μπετόβεν, του Τσαϊκόφσκι, του Σοπέν, του Σούμπερτ και του Βάγκνερ. Ότι παρουσιάζει είναι τελείως αντίθετο με τις χορογραφίες του 19ου αιώνα που βασιζόνταν στις πόζες.

Ενώ η Ντάνκαν δίνει λιτές, δωρικές παραστάσεις, η Σεν Ντένις (1877–1968) δημιουργεί παραστάσεις με πλούσια σκηνικά και γλυπτά και με σκηνές εξωτικές από την Αίγυπτο και την Ινδία. Η Ευρώπη έχει αρχίσει να γοητεύεται από τη μη δυτική τέχνη ήδη από τον 18ο αιώνα, με τις αποικίες και την εισαγωγή στοιχείων από εκεί. Το κύμα του οριενταλισμού εισβάλλει στην Ευρώπη και την Αμερική στις αρχές του 20ού αιώνα. Αυτή η έλξη προς την Ανατολή ισοδυναμεί με μια αντιμοντέρνα κίνηση, που απαρνείται τον βιομηχανικό πολιτισμό και στρέφεται στην υπερβατική παρηγοριά την οποία προσφέρουν οι αρχαίες διδασκαλίες των ασιατικών θρησκειών. Οι κοσμοπολίτες της Αμερικής στις αρχές

της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα συζητούν για τον βουδισμό και την ανατολική φιλοσοφία και λογοτεχνία. Σε αυτό το περιβάλλον η Σεν Ντένις κάνει την πρώτη της επιτυχία, τη «Radha», το 1906. Στο συγκεκριμένο έργο, σε στάση μυστικιστικού διαλογισμού, η Σεν Ντένις δεν παραπέμπει σε ειδικό ενδιαφέρον για τον ινδουισμό και τη γιόγκα, αλλά συνδέει τον χορό με την πνευματικότητα, ανάγοντάς τον σε υψηλή και αξιοσέβαστη τέχνη. Το γυναικείο σώμα που χορεύει μπορεί να επαναπροσδιοριστεί ως αξιοπρεπές και πνευματικό. Η ύψιστη λειτουργία του χορού είναι να βοηθήσει τους ανθρώπους να αναπτυχθούν (Banes, 1998).

Και οι τρεις αυτές πρωτοπόροι εμπνεύστηκαν από τον Φρανσουά Ντελσάρτ (Francois Delsarte) (1811–1871), ο οποίος ήταν αρχικά τραγουδιστής όπερας, αλλά, χάνοντας τη φωνή του, αφιερώθηκε στη μελέτη των νόμων της έκφρασης και ανέπτυξε μια φιλοσοφία της κίνησης, της χειρονομίας και της παντομίμας. Πίστευε ότι όλες οι τέχνες και οι επιστήμες είχαν τριαδική βάση. Το σύστημά του περιλάμβανε εννιά νόμους σχετικούς με την κίνηση και τη στάση, στους οποίους βάσισε τις ασκήσεις για ελευθερία και χαλάρωση κάθε μέλους του σώματος, με σκοπό κάθε μέλος να εκπαιδευτεί ώστε να μπορέσει να εκφράσει συγκινήσεις και ιδέες. Η Σεν Ντένις και ο Τεντ Σον (Ted Shawn) (1891–1972) ενθουσιάστηκαν με τη μέθοδό του, και το βιβλίο του Σον *Every Little Movement* βασίστηκε στις αρχές του Ντελσάρτ. Η Σεν Ντένις διδάχθηκε τη μέθοδό του από τη μαθήτριά του Ζενεβιέβ Στέμπινς (Genevieve Stebbins) (1857–1935). Το έργο του Ντελσάρτ ήταν επιστημονικό, συγχρόνως όμως απαιτούσε και θρησκευτική πίστη. Ήταν σύστημα που συνδύαζε την επιστήμη και τη θρησκεία. Τραγουδιστές, δάσκαλοι, ρήτορες και ηθοποιοί υπήρξαν μαθητές του Ντελσάρτ. Το σύστημά του για την έντεχνη αφήγηση ήταν η πιο δημοφιλής μέθοδος στον Νέο Κόσμο μέχρι το 1920 (Sorell 1986, Daly 1995).

Γύρω στα 1910 έγινε στην κεντρική Ευρώπη άλλη μια επανάσταση στον χορό από Ευρωπαίους καλλιτέχνες. Κεντρική μορφή αυτής της επανάστασης ήταν ο Ρούντολφ Λάμπαν (Rudolf Laban) (1879–1958). Έζησε και δούλεψε στις πιο σημαντικές, όσον αφορά την τέχνη και την πολιτική, πόλεις την εποχή εκείνη.

Στη Μπρατισλάβα εξέθεσε τη ζωγραφική του, έδωσε παραστάσεις και ίδρυσε ομάδα θεάτρου. Η Βιέννη ήταν επίσης πόλη την οποία γνώριζε καλά, πόλη γεμάτη ζωή, με παραστάσεις και καφενεία στα οποία σύχναζαν οι κάτοικοί της. Το μεγάλο θέμα της εποχής εκείνης στη Βιέννη ήταν η νέα επιστήμη, η ψυχανάλυση. Ο Φρόυντ και η ομάδα του ήταν διάσημοι στην πόλη. Επίκεντρο των συζητήσεων ήταν η νέα άποψη για την ψυχή, για το πνεύμα, για το τι είναι συνείδηση, υποσυνείδητο ή ασυνείδητο. Το σεξ, η σεξουαλικότητα και ο ερωτισμός έμπαιναν σε νέα βάση και συζητούνταν πια με νέους τρόπους. Στη Βιέννη του ύστερου 19ου αιώνα το πνεύμα αλλαγής ήταν ολοφάνερο στις καλές τέχνες, αλλά και στις εφαρμοσμένες, όπου δραστηριοποιήθηκε μια ομάδα γνωστή ως το «Βιεννέζικο Σχίσμα» (Wiener Sezession). Από τα μέλη της, ο Λάμπαν θαύμαζε ιδιαίτερα τον Κλιμτ.

Ο Λάμπαν πίστευε πως το σώμα κρατάει αλήθειες, τις οποίες μπορεί κανείς να αποκαλύψει με ευαισθητοποιημένες τεχνικές. Σημαντικό ήταν να βρει το κέντρο και να εστιαστεί σε αυτό ώστε να αποκτήσει έτσι την ενδεδειγμένη πρόσβαση. Ήρθε σε επαφή με μυστικιστικές οργανώσεις, σαν τους Ροδόσταυρους, και τις θεωρίες που μελετούσαν, οι οποίες περιλάμβαναν τον Ερμή τον Τρισμέγιστο, τον Πλάτωνα, τον Γκουρτζιέφ, την αρχαία αιγυπτιακή θρησκεία κ.ά. Τον ενδιέφερε να παρατηρεί τις ανθρώπινες υπάρξεις στη δουλειά και στο παιχνίδι. Ανέπτυξε τη μέθοδό του λαμβάνοντας υπόψη τις ψυχαναλυτικές θεωρίες και αναγνώριζε τον Κ. Άμπραχαμ, συνεργάτη του Φρόυντ, ως μια από τις πηγές του. Το 1913 πήγε στο Μόντε Βεριτά, κοντά στην Ασκόνα. Εκεί είχε ιδρυθεί κέντρο που πρότεινε διαφορετικό μοντέλο ζωής, βασισμένο σε καλλιτεχνικές, πνευματικές και αναρχικές ιδέες. Η κίνηση είχε προκύψει ως αντίδραση στην αστική, διανοουμενίστικη κοινωνία του ύστερου 19ου αιώνα στην Ευρώπη. Οι οπαδοί της έλεγαν πως η φύση θεραπεύει, ήταν χορτοφάγοι, έκαναν ψυχανάλυση, αντιμετώπιζαν το σώμα με χαλαρή διάθεση, έκαναν γυμνισμό και έδιναν έμφαση στη σεξουαλικότητα. Η Μαίρη Βίγκμαν (Mary Wigman) (1886–1973) πήγε εκεί με την προτροπή του ζωγράφου Εμίλ Νόλτε (Emil Nolde). Μελετώντας τις πρώτες μορφές γραφής χορού του Αρμπώ (Arbeau) (1519) και του Φειγέ

(Feuillet) (1709), ο Λάμπαν πρότεινε τη δική του σημειογραφία, τη Labanotation. Δούλεψε με τη Βίγκμαν πάνω στην αρμονία του χώρου (Choreutics), και σε άλλες σημαντικές θεωρίες του, όπως η ποιότητα της κίνησης (Eukinetics, Effort graph). Η ανάλυση της κίνησης που ανέπτυξε μας βοηθάει να περιγράψουμε την κίνηση ποιοτικά και ποσοτικά και είναι εφαρμόσιμη σε οποιαδήποτε μέθοδο έρευνας της κίνησης του σώματος.

Η ανανέωση και επανερμηνεία του μοντέρνου χορού (1930–1960)

Αργότερα, ορισμένοι χορογράφοι βάσισαν το λεξιλόγιό τους στις βασικές αρχές της ανθρώπινης κίνησης, όπως η Γκράχαμ (1894–1991) στο contraction-release, η Humphrey (Χάμφρεϋ) (1895–1958) στο fall-recovery, ενώ η Βίγκμαν στον χώρο, τον χρόνο και το βάρος, σύμφωνα με τις αρχές του Λάμπαν. Οι χορογράφοι αναζητούσαν την καταγωγή της κίνησης. Η τεχνική δεν ήταν κάτι που έπρεπε να αποκτηθεί, όπως τον 18ο και τον 19ο αιώνα, αλλά να ανακαλυφθεί. Τον 18ο αιώνα οι χορογράφοι σύστηναν στους χορευτές να μιμούνται την κίνηση που τους έδειχναν ώστε να φθάσουν στην τέλεια αναπαράσταση. Η Γκράχαμ, η Χάμφρεϋ και ο Τσαρλς Γουάιντμαν (Charles Weidman) (1901–1975) σπούδασαν τις αρχές του Ντελσάρτ στο σχολείο Denishawn (Ντένισον) (το πρώτο σχολείο μοντέρνου χορού, που ιδρύθηκε το 1915). Η φιλοσοφία του βασιζόταν μερικώς στη θεωρία του Τζον Ντιούι (John Dewey, 1859–1952) για τη μοντέρνα εκπαίδευση (Foster, 1986).

Η Γκράχαμ άφησε το 1923 το σχολείο Denishawn και πήγε στη Νέα Υόρκη. Εκεί είχε δει τη σπουδαία Ιταλίδα ηθοποιό Ελεονόρα Ντούζε στους *Βρυκόλακες* του Ίψεν και συγκινήθηκε από την ερμηνεία της. Ήθελε να δημιουργήσει τις δικές της κινήσεις για το δικό της σώμα. Εστίασε την προσοχή της στην αναπνοή. Πρόθεσή της ήταν να δείξει στους θεατές τις νέες δυναμικές του χορού που δημιουργούσε. Ο κορμός ήταν το κέντρο ζωτικής δράσης, η σπονδυλική στήλη, η καρδιά και οι πνεύμονες κυριαρχούσαν στην κίνηση, απελευθερώνοντας πρωταρχικές δυνάμεις ενέργειας με μια έντονη, αλλά σύντομη σειρά κοφτών κινήσεων.

Στο «Primitive Mysteries» (1931) χρησιμοποίησε σειρά από γραμμικά σχήματα για τους χορευτές, επιτυγχάνοντας έτσι μια ολοκληρωμένη γλυπτική δομή και κάνοντας το σχήμα του κάθε χορευτή να λειτουργεί εκφραστικά και να επαυξάνει τη δυναμική παρουσία της ομάδας. Η Γκράχαμ εξέφρασε με τις χορογραφίες της ουσιαστικές ανθρώπινες καταστάσεις, ανθρώπινα συναισθήματα και σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους. Ο χορός της αποκάλυψε ένα εσωτερικό τοπίο για να φωτίσει τη «Σπηλιά της καρδιάς» (1946), χορογραφία που εστιάζεται στη σύνδεση ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό του ατόμου (Foster, 1986).

Η Χάμφρεϋ ενδιαφέρθηκε για την καθαρή κίνηση και, αντίθετα από την Γκράχαμ, αναζητούσε να ανακαλύψει πέρα από τον εαυτό της τους πανάρχαιους νόμους του σύμπαντος. Επιδίωκε να εργάζεται με την αλληλεπίδραση των φυσικών δυνάμεων έξω από το σώμα, καθώς και των δυνάμεων μέσα στο σώμα, την αλληλεπίδραση του κύματος και του αέρα («Water Study», 1928), τη βιολογική εξέλιξη («Dances for Women», 1931), και προπάντων την παντοδυναμία της βαρύτητας, την οποία ο άνθρωπος πρέπει να υπερνικήσει για να διατηρήσει την ισορροπία του. Μια άλλη σχέση που ενδιέφερε τους εξπρεσιονιστές χορογράφους ήταν η σχέση του ατόμου με την κοινωνική ομάδα. Το «New dance» (1935) της Χάμφρεϋ είχε ως θέμα του αυτή τη σχέση, επιχειρώντας να προβάλει μια ουτοπική θεώρηση της ανθρώπινης κοινωνίας, στην οποία οι ατομικές επιθυμίες και οι ανάγκες των ομάδων συμπίπτουν. Ο Γουάιντμαν διέκοψε τη συνεργασία του με τη Χάμφρεϋ το 1945, αλλά συνέχισε να διδάσκει και να χορογραφεί μόνος του.

Η τρίτη γενιά των χορογράφων περιλαμβάνει τη Βάλερι Μπέττις (Valerie Bettis), την Άννα Σόκολοφ (Anna Sokolow), τον Έρικ Χώκινς (Erick Hawkins), τον Πωλ Τέιλορ (Paul Taylor), τον Μερς Κάνιγκχαμ, τη Χάνια Χόλμ (Hanya Holm), την Πωλίν Κόνερ (Pauline Koner), τον Χοζέ Λιμόν (José Limón), τον Ντάνιελ Νεγκρίν (Daniel Nagrin) και τον Άλβιν Νικολάι (Alwin Nikolais). Ειδικά, ο Χώκινς (1909–1994) υπήρξε ο πρώτος άνδρας χορευτής της Γκράχαμ. Έμεινε στην ομάδα για δώδεκα περίπου χρόνια, έως το 1951, οπότε έφυγε και παρουσίασε τη δική του δουλειά

εμπνεόμενος από την Ντάνκαν, το ζεν, την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και τα χαϊκού. Επηρεάστηκε επίσης από τη φιλοσοφία του Νόρθροπ (F.S.C. Northrop) (1893–1992), για τον οποίο η τέχνη έχει καθήκον να εξωτερικεύει, να «αντικειμενοποιεί» την ομορφιά. Πειραματίστηκε με τις αρχές της αμεσότητας στον χορό, επιδιώκοντας την όμορφη, καθαρή και άμεση κίνηση. Συνειδητοποίησε ότι η ποιότητα της κίνησης στον χορό δεν απαιτεί πολλή προσπάθεια και πρέπει να επιτυγχάνει την ενότητα σώματος και ψυχής. Επίσης, ήταν ο πρώτος χορευτής και χορογράφος που μελέτησε κηνησιολογία, το έργο της Μέιμπελ Τοντ (Mabel Todd) και της Λούλου Σουάιγκαρντ (Lulu Sweigard). Έδινε έμφαση στην κιναισθητική συνείδηση και στο think-feel. Διατύπωσε την κανονιστική θεωρία της κίνησης του χορού και προσπάθησε να αναπτύξει ένα πρόγραμμα εξάσκησης για τον θεατρικό χορό, βασισμένο στην επιστημονική μελέτη του σώματος. Θεωρείται ο πρόδρομος των τεχνικών release.

Ο Μερς Κάνιγκχαμ (1919–2009) ξεκίνησε την καλλιτεχνική του δουλειά με στόχο να πραγματώσει την ιδέα της έκφρασης μέσω της κίνησης. Στο πλαίσιο της συνεργασίας του στο Black Mountain College με τον Τζον Κέιτζ (John Cage) (1912–1992), διαπίστωσε ότι τα αισθητικά του ενδιαφέροντα στη χορογραφία μπορούν να περιγραφούν ως αναστοχαστικά, παρά ως απομίμηση σε σχέση με τον κλασικό τρόπο αναπαράστασης. Η συνεργασία των Κάνιγκχαμ και Κέιτζ γέννησε μια νέα αισθητική για την οποία ο χορός είναι απλούστατα χορός και η μουσική μουσική — μια αισθητική τόσο απλή που λίγοι ήταν σε θέση να τη δεχτούν. Και οι δύο πίστευαν πως χορός και μουσική δεν χρειάζεται να εξαρτώνται, αλλά μπορούν κάλλιστα να συνυπάρχουν, ελευθερωμένο το καθένα από τη σύνταξη του άλλου. Επέστρεφαν έτσι στα βασικά συστατικά του χορού, όπου κάθε κίνηση γίνεται μέσα στον χρόνο χωρίς ετεροκαθορισμούς. Αισθάνθηκαν ότι ο χορός δεν είχε ανάγκη από ψυχολογικές, φιλοσοφικές ή μεθοδολογικές αναφορές. Όσον αφορά τον χώρο, γνωρίζουμε ότι από την Αναγέννηση το κέντρο της σκηνής ήταν το κέντρο της βαρύτητας, σημείο βασιλικό, το αποκλειστικό καταφύγιο του σολίστα και του σταρ, ενώ τα πλαγινά, το πίσω μέρος και οι γωνίες ήταν για τους πληβείους.

Ο Κάνιγκχαμ αποκέντρωσε τη σκηνή καταφεύγοντας στο τυχαίο. Και ο Κέιτζ χρησιμοποίησαν το τυχαίο στη σύνθεση, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Ο Κέιτζ θεωρούσε ότι το τυχαίο θα αφόπλιζε την ατομική θέληση και θα παρέκαμπε τις υποδείξεις του προσωπικού γούστου. Για τον Κάνιγκχαμ δεν ήταν φιλοσοφική επιλογή, αλλά πραγματικό και ισχυρό εργαλείο. Ο Κάνιγκχαμ και άλλοι χορογράφοι ασπάστηκαν την υπαινικτικότητα της ταοϊστικής σύλληψης του τυχαίου ως αντίδοτο στον βαρύ συμβολισμό του μοντέρνου χορού της προηγούμενης φάσης και στο αυστηρό ύφος στη σύνθεση του χορού.

Σύμφωνα με τη Σάλλυ Μπέινς (Sally Banes), η ιστορία του μοντέρνου χορού είναι μια κυκλική πορεία επανάστασης και καθιέρωσης. Η παράδοση του καινούργιου απαιτεί κάθε χορευτής να είναι εν δυνάμει χορογράφος. Τα χρόνια από το τέλος της δεκαετίας του 1940 έως και τις αρχές της αμέσως επόμενης δεν θα λέγαμε ότι ήταν ιδιαίτερα δημιουργικά για τον μοντέρνο χορό. Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος και ο συντηρητισμός του Ψυχρού Πολέμου ώθησαν την επόμενη γενιά να αναζητήσει επαναστατικό πνεύμα στην πολιτική και την τέχνη. Ο Κάνιγκχαμ πρόσφερε μια νέα αντίληψη για τον χορό, απομακρυνόμενος από τη μοντέρνα παράδοση. Θέση του ήταν ότι οποιαδήποτε κίνηση μπορεί να αποτελέσει υλικό για χορογραφία. Υπήρξε πηγή έμπνευσης για τον μεταμοντέρνο χορό και βοήθησε στην ανάπτυξή του. Στο στούντιό του ο Ρόμπερτ Νταν (Robert Dunn) (1928–1996) διοργάνωσε σεμινάριο σύνθεσης. Στην ομάδα του σεμιναρίου του συμμετείχαν χορευτές που είχαν χορέψει με τον Κάνιγκχαμ. Η κίνηση της Τζάζον (Judson) (1962–1964), όπως ονομάστηκε, ήταν μια νέα επανάσταση ενάντια στο κατεστημένο του μοντέρνου χορού και η πρώτη ομαδική προσπάθεια μετά από εκείνη της Worker's Dance League (1931–1933), η οποία υπήρξε σύνδεσμος επαναστατικών αριστερών ομάδων χορού, όπου οι μετέχοντες πίστευαν πως ο χορός είναι όπλο που θα βοηθήσει στην πάλη των τάξεων (Banes, 1980).

Βιβλιογραφία

- Au, S. (2002), *Ballet and Modern Dance*, Λονδίνο, Thames & Hudson Ltd.
- Banes, S. (1980), *Terpsichore in sneakers. Postmodern dance*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- Banes, S. (1993), *Democracy's Body, Judson Dance Theatre (1962–1964)*, Durham, Duke University Press.
- Banes, S. (1994), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.
- Banes, S. (2001), *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Routledge.
- Cage, J. (1985), *A year from Monday. Lectures and Writings*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Marion Boyars.
- Daly, A. (1995), *Done into Dance. Isadora Duncan in America*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press.
- Foster, S. L. (1986), *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Μπέρκλεϊ, University of California Press.
- Foster, S. L. (1998), *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press.
- Μπαρμπούση, Β. (2004), *Ο Χορός στον 20ό αιώνα. Σταθμοί και πρόσωπα*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Preston-Dunlop, V. (1998), *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, Λονδίνο, Dance Books Ltd.
- Reynolds N., M. McCormick (2003), *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press.
- Ricoeur, P. (1980), «On Narrative», *Critical Inquiry*, σσ. 169–190.
- Rosemont, F. (επιμ.) (1981), *Isadora Speaks*, Σαν Φρανσίσκο, City Lights Books.
- Sorell, W. (1986), *Dance in its Time*. Νέα Υόρκη, Columbia University Press.
- Terry, W. (1963), *Isadora Duncan. Her Life, Her Art, Her Legacy*, Νέα Υόρκη, Dodd, Mead and Company.

Το να αφηγείσαι ιστορίες Επινοώντας ξανά την αφήγηση στον μεταμοντέρνο χορό

Όταν ιχνηλατώ το πώς επινοήθηκε ξανά η αφήγηση στον μεταμοντέρνο χορό αρχής γενομένης από τη δεκαετία του 1980, ανακαλύπτω, κατά μια έννοια, τον δικό μου δρόμο ως παρατηρήτριας και χρονικογράφου για τον σκηνικό χορό στη Νέα Υόρκη, ένα δρόμο τον οποίο διάλεξα στη δεκαετία του 1960. Αυτό που μου φαίνεται προφανές είναι ότι οι στρατηγικές σύνθεσης και οι εικόνες για το σώμα που προέκυψαν εκείνη τη δεκαετία και αναπτύχθηκαν κατά την επόμενη διευκόλυναν μια νέα προσέγγιση στην απόδοση αισθημάτων και την αφήγηση ιστοριών μέσω του χορού.

Υπάρχουν δυο αλληλένδετες όψεις της αφηγηματικής μορφής στον χορό: υπάρχει η ιστορία την οποία επιλέγει ένας χορογράφος για να την εκφράσει με την κίνηση και η ιστορία την οποία αποκαλύπτουν αναπόφευκτα τα σώματα των χορευτών και η συμπεριφορά τους ακόμα και σε έργα χωρίς πλοκή. Η δεύτερη ιστορία μπορεί, φυσικά, να θεωρηθεί προϊόν ενός ιδιαίτερου χορογραφικού ύφους, αλλά το ύφος αυτό — ο τρόπος με τον οποίο οι χορευτές κινούνται και παρουσιάζονται επί σκηνής — συνδέεται με κληρονομημένες κοινωνικές αξίες και ιδέες (ο Μαρσέλ Μως (Marcel Mauss) και ο Πιερ Μπουρντιέ (Pierre Bourdieu)¹ χρησιμοποιούν τον όρο *habitus*), καθώς και με επιλογές που κάνουν οι ερμηνευτές και οι χορογράφοι σε σχέση με την κουλτούρα και τις τάσεις του καιρού τους, όπως τις αντιλαμβάνονται οι ίδιοι.

Αν, για παράδειγμα, σκεφτούμε το μπαλέτο, όπως αναπτύχθηκε στις βασιλικές αυλές της δυτικής Ευρώπης από τα τέλη του 16ου αιώνα και όπως αναδύθηκε στη Ρωσία στα τέλη του 19ου αιώνα με την «κλασική» μορφή που ακόμα διαρκεί, μπορούμε να

1. Βλ. Mauss, Marcel, «Techniques of the Body» (μτφρ. Ben Brewster), *Economy and Society*, τόμ. 2, αρ. 1, Φεβρουάριος 1973, σελ. 70, και Pierre Bourdieu / Loïc J.D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1992 (και προγενέστερα έργα).

διαπιστώσουμε ότι διατηρεί μια εικόνα εξιδανικευμένης αυλικής ευπρέπειας και ισορροπίας. Μπαλέτα όπως *Η Λίμνη των Κύκνων* ή *Η Ωραία Κοιμωμένη* σχετίζονται με τη βασιλεία, και το ύφος της κίνησης μας λέει ότι οι πρίγκιπες και οι πριγκίπισσες πρέπει να είναι γεμάτοι χάρη, ανώτεροι στους τρόπους και να κρατούν τις υποσχέσεις τους. Αυτή η βασιλική συμπεριφορά παραμένει χονδρικά η ίδια, για παράδειγμα στα χωρίς πλοκή μπαλέτα του Ζωρζ Μπαλανσίν (*George Balanchine*), όπου δεν υπάρχουν βασιλικές οικογένειες αλλά μόνον υπέροχοι χορευτές.

Οι ιστορικοί του πολιτισμού μπορούν να συνδέσουν το μπαλέτο στην πρώιμη ανάπτυξή του με τους ευρωπαϊκούς δημοτικούς (παραδοσιακούς) χορούς — όπου ο κορμός μένει στητός και μονοκόμματος, τα πόδια είναι αεικίνητα και τα χέρια μάλλον ουδέτερα — και να συμπεράνουν ποιες εδαφικές και κλιματολογικές συνθήκες και ποιοι κώδικες γέννησαν αυτό τον ιδιαίτερο τρόπο να χορεύει κανείς.

Στον «μοντέρνο» χορό, το ύφος δεν αλλάζει τόσο αργά όσο στο μπαλέτο. Το ύφος προκύπτει μάλλον από επανάσταση παρά από εξέλιξη (ας σκεφτούμε τη δουλειά της Μάρθας Γκράχαμ στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και του 1930 ή το ιαπωνικό *μπούτο*). Οι πρωτοπόροι χορογράφοι συχνά ανταποκρίνονται άμεσα σε μεταβολές του πολιτιστικού και κοινωνικού κλίματος.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, στις Ηνωμένες Πολιτείες άρχισαν διαμαρτυρίες κατά του πολέμου που κλιμακωνόταν στο Βιετνάμ. Το ίδιο έγινε και με την Κίνηση Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων. Πολλές πρώην ευρωπαϊκές αποικίες στην Αφρική και την Ασία απέκτησαν ή κατέκτησαν την ελευθερία τους. Ο Φιντέλ Κάστρο ξεκίνησε την επανάσταση στην Κούβα.

Η πρώτη παράσταση στην Εκκλησία Τζάζον (*Judson*) τον Ιούλιο του 1962 έγινε από μια ομάδα που πήρε το όνομα *Judson Dance Theater*. Η ομάδα αυτή εκφράστηκε υπέρ της ανεξαρτησίας και του αντιελιτισμού εντός του υφιστάμενου κοινωνικού και καλλιτεχνικού κατεστημένου, συμπεριλαμβανομένων των καθιερωμένων τεχνικών του χορού.

Ο χορός που τελικά ονομάστηκε «μεταμοντέρνος» πρόσφερε μια γαλήνια και γήινη εικόνα του σώματος που χορεύει και απαλ-

λάχθηκε από κάθε είδους αφήγηση πλην των αλληλεπιδράσεων που προέκυπταν ανάμεσα στους χορευτές/ερμηνευτές, τα αντικείμενα και τον χώρο. Ο Ρόμπερτ Νταν (Robert Dunn), που, ξεκινώντας το 1960, δίδαξε το μάθημα της χορογραφίας το οποίο έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία του Τζάζον, είχε επηρεαστεί από την ανεξάρτητη σειρά μαθημάτων που έδωσε ο μουσικοσυνθέτης Τζον Κέιτζ (John Cage) για συγγραφείς, καλλιτέχνες και μουσικούς στη Νέα Σχολή για την Κοινωνική Έρευνα (New School for Social Research) από το 1955 έως το 1960. Για τον Κέιτζ, οι διακρίσεις ανάμεσα στις τέχνες και ανάμεσα σε τέχνη και ζωή ήταν οδοφράγματα που έπρεπε να σαρωθούν.

Στις αδημοσίευτες σημειώσεις του Νταν για το μάθημά του, διαβάζουμε: «Αντλώντας από τον Χάιντεγγερ, τον Σαρτρ, τον βουδισμό της Άπω Ανατολής και τον ταοϊσμό και συνδυάζοντάς τους σε ένα δικό μου αμάλγαμα, στη διδασκαλία μου ήθελα να δημιουργώ ένα "ξέφωτο", ένα "χώρο του τίποτα", όπου τα πράγματα να εμφανίζονται και να αναπτύσσονται κατά τη δική τους φύση».² Κατά τη διάρκεια αυτής της ξέφρενης εικονοκλαστικής περιόδου, οι χορογράφοι που παρακολούθησαν τα μαθήματά του — με προεξάρχοντες ανάμεσά τους την Υβόν Ρέινερ (Yvonne Rainer), τον Στηβ Πάξτον (Steve Paxton), τον Ντέιβιντ Γκόρντον (David Gordon) και την Τρίσα Μπράουν (Trisha Brown)— πειραματίστηκαν με την καθημερινή κίνηση, τις τυχαίες διαδικασίες, τις δομές της θεωρίας προσήλωσης στον στόχο ή τις δομές της θεωρίας των παιγνίων, την έννοια της διάρκειας και τον αυτοσχεδιασμό. Τα πάντα μπορούσαν να είναι χορός, ο καθένας μπορούσε να είναι χορευτής. Η Ρέινερ, στο έργο της *Trio A* του 1966, εκδημοκράτισε τη φράση της κίνησης, αρνούμενη την κλιμάκωση και δίνοντας σε κάθε κίνηση ίση αξία. Οι τεχνικές του κολλάζ που εφάρμοσαν οι οπτικοί καλλιτέχνες, εκπρόσωποι της οπ-αρτ, συνεργαζόμενοι με το Χοροθέατρο Τζάζον, όπως ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ (Robert Rauschenberg), παρέκαμπαν τη γραμμική ανάπτυξη. Η παράθεση ανόμοιων στοιχείων όχι μόνο πυρο-

2. Dunn, Robert Ellis, αδημοσίευτες σημειώσεις, 30 Μαρτίου 1980, στο Baner S., *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1983, σελ. 5.

δότησε νέες ιδέες και εικόνες, που δεν ενυπήρχαν απαραίτητα στα αρχικά εργαλεία ή στοιχεία σύνθεσης, αλλά κατάργησε επίσης την εστίαση στο κέντρο και την αιτιότητα.

Πολλοί από τους τολμηρούς χορούς της δεκαετίας του 1960 συμμαχούσαν με τον μινιμαλισμό στη μουσική και τις οπτικές τέχνες όσον αφορά τη λιτότητα του υλικού και τις διαδικασίας. Ακόμα κι έτσι, η έμφαση στις βασικές ανθρώπινες κινήσεις που εκτελούνται με την πειθαρχία του εργάτη δεν απέκλεισε τις επινοητικές δομές και τις ασυνήθιστες θέσεις του σώματος. Ιδού ένα απόσπασμα από τις σημειώσεις της Ρέινερ για το έργο της *Terrain* (1963): «Στον δεξιό γοφό, κεφάλι ψηλά, στόμα ανοιχτό, προβολή μέσω της ματιάς, α[ριστερός] βραχίονας λυγισμένος μπροστά και πάνω, χαλαρός καρπός προς το σώμα, δεξιό χέρι κάτω από το α[ριστερό] στήθος, α[ριστερός] ώμος ελαφρά ανασηκωμένος».³

Οι απτές και συγκεκριμένες διερευνήσεις, με έμφαση στα βασικά στοιχεία, εξάγνισαν κατά μια έννοια τα σώματα των χορευτών του Τζάζον από τεχνικές που είχαν διδαχτεί προηγουμένως (παρότι είναι ακριβέστερο να πούμε ότι οι χορογράφοι καθυπέταξαν την κληρονομιά τους) και στη δεκαετία του 1970 προλείαναν το έδαφος για αναγεννημένα λεξιλόγια της κίνησης, που δεν βασίζονταν στο μπαλέτο ή στις υπάρχουσες μορφές μοντέρνου χορού, όπως η τεχνική της Γκράχαμ.

Το ενδιαφέρον για τις φιλοσοφίες και τις πολεμικές τέχνες της Ανατολής, το οποίο εξαπλωνόταν μέσω της αντικουλτούρας, διαχέοταν στη χορογραφία στη δεκαετία του 1970 —εν μέρει, όπως υποθέτουμε, ως απάντηση στον πόλεμο του Βιετνάμ, αλλά και τον επίμονο ελιτισμό και υλισμό στους κυβερνητικούς, συντεχνιακούς και κοινωνικούς θεσμούς της Αμερικής. Το ίδιο συνέβαινε και στον αθλητισμό. Αντίστοιχη απάντηση υπήρξε το ροκ εντ ρολ και το είδος χορού που ήθελαν να χορεύουν οι άνθρωποι ακούγοντας αυτή τη μουσική.

Η Τουάιλα Θαρπ (Twyla Tharp) δημιούργησε ένα ύφος που αντανάκλουσε τη χαλαρότητα, την ανέμελη μουσικότητα και τους δραστήριους γοφούς των χορευτών της πρώιμης αφροαμερικανικής τζαζ.

3. Rainer, Yvonne, *Work 1961–73*, Νέα Υόρκη, New York University Press, 1974, σελ. 31.

Ο αυτοσχεδιασμός (contact improvisation), τον οποίο δημιούργησε ο Στηβ Πάξτον ως καλλιτεχνικό άθλημα, και το σύνθετο λεξιλόγιο που ανέπτυξε η Τρίσα Μπράουν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 καθόρισαν την παρουσίαση της εικόνας ενός παρορμητικού σώματος —σαγηνευτικού, περίπλοκου στη χρήση των αρθρώσεών του, ελεύθερου στη ροή του, γαλήνιου. Η Σιμόν Φορτί (Simone Forti) εξερεύνησε εικόνες παιδιάστικης ή ζωώδους συμπεριφοράς.

Στη δεκαετία του 1970, λίγοι μη παραδοσιακοί Αμερικανοί χορογράφοι ενδιαφέρονταν για την έκφραση ή την αφήγηση (η πεποίθηση του Μερς Κάνιγκχαμ ότι το νόημα ήταν η κίνηση επηρέασε τουλάχιστον δυο γενιές νεαρών χορευτών). Ωστόσο, στις παραστάσεις τους παρουσιάζονταν ως στοχαστικοί και πρόθυμοι για αλλαγή, ικανοί να ανταποκριθούν σε ασήμαντα ερεθίσματα και να κάνουν λεπτές χειρονομίες. Χρησιμοποίησαν τη φυσικότητα και τη ρεαλιστική συμπεριφορά προκειμένου να εξημερώσουν και να συλλάβουν αλλιώς τη δεξιοτεχνία.

Για παράδειγμα, μπορούν να θεωρηθούν δοκιμασία οι πολύωρες παραστάσεις, το πρωτοφανές πλήθος κινητικών επαναλήψεων και οι δομές που απαιτούσαν τερατώδη μνήμη. Έβρισκαν την ομορφιά στην ατεχνία και σε ένα είδος τραχύτητας, ακόμα κι όταν παράλληλα επινοούσαν φορμαλιστικές δομές που άλλοτε περιόριζαν την κίνηση και άλλοτε την παρήγαν. Η Σάλλυ Μπέινς (Sally Banes) πολύ εύστοχα αποκάλυψε ένα μεγάλο μέρος αυτού που έγινε στη εν λόγω δεκαετία «αναλυτικό μεταμοντέρνο χορό».⁴

Μπορεί κανείς να ερμηνεύσει, όπως κάνει ο φιλόσοφος Νόελ Κάρολ (Noël Carroll), το αναγεννημένο ενδιαφέρον για τη συγκίνηση και την αφήγηση που εμφανίστηκε κατά τη δεκαετία του 1980 ως αντίδραση στον φορμαλισμό των δύο προηγούμενων δεκαετιών,⁵ ή μπορεί να το δει ως τμήμα μιας σταθερής διαδικασίας για την ανάκτηση και αναδιαμόρφωση όψεων του χο-

4. Banes, Sally, *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1987.

5. Carroll, Noël, «The Return of the Repressed: The Re-emergence of Expression in Contemporary American Dance», *Dance Theatre Journal*, τόμ. 2, αρ. 1 (Ιανουάριος), 1984, σελ. 16–17, 27.

ρού που τις είχε παραμερίσει η επαναστατική δεκαετία του 1960 — σαν να επανεισάγει κάποιος σταδιακά ορισμένες τροφές στη διαίτα του μετά από μακρά περίοδο νηστείας. Στοιχεία θεατρικότητας επέστρεψαν σε πολλές πρωτοποριακές χορογραφίες και μαζί επέστρεψε το συγκινησιακό και αφηγηματικό περιεχόμενο. Το 1988 η Τζέιν Κόμφορτ (Jane Comfort), η οποία χρησιμοποιούσε προφορικό κείμενο στις χορογραφίες της εδώ και αρκετά χρόνια, είπε για τη γενιά της: «Όταν είδαμε την Πίνα Μπάους [στη Μουσική Ακαδημία του Μπρούκλιν το 1984 και το 1985], πάθαμε σοκ. Ήταν σχεδόν σαν να έδινε στους Αμερικανούς την άδεια να χρησιμοποιήσουν ξανά την εκφραστική κίνηση».⁶

Το έργο *Rosas danst Rosas*, από τη Βελγίδα χορογράφο Άν Τερέσα ντε Κέρσμακερ (Anne Teresa De Keersmaecker), μοιάζει, βλέποντάς το αναδρομικά, με είδος μετάβασης από τη δεκαετία του 1970 στη δεκαετία του 1980. Σε αυτή την αποτελούμενη από τέσσερα τμήματα δουλειά της Κέρσμακερ που παρουσιάστηκε το 1983, τέσσερις γυναίκες επαναλαμβάνουν απανωτά διάφορες απαιτητικές, μιμιμαλιστικές αλληλουχίες κινήσεων. Η οικονομία στα μέσα και η μονότονη επανάληψη στη κίνηση μπορεί να επηρεάστηκαν εν μέρει από τη συντροφιά της Κέρσμακερ με χορογράφους όπως η Λουσίντα Τσάιλντς (Lucinda Childs) και η Λώρα Ντην (Laura Dean) κατά τη διάρκεια των σπουδών της στις ΗΠΑ. Αλλά τα κοστύμια (γκρίζα μπλουζάκια και κοντές φούστες, κολάν μέχρι τον αστράγαλο, σοσόνια και παπούτσια με κορδόνια), η χρήση καθισμάτων και ορισμένες χειρονομίες σχετίζονταν με τυποποιημένα στοιχεία της θηλυκής συμπεριφοράς. Τέλος, η εμφανώς εντεινόμενη κόπωση των γυναικών έδινε στον χορό συναισθηματική λάμψη που ακτινοβολούσε και ερχόταν σε αντίθεση με την αυστηρή δομή.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 η «νέα» αυτή χορογραφία συνδέθηκε στενότερα με ενδιαφέροντα που όριζαν τον μεταμοντερνισμό στις οπτικές τέχνες, στον κινηματογράφο, στη λογοτεχνία και την αρχιτεκτονική — για παράδειγμα, ιστορική αναφορά, εκλεκτικισμός, απομίμηση ύφους (παστίς), διάφορες

6. Comfort, Jane, στο Deborah Jowitt, «Talk to Me», *Dance Supplement, The Village Voice*, τόμ. 5, αρ. 1, 19 Απριλίου 1988, σελ. 10.

αποδομητικές στρατηγικές και ενσωμάτωση στοιχείων παρμέων από τη λαϊκή μα και άλλες κουλτούρες. Όπως παρατηρούσε η χορογράφος Μπεμπέ Μίλλερ (Bebe Miller) σε συνέντευξή της το 1990,⁷ η δεκαετία του 1980 ήταν ανήσυχη εποχή. Οι χώρες του λεγόμενου σοβιετικού μπλοκ στην Ανατολική Ευρώπη αγωνίζονταν να ανεξαρτητοποιηθούν από τη Σοβιετική Ένωση. Οι Γερμανοί ανεβοκατέβαιναν στο «ετοιμόρροπο» Τείχος του Βερολίνου, που σύντομα θα γκρεμιζόταν. Κινέζοι φοιτητές που διαδήλωναν σκοτώνονταν στην Πλατεία Τιενανμέν. Η επιδημία του AIDS έπαιρνε τις ζωές πολλών από όσους ασχολούνταν με τον χορό. Στην Αμερική οι πόροι χρηματοδότησης για τις τέχνες στέρευαν και μέχρι το 1989 η χώρα πληττόταν από οικονομική ύφεση. Ορισμένοι νεαροί χορευτές από τη Νέα Υόρκη άρχισαν να εκφράζουν την αβεβαιότητα και την τρωτότητα με τη γλώσσα της κίνησής τους. Διατήρησαν τη φυσικότητα που καθόριζε το σώμα του πρωτοποριακού χορευτή στη δεκαετία του 1960, αναγνώρισαν όμως και έλαβαν υπόψη τους το γεγονός ότι οι συγκινήσεις είναι επίσης εγγενείς στην ανθρώπινη φύση. «Φαίνεται ότι προσπαθούμε να κατανοήσουμε πώς να τα βρούμε μεταξύ μας», είπε η Μίλλερ. «Δεν ξεπαστρεύουμε απλώς ο ένας τον άλλον, αλλά όντως προσκολλιόμαστε και απωθούμαστε και προσκολλιόμαστε ξανά.»⁸

Στις χορογραφίες της, όπως και στις χορογραφίες πολλών συναδέλφων της, γυναίκες και άντρες χορευτές πειραματίζονταν χρησιμοποιώντας ο ένας το βάρος του άλλου ως όπλο, ως φορτίο, ως εμπόδιο, και τις αντιδράσεις τους τις διαμόρφωνε η ίδια η κίνηση. Το να ανασηκώνεις κάποιον ή να τον σηκώνεις στον αέρα δεν έχει στον μεταμοντέρνο χορό του τότε και του σήμερα μεγάλη σχέση με την απόμακρη σχέση ενός ζευγαριού στο μπαλέτο (με τα χέρια του χορευτή να πιάνουν τη χορεύτρια από τη μέση). Οι στενοί σύνδεσμοι που αναπτύχθηκαν με τα ντουέτα του αυτοσχεδιασμού (contact improvisation) αποκτούσαν αποχρώσεις συγκίνησης που ξεκινούσαν από την εξάρτηση, περνούσαν από τον

7. Miller, Bebe, στο Deborah Jowitt, «Hold Tight», *The Village Voice*, 17 Απριλίου 1990, σελ. 98–99.

8. Στο ίδιο, σελ. 99.

ερωτισμό και κατέληξαν στη βία. Στα ντουέτα που, κατά τη δεκαετία του 1980, ανέβασαν επί σκηνής η Μίλλερ, η Σούζαν Μάρσαλ (Susan Marshall) και άλλοι, οι χορευτές μερικές φορές έμοιαζαν σαν να ήθελαν να «τρυπώσουν» ο ένας μέσα στον άλλον, προβάλλοντας όλη την αδεξιότητα που προϋποθέτει μια τέτοια προσπάθεια. Στις χορογραφίες του Νταγκ Βαρόν (Doug Varone), τότε όπως και τώρα, οι σχέσεις συνέχεια διαμορφώνονται και διαλύονται, οι χορευτές κρυφοκοιτάζουν ο ένας από τον άλλον ή γλιστρούν ανάμεσα από τα χέρια των άλλων χορευτών που τους περιβάλλουν, σαν το έδαφος κάτω από τα πόδια τους να ήταν εξίσου ασταθές με τις αποφάσεις τους.

Σε αυτό το κλίμα ανασφάλειας, η αποδόμηση και ο επανα-προσδιορισμός αποτέλεσαν τις βασικές στρατηγικές στη δημιουργία του μεταμοντέρνου χορού, τόσο σε σχέση με την αφήγηση όσο και σε σχέση με τις παραδόσεις της καλλιτεχνικής φόρμας. Οι χορευτές μιλούσαν, τραγουδούσαν και διάβαζαν γραπτό κείμενο ή πρόβαλλαν ταινίες και διαφάνειες, όταν ο χορός από μόνος του φαινόταν να μη μπορεί να καλύψει τα πολιτικά, κοινωνικά, λογοτεχνικά και αυτοβιογραφικά θέματα που προσέλκυαν τους δημιουργούς του. Στο σημαντικό βιβλίο *Reading Dancing* (1986)⁹ η Σούζαν Φόστερ (Susan Foster) ανέλυσε τη δουλειά διάφορων χορογράφων υπό το πρίσμα της γαλλικής κριτικής θεωρίας. Το νόημα καθαυτό έγινε αντικείμενο προς έρευνα ακόμα και στον χορό.

Οι τεχνικές κολάζ της δεκαετίας του 1960 αποδείχθηκαν πολύ χρήσιμες για όποιο χορογράφο ενδιαφερόταν να αποδομήσει μια γραμμική αφήγηση ή να χτίσει μια χορογραφία κομμάτι κομμάτι, σαν ψηφιδογράφος, μέχρις ότου αναδυθεί (ή όχι) η σημασία «του όλου». Η δουλειά του Μπιλ Τ. Τζόουνς (Bill T. Jones) με τίτλο *Last Supper at Uncle Tom's Cabin / The Promised Land* του 1990 μπορεί να θεωρηθεί χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα. Συγκεκριμένα, ενώ οι χορογραφίες της Πίνα Μπάους συναρμολογούνται με βάση μυριάδες μικρά γεγονότα, τα οποία μόνο περιστασιακά (όπως στο έργο της *Bluebeard* του 1977 ή τις πρόσφα-

9. Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1986.

τες «ταξιδιωτικές περιγραφές» της) προσκολλώνται σε ένα κυρίαρχο θέμα, ο Τζόουνς ενσωμάτωνε διαφορετικά κείμενα ώστε να πυροδοτήσει ιδέες σχετικά με καταπιεστικές νοοτροπίες, προκαταλήψεις και πράξεις, θρησκευτικές, πολιτιστικές και προσωπικές. Ανάμεσα στις πηγές που χρησιμοποίησε, βλέποντάς τες με διαφορετικό τρόπο, ήταν το μυθιστόρημα της Χάρριετ Μπήτσερ Στόου, γραμμένο το 1852, σχετικά με τη δουλεία στον αμερικανικό Νότο. Ορισμένοι χορευτές/ερμηνευτές αντιπροσώπευαν τη σκλάβια που είχε αποδράσει, την Ελίζα, λέγοντας με λέξεις και με χορό πώς βρήκαν τη δύναμη να αντιμετωπίσουν διάφορες σύγχρονες μορφές διωγμού. Τα σκυλιά που στο μυθιστόρημα καταδίωκαν την ηρωίδα τα παρίσταναν άντρες με γυμνωμένα οπίσθια που φορούσαν μάσκες αερίων, σαν σουρεαλιστικοί πεζοναύτες. Άλλα στοιχεία ήταν μια αντιπαράθεση του Τζόουνς με έναν εν ενεργεία υπουργό (διαφορετικό σε κάθε παράσταση) σχετικά με την ύπαρξη ενός Θεού ο οποίος θα έστελνε το AIDS στην ανθρωπότητα, ένας ύμνος που τραγουδούσε η μητέρα του Τζόουνς, ομάδες ατόμων που παρέπεμπαν στον «Μυστικό Δείπνο» του Ντα Βίντσι, καθώς και η ομιλία «Έχω ένα όνειρο» του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ που την απήγγελλαν ανάποδα.

Στα χρόνια που πέρασαν από τότε, νέες εκδοχές παραδοσιακών αφηγήσεων — όπως στις χορογραφίες της Μαγκί Μαρέν (Maguy Marin) και του Μάθιου Μπορν (Matthew Bourne) — έχουν παρουσιαστεί σε μικρούς χώρους, εκτός θεάτρου, αλλά επίσης σε κτίρια όπερας και μεγάλα θέατρα. Ο Μπορν βάσισε το υπέροχο ανατρεπτικό του έργο *Play Without Words* (Παιχνίδι χωρίς λέξεις), του 2002, στην ταινία του 1963 *The Servant* (Ο Υπηρέτης), μοιράζοντας τους βασικούς ρόλους εις διπλούν για να περιπλέξει τα κίνητρα και τις σχέσεις που παρουσιάζονταν στο κινηματογραφικό έργο.

Οι ιστορίες μπορεί επίσης να είναι προσωπικές. Σκέφτομαι το αξέχαστο *zero degrees* (μηδέν βαθμοί) του 2005, μια συνεργασία του χορογράφου Άκραμ Καν (Akram Khan), που γεννήθηκε στο Λονδίνο, αλλά κατάγεται από το Μπαγκλαντές, με τον χορογράφο Σίντι Λάρμπι Τσερκάουι (Sidi Larbi Cherkaoui), που γεννήθηκε στην Αμβέρσα από Φλαμανδή μητέρα και Μαροκινό πατέρα. Μια

σύντομη, εφιαλτική ιστορία, που παρουσίαζε τον χορευτή Καν και τον χορευτή Τσερκάουι (στον ρόλο του ξαδέλφου του) σε ένα συνοριακό σταθμό μεταξύ του Μπαγκλαντές και της Ινδίας, έγινε το θέμα που έδωσε πλούσιες και συγκινητικές χροίες στον λόγο (μέσω των κειμένων και των υπο-κειμένων) και στον χορό (μέσω της σχέσης των δυο ανδρών ως εκτελεστών της παράστασης). Τα τεχνάσματα ως προς τη δομή και το ύφος της παράστασης απομάκρυναν την αφήγηση από το ρεαλιστικό δράμα και την έκαναν ακόμη πιο συγκινητική.

Θα ήθελα να επισημάνω δύο ακόμα αποσπάσματα από χορογραφίες που νομίζω ότι εξεικονίζουν τις φορτωμένες με σημασία σωματικές αλλά και δομικές γλώσσες που αναπτύχθηκαν από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Και οι δυο αυτές χορογραφίες εμπλέκονται με το αφήγημα. Το έργο *Antonio Caido*, χορογραφημένο από τους Βραζιλιάνους χορογράφους Ροζεάν Τσαμέκι (Roseann Chamecki) και Αντρέα Λέρνερ (Andrea Lerner) το 1996, εξετάζει με έμμεσους τρόπους τα επακόλουθα από τον τυχαίο πνιγμό ενός φανταστικού άντρα (που ποτέ δεν εμφανίζεται στη σκηνή) και το πώς αντιμετωπίζουν οι φίλοι του τη θλίψη αλλά και τη σκέψη ότι ίσως να μπορούσαν να προλάβουν το συμβάν. Ορισμένες σκηνές περιλαμβάνουν ομιλία, αλλά οι δύο πιο βασανιστικές εκφράζονται μόνο με την κίνηση. Σε μία από αυτές, τέσσερις εκτελεστές φαντάζονται — σαν σε όνειρο που επανέρχεται διαρκώς — ότι φτάνουν μέσω μιας τρύπας στη βάση της αποβάθρας από όπου έπεσε για να τον βγάλουν από το νερό. Τη συγκεκριμένη χορογραφία την προσεγγίζουν με τον τρόπο που οι χορευτές προσέγγιζαν τις πιο φυσικές «ασκήσεις» στη δεκαετία του 1960: μη χάνοντας χρόνο για να ενεργήσουν με φόβο ή απελπισία, αλλά κάνοντας απλώς ό,τι είχαν να κάνουν. Ξαπλωμένοι μπρούμυτα πάνω σε ένα τραπέζι, σχηματίζουν καλάθια και σκοινιά με τα μπράτσα τους, αλλά ποτέ δεν καταφέρνουν να αρπάξουν όσο γερά χρειάζεται τον «Αντόνιο» — ξανά και ξανά ο πεσμένος χορευτής γλιστρά από τα χέρια τους, τόσο άπιαστος όσο και οι αναμνήσεις τους από τον «Αντόνιο».

Στην τελική βασανιστική σκηνή, ένας χορευτής επιχειρεί να καταλάβει τι σημαίνει να πνίγεται — βουτάει επανειλημμένα το

κεφάλι του σε ένα ενυδρείο και αντιστέκεται σε κάθε προσπάθεια που γίνεται για να τον τραβήξουν έξω. Παρακολουθώντας τη σκηνή, ο θεατής νιώθει να του κόβεται και να κουράζεται και η δική του αναπνοή. (Μπορείτε να δείτε τη σκηνή αυτή στο διαδίκτυο, αναζητώντας στο Google τη φράση «Antonio Caido».)

Η Τζέιν Κόμφορτ, στο έργο της *An American Rendition* (Μια αμερικανική εκτέλεση), του 2002, παραθέτει δυο ανόμοια «κείμενα». Το ένα αφορά κάποιον Αμερικανό επιστήμονα που κατά λάθος εκλαμβάνεται ως τρομοκράτης και απάγεται σε χώρα όπου γίνεται χρήση βασανιστηρίων κατά την ανάκριση των υπόπτων. Η σύζυγός του, αναζητώντας τον, αντιμετωπίζει μια εφιαλτική και ανόητη γραφειοκρατία. Στο άλλο κείμενο η λέξη «εκτέλεση» με την άλλη της σημασία εφαρμόζεται στην περίπτωση της εκτέλεσης κάποιου τραγουδιού ή χορού. Εδώ η Κόμφορτ διερευνά τους δημοφιλείς τηλεοπτικούς διαγωνισμούς, όπως το «American Idol» ή το «So You Think You Can Dance», για να κάνει δηλώσεις σχετικά με την πολιτική απάθεια του μέσου πολίτη και τα άδεια όνειρα του καλλιτεχνικού στερεώματος, αλλά και για να αντιπαραβάλει τους εξευτελισμούς που υφίσταται ο φυλακισμένος με τους εξευτελισμούς που πρέπει να περιμένουν οι διαγωνιζόμενοι από τους κριτές τους.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, η προηγμένη τεχνολογία των υπολογιστών και οι τεχνικές ψηφιακής διάδρασης κατέστησαν εφικτές πολύπλοκες προοπτικές. Την ίδια περίοδο όλο και περισσότερες ομάδες χορού στην Ευρώπη και στη Βόρεια και τη Νότια Αμερική μετά χαράς χαρακτήριζαν τη δουλειά τους «χοροθέατρο». Τελικά όμως μου φαίνεται ότι, ανεξάρτητα από το πόσες λέξεις έχουν ειπωθεί, πόσα τραγούδια έχουν τραγουδηθεί και πόσα βίντεο έχουν προβληθεί σε κάθε είδους επιφάνειες, ο χορός, με τα συνακόλουθα στοιχεία του ρυθμού και των σχημάτων στον χώρο, συνεχίζει να παρέχει το πιο βαθύ ανθρώπινο υποκείμενο (subtext) σε κάθε σημαντική χορογραφία χοροθεάτρου.

Ο χορός που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον και τις περισσότερες καινοτομίες έχει ήδη διανύσει μεγάλη πορεία κατά τα τελευταία σαράντα και κάτι χρόνια. Δεν εννοώ ότι έχει βελτιωθεί, απλώς ότι απαλλάχτηκε από τα φορτία του μοντέρνου χο-

ρού που είχε συσσωρεύσει και επιβίωσε για να επινοήσει ξανά και να ανανεώσει τις ιστορίες που διηγούνται τα σώματα χορεύοντας αλλά και τον τρόπο τους να τις αφηγούνται έτσι ώστε η καλλιτεχνική μορφή να συντονιστεί, ευτυχώς ή δυστυχώς, με τους καιρούς που ζούμε.

Βιβλιογραφία

- Banes, S. (1983), *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- Banes, S. (1987), *Terpsichore in Sneakers*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Bourdieu, P. / L. J.D. Wacquant (1992), *An Invitation to Reflexive Sociology*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1992.
- Carroll, N. (1984), «The Return of the Repressed: The Re-emergence of Expression in Contemporary American Dance», *Dance Theatre Journal*, τόμ. 2, αρ. 1 (Ιανουάριος).
- Foster, S. L. (1986), *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Μπέρκλεϊ, University of California Press.
- Jowitt, D. (1988), «Talk to Me», Dance Supplement, *The Village Voice*, τόμ. 5, αρ. 1, 19 Απριλίου.
- Jowitt, D. (1990), «Hold Tight», *The Village Voice*, 17 Απριλίου.
- Mauss, M. (1973), «Techniques of the Body» (μτφρ. Ben Brewster), *Economy and Society*, τόμ. 2, αρ. 1, Φεβρουάριος.
- Rainer, Y. (1974), *Work 1961–73*, Νέα Υόρκη, New York University Press.

Πώς να αφηγείσαι το μη αφηγήσιμο

Εμπλεγμένοι και Μπλεγμένοι: προς μια σημειωτική της αφής;

Προηγούμενα

(Πηγαίνοντας πίσω για να προχωρήσουμε μπροστά)

Πολλές συζητήσεις για την αφηγηματικότητα και τον χορό έχουν επικεντρωθεί στη σχέση ανάμεσα στη χορογραφία/παράσταση και στη διαδικασία πρόσληψης και δημιουργίας νοήματος από τους θεατές. Σύμφωνα με τη συμβατική άποψη, που στηρίζεται πρωτίστως στην κληρονομιά των μοντερνιστικών στρουκτουραλιστικών και σημειωτικών προσεγγίσεων για την ανάλυση του χορού, η διαδικασία αυτή λαμβάνει ως δεδομένο ότι ένας καλλιτέχνης έχει κάτι να «πει», έχει την πρόθεση να μεταδώσει ένα μήνυμα. Ο χορός, συνεπώς, είναι το μέσο, κάτι σαν τη λευκή σελίδα του συγγραφέα, όπου καταγράφεται αυτό το μήνυμα. Άρα το χορευτικό έργο «διαβάζεται», και η επιτυχία του βασίζεται σε διαβαθμίσεις ορθής ανάγνωσης, στην εξασφάλιση μιας αντιστοιχίας ανάμεσα στο πώς κατανοεί τη χορευτική αυτή παράσταση το κοινό και στη γνωστή (πράγμα που καθαυτό αποτελεί σημείο εμπλοκής) δημοσίως αρχική καλλιτεχνική πρόθεση.

Ωστόσο, από τη δεκαετία του 1960 η ίδια η έννοια της «αφηγηματικότητας» (αν και διαμορφωμένη από τους πειραματισμούς της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στη δεκαετία του 1920) έχει αμφισβητηθεί από καλλιτέχνες του χορού οι οποίοι επαναπροσδιόρισαν την έννοια της προθετικότητας, προβάλλοντας την άποψη ότι η καλλιτεχνική πρόθεση δεν είναι πρόθεση λόγου, αλλά *πραξης*.¹ Καλλιτέχνες του χορού, από τον αμερικανικό μεταμοντέρ-

1. Μια εκτενέστερη συζήτηση για την «προθετικότητα» σε σχέση με την κίνηση και τη χορευτική παράσταση βρίσκει κανείς σε προηγούμενο άρθρο μου με τίτλο «Making the Invisible Visible: We Implicated and Complicated: An Artistic Research Project» (Κάνοντας το αόρατο ορατό: Εμπλεγμένοι και

νο χορό μέχρι την Πίνα Μπάους και τον Βιμ Βαντεκέμπους (Vim Vandekeybus) και έως τα κεφάλαια έργα του Τόμας Λήμεν (Thomas Lehmen) και του Ξαβιέ Λε Ρουά (Xavier Le Roy), για να αναφέρω μόνο μερικούς, έχουν θέσει υπό αμφισβήτηση την έννοια της «αφήγησης» και θεωρούν τον χορό είδος γνώσης που μπορείς να την αποκτήσεις μόνον μέσω «άμεσης και συγκεκριμένης εμπειρίας», η οποία σου επιτρέπει να γνωρίσεις την πραγματικότητα με τρόπο πιο ρευστό από ό,τι σου το επιτρέπει η εννοιολογική προσέγγιση. Οι χορογραφίες τους ευνοούν τη «μη αφηγηματική» τοποθέτηση και επιλέγουν περίπλοκες απεικονίσεις της «έννοιας». Δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Ζακ Ντεριντά, ο Λούντβιχ Βιτγκενστάιν και οι Ντελέζ και Γκουαταρί (Deleuze & Guattari) υπήρξαν οι φιλόσοφοι που χρησιμοποιήθηκαν για να παρέχουν τόσο την εννοιολογική θεμελίωση στα παραπάνω έργα όσο και τις εναλλακτικές «αναγνώσεις» τους.

Η μεταστροφή αυτή είναι σημαντική και οι επιπτώσεις της στην κατανόηση εκ μέρους μας της δραστηριότητας του σύγχρονου χορού δεν έχουν πλήρως διερευνηθεί. Δεν εξετάζουμε πλέον το «θέλω να *πω* κάτι και άρα *κάνω* αυτό», αλλά μάλλον το «θα *κάνω* αυτό, το οποίο μπορεί να λέει κάτι, μπορεί και όχι, ή στην πραγματικότητα θα οδηγήσει σε πολλαπλές ερμηνείες, δηλαδή «θα *κάνω* αυτό και το τι λέω... παίζεται».

Παρ' όλα αυτά, η μέχρι τώρα κριτική αντιπαράθεση επιμένει στην ιδέα ενός «μηνύματος», το οποίο με κάποιο τρόπο κρύβει ο καλλιτέχνης μέσα στους άθραυστους κώδικες της παράστασης, και συνεπώς στο κοινό μένει να παίξει τον ρόλο του χαζού επιθεωρητή Κλουζώ, προσπαθώντας να αποκωδικοποιήσει ένα μήνυμα που οι περισσότεροι νιώθουν ότι ανήκει σε μια εξειδικευμένη γλώσσα την οποία δεν μπορούν να «καταλάβουν». Επιπλέον, συνεχίζουμε να επαναλαμβάνουμε το απλουστευτικό «το κοινό ας το δει όπως θέλει», ενώ παραδόξως οι χορογράφοι επιμένουν ότι έχουν τον απόλυτο έλεγχο της ιδέας που γεννά τη χορογραφία και εμμέσως και των αναγνώσεών της. Σε μια προσπάθεια να ξε-

Μπλεγμένοι: ένα καλλιτεχνικό ερευνητικό πρόγραμμα), στο Blomquist κ. ά. (επιμ.), *Close Encounters: Artists on Artistic Research*, University of College Dance Publications, 2008.

τυλίξω αυτό το πλέγμα της δυσλειτουργίας, στην πρόσφατη καλλιτεχνική μου έρευνα (η οποία περιλαμβάνει και πρακτικά και κριτικά ζητήματα, δηλαδή τόσο της πράξης όσο και του λόγου) εξετάζω πόσο ορθόδοξες είναι έννοιες όπως «μήνυμα», «πρόθεση», «μέσο» το οποίο «μεταδίδει». Με τις έννοιες αυτές η κατανόηση του χορού συνεχίζει να είναι πράξη «ανάγνωσης» και έτσι υποστηρίζεται η αντίθεση μεταξύ αφήγησης και μη αφήγησης, μεταξύ συνολικού απόλυτου ελέγχου και αφελούς ελευθερίας.

Στο δοκίμιο «An(n)a Annotated»² («Η Άν(ν)α σχολίασε») — το οποίο θεωρώ προοίμιο αυτού του άρθρου και το οποίο γράφτηκε ως κριτική δυο παραστάσεων, του σόλο *Inside Heiner's Mind* και του ντουέτου/κουαρτέτου *Mahler's fifths* — άρχισα να ξετυλίγω την πιο λεπταίσθητη και περίπλοκη παρακαταθήκη του γερμανικού χοροθεάτρου (Tanztheater) σε σχέση με το ζήτημα της κίνησης, της αφηγηματικότητας και του χορού. Στο δοκίμιο αυτό αναφέρω πως για τους περισσότερους καλλιτέχνες του Tanztheater ο χορός δεν είναι γλώσσα.³ Χρησιμοποιώντας την έννοια της Χάννα Άρεντ (Hannah Arendt) περί ενεργού ζωής (*vita activa*), πρότεινα τρόπους με τους οποίους ο χορός (ως φαινόμενο) «διεξάγεται» μεταξύ των εκτελεστών επί σκηνής, μαζί με το κοινό, και είναι μια στιγμή στη ζωή, όχι πολιτιστικό προϊόν και ανταλλαγή. Περαιτέρω, ενώ η επικοινωνία μπορεί να είναι τμήμα του «τι και πώς» της παράστασης, δεν την καθορίζει στο σύνολό της, οπότε οποιαδήποτε ανάλυση του χορού που περιορίζεται στις αναγνώσεις του μηνύματος του χορού θα είναι ελλιπής (ή ίσως άσχετη). Γιατί επιμένουμε να αναδεικνύουμε την κριτική συζήτηση για τις παραστάσεις χορού, η οποία βασίζεται σε ένα σύστημα επικοινωνίας άσχετο με το προκείμενο θέμα; Ξετυλίγοντας την αφήγηση, έδωσα έμφαση στο γεγονός ότι, αντί να αφηγείται μέσω της κίνησης, το χοροθέατρο στην πραγματικότητα τονίζει την «ασυμφωνία ανάμεσα στον κόσμο της φαινομενικότητας, τον

2. Βλ. «An(n)a Annotated: A Critical Journey» στο *The Same Difference: Ethical and Political Perspectives on Dance*, Acta Scenica 17, Helsinki, 2004.
3. Περισσότερα αναφορικά με το ζήτημα μπορεί να βρει κανείς στην πραγματεία «Altered Stated and Subliminal Spaces: Charting the Road Towards a Physical Theater» (1996), στο *Physical Theatres: A Critical Reader*, επιμ. John Keefe και Simon Murray, Routledge, 2008.

κόσμο των φαινομένων και το μέσο των λέξεων που στηρίζουν τη σκέψη» (Moran 2000, 287). Αυτό το απηχεί η συχνά αναφερόμενη αλλά σπάνια αναλυόμενη δήλωση της Πίνα Μπάους περί *ces choses indiscibles*, «αυτών» που δεν μπορούν να ειπωθούν. «Αυτό» στην προκειμένη περίπτωση είναι ο χορός, που μπορεί να είναι μόνο χορός και να κατανοείται αποκλειστικά ως χορός. Όχι ο χορός ως μεταφορική σχέση με άλλη ίσως γλώσσα ή κινούμενη γλυπτική ή γραφή του χώρου.

Ο Λεφέβρ (Lefebvre) μάς υπενθυμίζει ότι:

Οι λέξεις και τα σημεία διευκολύνουν τη μεταφορικότητα — τη μεταφορά, σαν να επρόκειτο για τη μεταφορά του φυσικού σώματος έξω από τον εαυτό του. Η λειτουργία αυτή, αξεδιάλυτα μαγική και λογική, δημιουργεί μια παράξενη αλληλεπίδραση μεταξύ του (λεκτικού) αποχωρισμού από το σώμα και της (εμπειρικής) επανασωματοποίησης, ανάμεσα στο ξεριζωμα και την αναφύτευση, ανάμεσα στην τοποθέτηση στον χώρο σε μη προσδιορισμένη έκταση και την τοποθέτηση σε καθορισμένο χώρο. (Lefebvre 1991, σελ. 203.)

Ο χορός είναι αποκλειστικά χορός, αν και συνεχίζουμε να παρακάμπουμε αυτή τη βασική μεθοδολογική προϋπόθεση. Από την αρχή μέχρι το τέλος του δοκιμίου και κατά τη διάρκεια του αναστοχασμού πάνω στις δυο χορογραφίες, παρατήρησα ότι η γλώσσα που χρησιμοποιούσα άλλαζε, από τη γλώσσα του ήχου και της όρασης, που αμφοότερες θέτουν πλαίσια και ακινητοποιούν, σε σύστημα που βασίζεται στη συνάντηση μέσα στον χώρο και στο άγγιγμα. Άρχισα να οργανώνω μια σειρά από χορογραφικά πειράματα (τα οποία ήταν επίσης έργα) προκειμένου να κατανοήσω τις συνέπειες της αλλαγής αυτής. Η διαδικασία οδήγησε σε δυο διαφορετικές δουλειές, οι οποίες μοιράζονται τον τίτλο *Εμείς: Εμπλεγμένοι και Μπλεγμένοι* (*We: Implicated and Complicated*). Η μια ήταν έργο που το επινόησα το 2007 για τους φοιτητές του *New Circus* στο Πανεπιστήμιο της Στοκχόλμης και η άλλη, που αποτελεί το αντικείμενο της ομιλίας αυτής, είναι ένα ντουέτο μου με τον χορευτή Μίλος Σοφρένοβιτς (Milos Sofrenovic) σε συνεργασία με τη δραματουργό Έιμι Φορς (Amy Forsch) και τους συνθέτες Νίκο Παναγιωτόπουλο και Δημήτρη Κάραλη.

Η συγγραφή για τη δουλειά των φοιτητών του *New Circus* με έφερε σε διάλογο με τον Ανρί Λεφέβρ (συνεπώς, ίχνη της «συζήτησης» αυτής υπάρχουν διάσπαρτα εδώ). Για να προχωρήσω όμως στον στοχασμό μου σχετικά με τον χορό, εδώ θα διερευνήσω τον μικρόκοσμο του χορευτικού στούντιο και θα υποδείξω πώς επηρεάζονται οι διαδικασίες του στούντιο, όταν την αφήγηση την αντιλαμβανόμαστε ως έκθεση και συνάντηση. Εάν το στούντιο είναι χώρος συναντήσεων των υποκειμένων που καταλήγουν σε δράση, ποιος είναι ο αντίκτυπος αυτού του γεγονότος στην τελική στιγμή της έκθεσης μπροστά σε κοινό; Θα προτείνω ένα διαφορετικό τρόπο κατανόησης της «αφηγηματικότητας» σε σχέση με τις διαφορετικές ταυτότητες που αποκτά η δουλειά εξελισσόμενη και τις διαφορετικές ταυτότητες που αποκτούν οι εμπλεκόμενοι στη διαδικασία καλλιτέχνες. Θα επιχειρήσω να διευκρινίσω τις ιδιαιτερότητες της σύγχρονης δημιουργίας χορού, όπου σε πολλές περιπτώσεις οι καλλιτέχνες είναι το υποκείμενο, αλλά και το όργανο και το εργαλείο για το «αφηγήσιμο» γεγονός. Τι είναι, λοιπόν, αυτό που αφηγείται; Οι σκέψεις μου για το ντουέτο βασίστηκαν στη φιλοσοφική προοπτική που ανοίγει η ιδέα του Ζαν-Λυκ Νανσύ (Jean-Luc Nancy) για το *ενικό-πληθυντικό* και στις προτάσεις του σχετικά με την *αίσθηση-άγγιγμα*.

Εμείς: Εμπλεγμένοι και Μπλεγμένοι Προς μια σημειωτική της αφής (Όταν αφηγείσαι το μη αφηγήσιμο)

Η διαδικασία στο *Εμείς: Εμπλεγμένοι και Μπλεγμένοι* άρχισε ως ερευνητικό πρόγραμμα που προσπαθούσε να αποσαφηνίσει το «εμείς» και το «εγώ» σε σχέση με τις εξελισσόμενες ή αναδυόμενες χωρικές συνθήκες (υποκειμενικές, προσωπικές, κοινωνικές, πολιτικές). Στο ντουέτο ο «χώρος» συμπυκνώνεται στον τόπο του σώματος, όχι απλά ως το πεδίο της αφήγησης, αλλά ως πραγματική περιοχή μέσα από την οποία αναδύεται η ένταση του «είναι-γίνεσθαι». Ανέκαθεν ενδιαφέρομαι για την ιδέα του «χώρου» ως προαπαιτούμενου για την παρουσία, τη δράση και την ομιλία, τρεις βασικές έννοιες τις οποίες, από τον Φρόντ ως τον

Λακάν, τις έχουν προσεγγίσει κανονιστικά με πρότυπο τη γλώσσα. Η χορογραφία αυτή προσπαθεί να διερευνήσει τον μοναδικό ενδεχόμενο ρόλο του χορού και της κίνησης στη διαδικασία εξατομίκευσης του υποκειμένου (και τον ρόλο των καλλιτεχνικών διεργασιών — δημιουργικών, παραστατικών και παιδαγωγικών — μέσα σε αυτήν), το πώς δηλαδή ο χορός συμβάλλει στην περίπλοκη σχέση μεταξύ του «εγώ» και του «εμείς», έξω από τις μακροδομές της γλώσσας, της εξουσίας και των οικονομικών συναλλαγών:

Ο χώρος, ο χώρος μου, δεν είναι το περιβάλλον μέσα στο οποίο συγκροτώ την «κειμενικότητα». Αντίθετα, είναι πρώτα απ' όλα το σώμα μου και κατόπιν το συμπλήρωμα του σώματός μου ή ο «άλλος», το είδωλό του ή η σκιά του· είναι το μεταβαλλόμενο σημείο τομής μεταξύ αφενός αυτών τα οποία αγγίζει το σώμα μου, μέσα στα οποία εισδύει, τα απειλεί ή επωφελείται από αυτά, και αφετέρου όλων των άλλων σωμάτων. (Lefebvre 1991, σελ.184.)

Η δουλειά με τον Μίλος Σοφρένοβιτς δεν άρχισε με συγκεκριμένο θέμα. Οι στόχοι που θέσαμε δεν είχαν λέξεις ούτε μεταφορές. Υπήρχε μόνο μία μοναδική χωρική προϋπόθεση: η υπερβολική εγγύτητα. Στην πρώτη πρόβα δεν εξήγησα τι περίμενα, καθώς δεν αναζητούσα συγκεκριμένο αποτέλεσμα, αλλά μάλλον το «τι θα συνέβαινε εάν». Προθερμανθήκαμε και σταθήκαμε όσο μπορούσαμε πιο κοντά ο ένας στον άλλον, για να σιγουρευτούμε ότι θα αγγιζόμαστε πάντα και για να εξαφανίσουμε όσο το δυνατόν οποιαδήποτε απόσταση ανάμεσά μας. Εδώ πρέπει να κάνω μια σημαντική διάκριση: επίτηδες αναφέρομαι στην αφή, το άγγιγμα, και όχι απλώς στην επαφή. Η επαφή μπορεί να μην οφείλεται σε πρόθεση, όπως γίνεται στον αυτοσχεδιασμό μέσω επαφής (contact improvisation), όπου η κίνηση υπόκειται σε φυσικές δυνάμεις (που δεν τις υποκινεί) και όχι σε ανθρώπινη ηθελημένη πράξη. Από την άλλη πλευρά, η αφή είναι ηθελημένη συμπεριφορά, αφού το άγγιγμα είναι να γνωρίζει κανείς τι αγγίζει, καθώς επίσης και να αγγίζεται από αυτό που αγγίζει. Κατά σημαίνοντα τρόπο, η αφή ενυπάρχει σε ολόκληρο το σώμα, ως πραγματικότητα και όχι ως μεταφορά, κάτι που μπορεί να μας

βοηθήσει να φτάσουμε σε μια ολοκληρωμένη προσέγγιση της κίνησης που να περιλαμβάνει ολόκληρο το σώμα, αφού δεν μπορούμε να πούμε ότι η γλώσσα ενυπάρχει στο σώμα.

Πίσω λοιπόν στο στούντιο. Αποφασίσαμε να παραμείνουμε σε κάθετο άξονα (καθώς ήταν πιο δύσκολο αλλά και περισσότερο δυναμικό), μέχρι που η κατάσταση της καθετότητας «εξαντλήθηκε» (το να εξαντλούμε κάθε κατάσταση έγινε τρόπος δουλείας). Δουλέψαμε χωρίς παύση για τρεις ώρες, με τα μάτια μας κλειστά τον περισσότερο χρόνο. Όπως προτείνει ο Ε.Τ. Χολ (E.T. Hall) στο έργο *The Hidden Dimension (Η κρυμμένη διάσταση, 1966)*, στην οικεία εγγύτητα η όραση γίνεται περιττή. Η αισθητηριακή αντίληψη του αγγίγματος (που περιλαμβάνει και τις μυρωδιές, τη θερμοκρασία του σώματος) οξύνεται. Μετά από μια βδομάδα αντιληφθήκαμε πως ούτε ο Μίλος ούτε εγώ διαθέταμε νοητική εικόνα αυτού που είχαμε διαμορφώσει. Εντούτοις διαθέταμε πολύ ξεκάθαρη «σωματική αίσθηση» της εμπειρίας. Θεωρώ ότι αυτό δεν είναι «μνήμη», καθώς δεν υπάρχει ανάκληση είτε σε πνευματικό είτε σε μυϊκό επίπεδο, αλλά συνεχής, ενεργή, παρούσα «αίσθηση» (διαμέσου της αφής). Αυτό, πιστεύω, μας εισάγει σε νέα γνώση μέσω του χορού, αλλά μπορεί να απαιτεί ξεχωριστό πεδίο γραφής/σκέψης. Εδώ πρέπει να επισημάνω ότι δουλεύαμε με μια δραματουργό, η οποία αντιμετώπιζε την πρόκληση να μη μπορεί να διατυπώσει με λέξεις — κάτι που εννοούμε συνήθως με τον όρο δραματουργική αφήγηση — ό,τι έβλεπε μπροστά της, παρότι είχε ισχυρή «γνώση» και «βεβαιότητα» ότι αναδύοταν ένα ενεργό δυναμικό σύστημα του *Εγώ-μέσα-σε Εμάς*.⁴ Πιο έντονη ήταν η εμπειρία της «αίσθησης» ως κατανοητού στοιχείου.⁵ Επιπλέον, πράγμα που μας εξέπληξε, η εμπειρία αυτή επαναλαμβανόταν με παραλλαγές ενόσω διατηρούσαμε τις αρχικές συνθήκες. Δεν υπήρχε συμβολοποίηση σε γλώσσα, αλλά η αποκρυστάλλωση της κίνησης περιείχε την υποκειμενοποίηση των οντοτήτων

4. Χρησιμοποιώ τη λέξη «ανάδυση» με την έννοια που θα τη χρησιμοποιούσε η επιστήμη, ως αυτοκαθοριζόμενη οργανωτική αρχή βασισμένη σε συγκεκριμένη γεωμετρία. Δεν χρησιμοποιώ τη λέξη για να αποδώσω την κίνηση από κάτω προς τα πάνω, μέσα-έξω, σαν κάτι να προέρχεται από ένα βάθος.
5. Με την έννοια ότι η λέξη «καταλαμβάνω» (*comprendre*) αναφέρεται επίσης στο περιέχω, κατανοώ, κρατώ μέσα.

-Εγώ-και-Εμείς. Σε αυτή τη δουλειά αρχίζω να διατυπώνω μια αντίρρηση προς τις θεωρήσεις του Βιτγκενστάιν και του Λακάν (που τις προτιμούν πολλοί εννοιολογικοί χορογράφοι) ότι δεν υπάρχει υποκείμενο έξω από τη γλώσσα. Σημαντικό επίσης είναι ότι, αναιρώντας περαιτέρω την έννοια της «γλώσσας», καμιά επανάληψη δεν οδηγούσε κατά τη διαδικασία σε «τελειοποίηση» ή σταθεροποίηση της μορφής (η πραγματοποίηση που απαιτείται για να δημιουργηθεί «λεξιλόγιο»). Απεναντίας, έτσι γίνονταν μάλλον δυνατή η αναδιαμορφωνόμενη επαναστιγμοποίηση μιας διαδικασίας που ήταν κάθε φορά μοναδική και διαφορετική.

Ο Νανσύ δηλώνει ότι:

Το άγγιγμα είναι η μόνη αίσθηση για την άμεση αντίληψη του εξωτερικού κόσμου και αυτή που μας φέρνει τη μεγαλύτερη βεβαιότητα: είναι η πιο σημαντική από τις σημαντικές, παρότι είναι η πιο αδέξια από τις εξωτερικές αισθήσεις. (Nancy, 1996/2000, σελ. 41.)

Η αδεξιότητα και η βεβαιότητα αναδύθηκαν ως σημαντικοί παράγοντες. Η αδεξιότητα αποδίδεται στην εύθραυστη αναπόφευκτη εξάρτηση των δύο-που-γίνονται-ένα. Η βεβαιότητα συνδέεται με την αναγνώριση του ευκρινούς, ιδιαίτερου και μοναδικού ρόλου καθεμιάς από τις μονάδες-που-γίνονται-δυο-σαν-ένα. Καθώς εξαφανίζεται η όραση, η αίσθηση του εδώ — ως χώρου — εντείνεται, οι δυο-ως-ένας γίνονται χώρος και παράγουν χώρο (για να παραφράσω τον Λεφέβρ). Ο χρόνος και, συνεπώς, οι συμβατικές έννοιες της τελεολογίας — το εδώ σε σχέση με το εκεί, σημαντικές για την εκτύλιξη της αφήγησης — απλώς δεν *εμπλέκονται*. Αναζητώ την παρουσία χωρίς αναπαράσταση.⁶ Γι' αυτό, αν η κινητήρια δύναμη της δουλειάς είναι η αφή, η ίδια η «παράσταση» της αφής θα πρέπει να περιέχει και να κρατά (και ποτέ να μην αποκλείει μέσω της επανάληψης) την αδεξιότητα και τη βεβαιότητα, ακόμα και τη στιγμή της παράστασης.

Ο Νανσύ ισχυρίζεται ότι μεταξύ του απτικού και του οπτικού

6. Η παρουσία, όρος περίπλοκος, σχετίζεται κανονικά με την «ουδετερότητα», κάτι που δεν μας ενδιαφέρει εδώ. Εδώ πρόκειται για σωματικά, συναισθηματικά, νοητικά φορτισμένα παρουσίες που έτσι είναι δυναμικά «αγωνιστική» και δραματική αλλά χωρίς αναπαράσταση.

συστήματος υπάρχει «διαφορά ανάλογη με τη διαφορά ανάμεσα στην κατασκευή ή τον σχηματισμό, αφενός, και την ύπαρξη αφετέρου. Η υπερβολική διαμόρφωση έναντι της ουσίας» (Nancy, 1996/2000, σελ. 35). Η υπερβολική «διαμόρφωση», που σχετίζεται συνήθως με τη διαδικασία της πρόβας σε μια «καλή χορογραφική παράσταση», θα μπορούσε όντως να καταστρέψει τις λειτουργίες της δουλειάς αυτής.

Η εν λόγω κατάσταση θέτει ήδη ένα σύμπαν πιθανοτήτων, το «πεπερασμένο του απείρου» κατά τον Νανσύ. Σε μια τέτοια εγγύτητα, η κίνηση ως κοινώς κατανοητή μορφή είναι απλώς αδύνατη (και θα είχε καταστρέψει τον στόχο του έργου). Έτσι, το άγγιγμα ως *συνθήκη* που οδηγεί σε άγγιγμα ως δράση κινεί τη διαδικασία:

Το να αγγίζεις σημαίνει να λες, να επεμβαίνεις, να αλλάζεις, να εκτοπίζεις, να θέτεις υπό αμφισβήτηση, κατά συνέπεια είναι σταθερά μια θέση σε κίνηση, μια κινητική εμπειρία. (Derrida, 2000/2005, σελ. 25.)

Μέσα από το άγγιγμα αρχίσαμε να εξερευνούμε τη σχέση ανάμεσα στο να είσαι/να αισθάνεσαι «μια οντότητα» — το σχεδόν αδιαχώριστο «εμείς», όπου το να αγγίζεις και το να αγγίζεσαι ουσιαστικά *άπτονται* το ένα του άλλου — και τις στιγμές κατά τις οποίες, εξαιτίας της ίδιας της αντίληψης του αγγίγματος, αρχίσαμε να εμφανιζόμαστε και στους εαυτούς μας — κιναισθητικά — αλλά και στον άλλον, τον θεατή, ως δύο ξεχωριστές οντότητες: «Το άγγιγμα είναι η εμπειρία ακριβώς του να προκύπτεις ως πληθυντική μονάδα...» (Nancy, 1996/2000, σελ. 13).

Ωστόσο, αν το παρατηρήσει κανείς προσεκτικά, το άγγιγμα μέσα στο ντουέτο γίνεται επίσης «αδυναμία αγγίγματος», «αποφυγή αγγίγματος» — δεν υπάρχει οργανική ένωση σε ένα (και διάλυση της «ετερότητας»). Αυτό που υπάρχει μάλλον είναι η συνεχής υπενθύμιση της έννοιας του «άλλου», που την υπογραμμίζει ακριβώς η εγγύτητα στο άγγιγμα προκειμένου να γεφυρωθεί η απόσταση ανάμεσα στον Μίλος και σε εμένα.

Ο Νανσύ μπορεί να είναι χρήσιμος εδώ, καθώς προχωρεί πέρα από την «αμεσότητα» του Μερλώ-Ποντύ: «Ο Νανσύ πάντα συσχετίζει το απτό, ενάντια στην παράδοση της αμεσότητας που

δίνει το προβάδισμα στη συνέχεια, με τις αξίες της διακριτότητας, της μετατόπισης, του χωρισμού, του διαχωρισμού, της διαίρεσης ή του καταμερισμού» (Derrida, 2000/2005, σελ. 127). Ενόσω το να αγγίζεις κάποιον σημαίνει να θέτεις όρια, το άγγιγμα έχει επίσης να κάνει με τον «άλλον», ο οποίος εισβάλλει σε σένα.

Θα έλεγα ότι μέσα από το άγγιγμα μεταμορφώνουμε τη δυναμική σε υφή. Όταν αναφέρομαι στην υφή θεωρώ ότι «η υφή εδώ γίνεται κατανοητή ως ενδιάμεση έννοια, που γεφυρώνει τους δυϊσμούς μεταξύ των υλικών και συμβολικών χώρων και μεταξύ κοινωνικών πρακτικών και περισσότερο στέρεων χωρικών προϋποθέσεων».7 Γί αυτό, «το άγγιγμα σε οδηγεί να αισθανθείς κάτι διαφορετικό από τις φόρμες» (Derrida, 2000/2005, σελ. 25).

Το πλέον ενδιαφέρον ήταν πώς η βεβαιότητα και συνάμα η αδεξιότητα του αγγίγματος δημιούργησε ερωτήματα ως προς τον τρόπο με τον οποίο συμβαίνει ο χορός στο στούντιο: αμφισβητήσαμε την ανιαρή επανάληψη ως μέσο υπενθύμισης και τρόπο να προσδίδεται μορφή στο χορό· θυμηθήκαμε σχεδόν τα πάντα μετά τις πρώτες 6 ώρες· οι συνθήκες άρχισαν να επαναλαμβάνονται, συμπεριλαμβανομένων των ανασηκωμάτων και των πτώσεων, που τα κάναμε με κλειστά τα μάτια και μέχρι σήμερα μπορώ να τα κάνω μόνο με κλειστά τα μάτια. Επίσης αμφισβητήθηκε ο ρόλος του «εξωτερικού ματιού», στο οποίο αποδίδεται συνήθως ρόλος κανονιστικός και οργανωτικός που «διορθώνει» την «ακατέργαστη μορφή» σε αναγνώσιμη μορφή. Ακόμα πιο σημαντικό είναι πως αμφισβητήσαμε το γεγονός ότι η χορογραφία είναι το «γράψιμο» της κίνησης μέσα στον χώρο, κρατώντας συνειδητά έξω από τη διαδικασία μας τη μεταφορά και τη μελαγχολική οικονομία της απουσίας και της απώλειας.

7. Στο André Jansson, «Texture and Fixture: Understanding Urban Communicative Geographies», *Cities and Media*, Vadstena 25–29 Οκτωβρίου 2006, πρακτικά συνεδρίου που δημοσιεύτηκαν στο www.ep.liu.se/ecp/020/.

Προσωρινό συμπέρασμα

Αποκαλώ το συμπέρασμα αυτό προσωρινό, επειδή το πρόγραμμα βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη. Η δουλειά στόχο έχει να ασκήσει — μέσω της εξάντλησης του θέματος — κριτική στην ιδέα ότι η αφήγηση του χορού βασίζεται στη σύλληψη μιας οπτικής φυσικής μορφής που μεταφράζεται κατόπιν λεκτικά. Μέσω της λεκτικά εκφρασμένης μορφής το γεγονός αποκτά νόημα χάρη σε αναφορές έξω από αυτό (τα δραματουργικά ποιος, γιατί, πότε κ.λπ., που τα προτιμούν πολλοί δραματουργικοί τρόποι προσέγγισης του χορού). Η οπτική μορφή, όπως τονίζει ο Λεφέβρ, περιορίζεται από τη στιγμή που ο θεατής εξοικειώνεται με τη συγκίνηση του καινούργιου: «Το οπτικό και το θεατό... ξεχωρίζουν την καθαρή μορφή από το ακάθαρτο περιεχόμενο, από τον βιωμένο χρόνο, τον καθημερινό χρόνο, και από τα σώματα με την αδιαφάνεια και τη στερεότητά τους, τη ζεστασιά τους, τη ζωή τους, τον θάνατό τους» (Lefebvre 1974/1991, σελ. 97). Στις παραστάσεις της Βιέννης τον Μάρτιο του 2008, τα μέλη του κοινού σχολίασαν μετά το θέαμα ότι «ένιωσαν» τη δουλειά, δεν την «είδαν». Ένα άτομο ιδιαίτερα, νεαρός φοιτητής του χορού, ο Ιβάν, από τη σχολή της Παλούκα (Palucca), παρατήρησε ότι αυτό που αισθάνθηκε δεν ερχόταν οπτικά, αλλά ως «ρεύμα ενέργειας μέσα από το έδαφος». Κάτι λέει αυτό το σχόλιο και είμαι περίεργη να το συνδυάσω με τον στοχασμό του Νανσύ για το «έδαφος και την εικόνα»,⁸ τον οποίο μελετώ τώρα. Τα σώματα δεν «αδειάζουν» πλέον μέσα από τα μάτια, ενώ η όραση, έχοντας αποκτήσει τώρα το δίδυμό της στην αφή, έγινε πύλη προς τις υπόλοιπες αισθήσεις. Ίσως είναι ένα πρώτο βήμα για να σωματοποιηθεί ξανά η σκηνή και η πλατεία, δηλαδή ο όλος θεατρικός χώρος. Αν η διαδικασία της επανασωματοποίησης μας κάνει να σκεφτούμε το γεγονός του χορού ως συνάντηση — των πολλαπλών σωμάτων, όπως το διατυπώνει ο Νανσύ — τι σκοπό θα είχε εδώ η «αφήγηση», όπως την εννοούμε συνήθως; Κανέναν, νομίζω. Με ενδιαφέρει επίσης να αποκαθλώσω την αδιαμφισβήτητη πεποίθηση των νεότερων

8. Βλ. Nancy, Jean-Luc, *The Ground of the Image*, Fordham University Press, 2005.

ακαδημαϊκών του χορού για το ντελεζιανό «σώμα-χωρίς-όργανα» και τον απτικό λείο χώρο.⁹ Είμαι ευτυχής που ο Νανσύ αποκαλεί το «σώμα-χωρίς-όργανα» «μύθο»:

Πότε η εμπειρία βρέθηκε αντιμέτωπη (αντιλήφθηκε, είδε, άγγιξε, άκουσε, γεύτηκε, ένωσε) με το απολύτως λείο; Ή κάποιο σώμα-χωρίς-όργανα; ... Δεν υπάρχει αναφορά ύλη — αν υπήρχε, δεν θα υπήρχε τίποτα. (Derrida — για τον Νανσύ —, 2000/2005, σελ. 125, 127.)

Έχει έρθει ο καιρός να αμφισβητήσουμε την οικονομία του γραπτού λόγου και να επικυρώσουμε τη σημασία και την αξία του χορού, ο οποίος βασίζεται σε σύστημα ανταλλαγής δηλώσεων σχετικών με δηλώσεις διαχωρισμένες από το σώμα από το οποίο προέρχονται.

Είναι σημαντικό να αναφέρω ότι, όσο ωριμάζω ως χορεύτρια, το άγγιγμα ως κατάσταση αλλά και ως δημιουργική δράση μπορεί να με βοηθήσει ώστε να προωθήσω μια ουσιαστικότερη κατανόηση της σχέσης μεταξύ της κινητικότητας και της ταυτότητας, την οποία δεν μπορούν να αποδώσουν θεωρίες, όπου η ταυτότητα εννοείται με τους όρους της διαμόρφωσης του υποκειμένου διαμέσου της γλώσσας. Θεωρώ ότι, καθώς ο «γλωσσικός κώδικας» των διάφορων τεχνικών του χορού «σβήνεται» από το σώμα (εξαιτίας των εκφυλιστικών διεργασιών του σώματος), καταλήγουμε να χορεύουμε τη μελαγχολία, να χορεύουμε ό,τι μας έχει απομείνει: ένας χορός με τον οποίο προσπαθούμε να μην ξεχάσουμε ό,τι ξέραμε, σε αντίθεση με ένα χορό ο οποίος μπορεί ακόμα να παράγει κάτι «νέο», που δεν το έχουμε ακόμα μάθει.

Για τον «παλιότερο» χορό μέσα μου, επαναλαμβάνοντας τον Νανσύ, «το άγγιγμα είναι ζήτημα ζωής ή θανάτου» (Derrida [για τον Νανσύ], 2000/2005, σελ. 47).

9. Με εξαίρεση το έργο της Emlyn Claid *Yes, No, Maybe!*, Routledge 2006, δεν έχει διατυπωθεί ουσιαστική κριτική για την ενσωμάτωση αυτής της αντίληψης στον χορό. Οι ακαδημαϊκοί του χορού (και μερικοί χορογράφοι) φαίνεται να έχουν δεχτεί το «σώμα-χωρίς-όργανα», ιδιαίτερα εκείνοι που δεν έχουν μεγάλη πραγματική εμπειρία των στούντιο και των σωματών μέσα σε αυτά!

Βιβλιογραφία

- Blomqvist κ. ά. (επιμ.) (2008), *Close Encounters: Artists on Artistic Research*, University of College Dance Publications.
- Derrida, J. (2005), *On Touching. Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press.
- Keefe, J., S. Murray (επιμ.) (2008), *Physical Theatres: A Critical Reader*, Λονδίνο, Routledge.
- Lefebvre, H. (1991), *The Production of Space*, μτφρ. Donald Nicholson-Smith, Οξφόρδη, Blackwell.
- Nancy, J.-L. (2000), *Being Singular Plural*, Stanford University Press.
- Nancy, J.-L. (2005), *The Ground of the Image*, Νέα Υόρκη, Fordham University Press.
- Rouhiainen, L., E. Anttila, S. Hämäläinen, T. Löytönen (2004), *The Same Difference: Ethical and Political Perspectives on Dance*, Acta Scenica 17, Ελσίνκι.

Σώματα που κινούνται και συν-κινούν

Ο χορευτής τρέχει με άμεση πρόθεση μέσα στον χώρο, πηδά ξαφνικά, μεταφέρει το βάρος του με συγκρατημένη ροή, ενδίδει και αντιστέκεται στη βαρύτητα, μένει σε παύση με διάρκεια, προβάλλει ξαφνικά τα μέλη του στον χώρο για να αγγίξει τον παρτενέρ του και μετακινείται μέσα στον χώρο με στροφές και έμμεση πρόθεση κάνοντας συγχρόνως μια χειρονομία. Πρώτος ο Ρούντολφ Λάμπαν (Rudolf Laban) διατύπωσε το ερώτημα αν ο χορός είναι γλώσσα, ερώτημα στο οποίο ο ίδιος απάντησε καταφατικά, τονίζοντας ότι είναι γλώσσα με τη δική της σύνταξη, που διαφέρει από των άλλων τεχνών, και βασίζεται στις δικές του εσωτερικές δομές της κίνησης, η οποία πραγματώνεται μέσα στον χρόνο και στον χώρο. Η διαφορετικότητα έγκειται στους τρόπους με τους οποίους το ανθρώπινο σώμα γίνεται το κύριο μέσο μετάδοσης της ιδέας του χορογράφου. Η κίνηση στον έντεχνο χορό, όπως προκύπτει από διάφορες τεχνικές που αναδύθηκαν κυρίως κατά τον 20ό αιώνα, μπορεί να είναι άλλοτε αναπαραστατική (π.χ. στην παντομίμα), άλλοτε αφηρημένη (π.χ. στο τεχνικό λεξιλόγιο του μπαλέτου), άλλοτε καθημερινή με έντονα στοιχεία τεχνικής (π.χ. στον μεταμοντέρνο χορό) και άλλοτε μικτή, συνδυάζοντας όλα τα προηγούμενα είδη (π.χ. στο σύγχρονο χοροθέατρο), πολλές φορές και συνυπάρχοντας με άλλες τέχνες και τεχνικές καθώς και με πολυμέσα.

Η θεωρία της αφηγηματικότητας προκάλεσε και ενίσχυσε την ανάπτυξη αναλυτικών μεθόδων για τη χορογραφία. Η δημιουργία συγκεκριμένων μεθόδων και συνθηκών για την κατανόηση των χορογραφιών πολλές φορές στόχο είχε να διαμορφωθεί κοινό πεδίο επικοινωνίας μεταξύ των δημιουργών και των θεατών. Οι θεατές όμως, λόγω της έλλειψης λεκτικής επικοινωνίας και, συχνά, αφηγηματικού κειμένου στις χορευτικές παραστάσεις, αφήνονταν «ελεύθεροι» σε δικές τους ερμηνείες. Εκτός από

το κινητικό λεξιλόγιο, το ύφος και το συντακτικό των χορογραφιών, οι διαφορετικές ερμηνείες στηρίζονταν και στο εκάστοτε κοινωνικό υπόβαθρο των θεατών, στην παιδεία τους, την ηλικία τους και τη γνώση τους για τον χορό. Οι κύριοι εκπρόσωποι των κινημάτων του χορού χρησιμοποίησαν διαφορετικές δομές στη χορογραφία — λόγου χάρη, την αφηγηματική, όταν υπάρχει πλοκή, όπως συμβαίνει κατά κύριο λόγο στο μπαλέτο· τη γραμμική, δηλαδή με αρχή, μέση και τέλος, όπως συμβαίνει κυρίως στις χορογραφίες του μοντέρνου κινήματος· την αποσπασματική, με τη μορφή κολάζ ή άλλοτε με τη μορφή αυτοτελών επεισοδίων, νοηματικά ασύνδετων μεταξύ τους, όπως συμβαίνει συχνά στο μεταμοντέρνο κίνημα ή εν μέρει και στο χοροθέατρο. Η καθεμιά από αυτές τις δομές έχει χρησιμοποιηθεί από χορογράφους ξεχωριστά αλλά έχουν γίνει και διάφορες προσπάθειες να συνυπάρχουν περισσότερες της μιας δομές. Το θέμα είναι αν η αφηγηματικότητα στον χορό μπορεί να υφίσταται ως σωματοποιημένη κίνηση. Στον χορό το σώμα ζει στο τώρα το φαινόμενο της παράστασης, φέρνοντας τις μνήμες του παρελθόντος στο παρόν και κατασκευάζοντας τις μνήμες του μέλλοντος μέσα από τη σωματοποίηση του παρόντος. Αυτό πραγματεύεται το άρθρο μου, το οποίο, όταν παρουσιάστηκε προφορικά στην ημερίδα, υποστηρίχθηκε από την παρουσία δύο χορευτών, ενός άνδρα και μιας γυναίκας, που λειτούργησαν ως σύνδεσμος με τον λόγο του κειμένου, και το νόημα προέκυπτε από την ταυτόχρονη με την ομιλία χορογραφημένη κίνησή τους επί σκηνής.

Το σώμα του χορευτή που, μέσω των τεχνικών και εκφραστικών δεξιοτήτων του, βιώνει την άμεση εμπειρία κατά τη διάρκεια της χορευτικής παράστασης, γίνεται ο φορέας του μηνύματος και του νοήματος το οποίο προσλαμβάνουν οι θεατές. Η διαδικασία που ακολουθείται κατά τη δημιουργία κίνησης είναι συγκεκριμένη και βασίζεται αρχικά στη *νοητική σύλληψη*, μετά στο σύστημα της *αντίληψης*, η οποία συνδέεται με την *πρόθεση*, ακολουθεί η *δράση*, που προκαλεί την *εντύπωση* και, τέλος, η *προβολή*, η οποία δημιουργεί την *επικοινωνία*. Η εμπειρία, λοιπόν, έχει διαφορετική φύση από την πρόσληψη, και αυτή η διαφορά θα συζητηθεί παρακάτω.

Η εμπειρία του χορευτή

Η πρόθεση του χορογράφου, ο οποίος πολλές φορές είναι και χορευτής, είναι να συνθέσει τη χορογραφία ανάλογα με την ιδέα και το θέμα. Αυτή τη χορογραφία θα την πραγματώσει το σώμα του χορευτή στον χώρο και στον χρόνο επαναπροσδιορίζοντας (ανάλογα με το θέμα) γνωστές σε αυτόν κινήσεις, προερχόμενες από όλες τις προηγούμενες εμπειρίες του,¹ και χρησιμοποιώντας καινούργιο κινητικό λεξιλόγιο (πρωτότυπη, προσωπική κίνηση) *τώρα*.² Αυτό προϋποθέτει ότι ο χορογράφος θα χρησιμοποιήσει τα δικά του πρότυπα, αν είναι πρώην χορευτής. Μπορεί να βασιστεί στη θεωρία περί αντίληψης των Κόλλινς και Κίλλιαν (Collins & Quillian 1969), οι οποίοι μιλούν για την αναπαράσταση της αποκτημένης γνώσης στη μνήμη ή για τη θεωρία του σχήματος-πρότυπου.³ Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, «τα αντικείμενα αναπαριστώνται στην οπτική και κιναισθητική μνήμη ως πρότυπα (μια συλλογή από χαρακτηριστικές αποδόσεις ή το καλύτερο παράδειγμα της έννοιας) μαζί με μια σειρά δυνατών παραλλαγών τους» (Eysenck & Keane, 1990: 263). Έτσι λοιπόν ο χορευτής/χορογράφος μπορεί να ενσωματώσει στοιχεία της αποκτημένης γνώσης που έχει συλλέξει από προηγούμενες εμπειρίες, ενστικτωδώς ή συνειδητά, με σκοπό να στηρίξει τη διαμόρφωση μιας χορογραφίας. Σκοπός του είναι να χειριστεί και να χρησιμοποιήσει το έμπειρο σώμα του και την αποκτημένη γνώση του ενεργά, ώστε να δημιουργήσει το κατάλληλο για το θέμα κινητικό υλικό. Η συνείδηση σχετίζεται με τη γνωσιακή διαδικασία, η οποία μπαίνει σε λειτουργία κατά την επιλογή της κίνησης, και μπορεί να περιγραφεί ως «συλλογικός όρος για τις ψυχολογικές διαδικασίες

1. Πρόκειται για αυτό που ο Μερλώ-Ποντύ (Merleau-Ponty 1962: 87) ονομάζει, στην αγγλική του απόδοση, «habit body» προκειμένου να αναφερθεί στις κινήσεις ή τις στάσεις τις οποίες επιλέγουμε από συνήθεια.
2. Η κινητική μνήμη μπορεί να ανακληθεί μόνον όταν έχει αποθηκεύσει τον χώρο στο εδώ και τον χρόνο στο τώρα. Αλλιώς ανατρέχουμε από ανάμνηση σε ανάμνηση και ποτέ δεν έχουμε την αντίληψη παρούσα (Merleau-Ponty 1962).
3. Βλ. Weiss (1999: 7–38: κεφ. «Body Image Intercourse; a Corporeal Dialogue between Merleau-Ponty and Schilder»). Βλ. επίσης Gallagher και Cole, «Body Image and Body Schema», στο Welton 1998: 130–147.

που ενέχονται στην απόκτηση, οργάνωση και χρήση αποκτημένων γνώσεων» (Bullock κ.ά. 1988: 137). Η γνωσιακή λειτουργία αφορά τις λειτουργίες του εγκεφάλου, όπως είναι η ανάλυση των άμεσων ερεθισμάτων και η οργάνωση της υποκειμενικής εμπειρίας.

Οι έρευνες στη γνωσιακή νευροεπιστήμη,⁴ στην ψυχολογία, στο σύστημα της αντίληψης, στη διαδικασία της μάθησης, στη μνήμη-αμνησία και στον λόγο μάς έχουν δώσει πληροφορίες για το πώς λειτουργεί ο εγκέφαλος: μέσω των αισθήσεων, εφόσον αισθάνομαι και έχω συναισθήματα για ό,τι αισθάνομαι, και μέσω της κινητικής μάθησης. Η γνώση για ένα αντικείμενο αποθηκεύεται στη μνήμη, κατηγοριοποιείται εννοιολογικά ή γλωσσικά και έχει τη δυνατότητα να επανακτηθεί και να ανακληθεί, πράγμα που σημαίνει ότι το αντικείμενο καθίσταται οπτικά αναγνωρίσιμο. Γενικά στη ζωή, αλλά και ειδικότερα στη τέχνη, τα συναισθήματα,⁵ τα οποία μπορούμε να τα θεωρήσουμε προσωπικά και εσωτερικά κατευθυνόμενα, νευρολογική διαδρομή ή διαδικασία, προκαλούν τη συγκίνηση,⁶ η οποία επιδρά στον εγκέφαλο και είναι η εκδήλωση των συναισθημάτων που κατευθύνεται εξωτερικά (ως διαδρομή) και είναι αναγνώσιμη από άλλα άτομα.

Στην πραγματικότητα της ζωής υπάρχει συνεχής διάδραση ανάμεσα στο τι αισθάνεται κάποιος και το τι συναισθήματα έχει για κάτι, στο πώς νιώθει και πώς αντιδρά, στο ποια στάση παίρνει και ποια συμπεριφορά έχει και στο πώς σκέπτεται και πώς πράττει.

Τα συναισθήματα όμως απαιτούν τη συνείδηση, δηλαδή τη γνωσιακή διαδικασία, έτσι ώστε το άτομο να κατανοεί ότι τα συναισθήματα υπάρχουν και να μπορεί να προκαλεί τις ανάλογες συγκινήσεις, να μπορεί να τις ανακαλεί και να τις χειρίζεται στην

4. Βλ. Juhan (1998: 285–291), κεφ. «The experience of Dr. Sacks», στο *A Handbook for Body Work, Job's Body*.

5. Βλ. Oatley & Jenkins (1996).

6. Στο ίδιο, σελ. 53. Οι συγκινήσεις προκύπτουν από εσωτερικά ή εξωτερικά ερεθίσματα και βιώνονται (ή και παράγονται) στο σώμα, αλλά ερμηνεύονται και αποκτούν νόημα στο κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου εκδηλώνονται. Οι συγκινήσεις δεν βιώνονται ούτε εκδηλώνονται εν κενώ. Συνδέονται πάντοτε με κάποιο αντικείμενο, ακόμη και αν ορισμένες φορές φαίνονται διάχυτες, επειδή το αντικείμενό τους είναι απόν, ασαφές ή ασυνείδητο.

τέχνη. Αυτό δεν σημαίνει ότι είναι απαραίτητο για κάποιον να είναι ενσυνείδητος. Μπορεί το νοητικό μέρος να λειτουργεί και οι νευρολογικές διαδρομές να πραγματοποιούνται, αλλά να μην αναγνωρίζεται και να συνειδητοποιείται από τον άνθρωπο το συναίσθημα. Ο Αντόνιο Νταμάζιο (Antonio Damasio 1999: 37) αναφέρει τρία στάδια κατανόησης των συναισθημάτων, και το σημαντικό για τον χορό είναι το τρίτο, όπου η κατάσταση συναισθήματος, η οποία προκαλεί τη συγκίνηση, είναι ενσυνείδητη και προϋποθέτει πως ο οργανισμός κατανοεί ότι έχει και συναίσθημα και συγκίνηση.⁷ Αυτός ο τρόπος κατανόησης μπορεί να συνδεθεί με την αισθητική κατανόηση στον χορό και πιο συγκεκριμένα με τη φαντασική αντίδραση.⁸ Έτσι ο χορευτής καλείται να πάρει συνειδητά αποφάσεις σχετικά με την εκφραστικότητα της κίνησης, δηλαδή να της προσδώσει το ανάλογο με τη χορογραφία συναίσθημα. Επίσης, στόχος του είναι να προκαλέσει την αντίστοιχη συγκίνηση τόσο στον εαυτό του ως σωματοποιημένη ύπαρξη όσο και στον θεατή, δηλαδή να ορίσει τη δομή της σχέσης τους και τον βαθμό της επικοινωνίας.

Η εμπειρία του θεατή

Σε μια παράσταση το αντιληπτικό σύστημα του θεατή διεγείρεται μέσω των αισθητήριων οργάνων του, τα οποία ενεργοποιούνται για να εξερευνήσουν το αποτέλεσμα που παράγεται από τον χορευτή. Αυτό σημαίνει ότι συνειδητά ο θεατής χρησιμοποιεί τις προηγούμενες γνώσεις και βιώματα-συναίσθηματά ως υπόβαθρο και πρέπει να αντιληφθεί, να συναισθανθεί, να κατανοήσει ή να συγκινηθεί ώστε να απολαύσει, να ερμηνεύσει ή να αξιολογήσει και να αποτιμήσει ό,τι βλέπει.

Για να απολαύσει μια χορευτική παράσταση ο θεατής πρέπει να ενεργοποιήσει την αντίληψή του. Αν ο θεατής είναι πρώην

7. Τα άλλα δύο στάδια είναι: (1) η κατάσταση συγκίνησης, η οποία μπορεί να πραγματοποιηθεί ασυνείδητα και (2) η κατάσταση συναισθήματος, η οποία μπορεί να αναπαρασταθεί ασυνείδητα. Αυτά τα στάδια τα συναντούμε πολλές φορές στον αυτοσχεδιασμό του χορού.

8. Βλ. Rubidge 1982: 124.

χορευτής, το *σχήμα-πρότυπο* θα είναι εφαρμόσιμο και θα ισχύει, καθώς είναι εγκατεστημένο στη μακράς διάρκειας κιναισθητική του μνήμη.⁹ Η περιγραφή του Γκίμπσον (Gibson 1966: 33) για την ενεργό αντίληψη μοιάζει να αντανακλά με ακρίβεια τον τύπο της αντίληψης που απαιτείται βλέποντας μια χορογραφία: η ενεργός αντίληψη διαμορφώνεται όχι μόνο από τα ερεθίσματα του περιβάλλοντος αλλά και από τη δράση που βλέπει μπροστά του ο παρατηρητής και από τις αντιδράσεις του κατά τη διάρκεια της παρατήρησης. Έτσι, η ανάμειξη των ερεθισμάτων που παράγονται από το περιβάλλον και των ερεθισμάτων που παράγονται από τη δράση είναι μάλλον το κλειδί για να καταλάβουμε πώς λειτουργεί το σύστημα αντίληψης.

Ο θεατής βρίσκεται στον χώρο για να παρακολουθήσει την παράσταση. Ανάλογα με το αν είναι κριτικός, δημοσιογράφος ή κριτής σε διαγωνισμό χορογραφίας, πρέπει να απολαύσει, να ερμηνεύσει και να αξιολογήσει πώς εκδηλώνεται η ενέργεια του χορευτή στον χώρο της παράστασης. Επίσης αξιολογεί το πώς διαμορφώνονται η μορφή, δηλαδή η δομή και το ύφος, και τα νοήματα της χορογραφίας, που απορρέουν από τις συγκεκριμένες επιλογές τις οποίες έχει κάνει ο χορογράφος. Για να το πράξει όμως πρέπει να χρησιμοποιήσει το σύστημα εξωτερικών αισθητήριων υποδοχέων και το σύστημα των ιδιόυποδοχέων, δηλαδή το πεδίο οπτικής κίνησης και το πεδίο ακουστικής δράσης, τα οποία μπορούν να εγείρουν το αίσθημα της κίνησης.¹⁰ Ακόμα και χωρίς την αρθρωτική, τη μυϊκή, τη τενοντική και την αορτική διέγερση μπορεί, λόγω της ατμόσφαιρας στον περιβάλλοντα χώρο και του κινητικού ερεθίσματος, να βιωθεί το αίσθημα που ο Μπεστ ονομάζει «κιναισθητική εν-συναίσθηση» (Best 1978: 43). Αυτή μπορεί να πραγματώνεται διαφορετικά σε κάθε θεατή, με τη σωματική μίμηση, όταν, για παράδειγμα, χτυπάμε το πόδι στο πάτωμα στον ρυθμό της κίνησης ή της μουσικής που τη συνοδεύει, με την εικονική/φαντασιακή μίμηση ή την προσομοίωση κάποιας κίνησης, με την αντανακλαστική εν-συναίσθηση, όταν ο

9. Βλ. Schmidt 1982.

10. Βλ. Longstaff 1996: 35.

θεατής νιώθει σαν να θέλει να κάνει την κίνηση ή έχει την αίσθηση ότι είναι ανάμεσα στους χορευτές, ειδικά αν ο ίδιος ήταν πρώην χορευτής, και τέλος με τη συναισθηματική συμμετοχή.

Στην πραγματικότητα, η αποτελεσματική πρόσληψη του ερεθίσματος εξαρτάται επιπλέον από την παρουσία του θεατή και από τις δυνατότητες του αντιληπτικού του συστήματος.¹¹

Ο θεατής μπορεί να αντιληφθεί μέσω της όρασης και της ακοής αυτό που βρίσκεται μέσα στον χώρο και οπτικά μπροστά του μέσω της αύρας,¹² να αντιληφθεί δηλαδή τεχνικές και καλλιτεχνικές δεξιότητες, αισθητικές ποιότητες, δομές και τρόπους χρήσης του μέσου του χορού, αλλά δεν δύναται να παρακολουθεί και να ανταποκρίνεται σε όλα τα ερεθίσματα την ίδια στιγμή. Για παράδειγμα, η οπτική αντίληψη μπορεί να επικεντρώνεται σε ένα ερέθισμα και να παραβλέπει κάποιο άλλο. Εδώ προκύπτει το εξής ερώτημα: τι ακριβώς παρακολουθούν οι θεατές και τι παραβλέπουν;

Ομολογουμένως στην τέχνη και ειδικότερα στον χορό, ο οποίος διαμορφώνεται μέσα στον χώρο και τον χρόνο, οι θεατές, έστω και αν είναι εκπαιδευμένοι στο πώς να παρακολουθούν το αντικείμενο της απόλαυσης ή της αξιολόγησης (όταν πρόκειται για επαγγελματίες, ειδικούς ή κριτικούς του χορού), δεν μπορούν να γνωρίζουν από πριν σε τι ακριβώς θα εκτεθούν και έτσι δεν μπορούν να ξέρουν εκ των προτέρων τις μεταβλητές των ερεθισμάτων που θα παραχθούν κατά τη διάρκεια της παράστασης, γιατί οι καλλιτεχνικές επιλογές και το προσωπικό ύφος κάθε χορογράφου είναι διαφορετικό, και έτσι αποκτούν ατομικότητα και πρωτοτυπία οι χορογραφίες τους.

Ο ενεργητικός παρατηρητής, παρότι τα αισθητήριά του είναι ποικίλα, προσλαμβάνει επιλεκτικά. Η ίδια η φύση της αντίληψης είναι επιλεκτική, είναι πράξη επιλογής, η οποία εξαρτάται από τις λειτουργίες της πρόσληψης και της ερμηνείας. Η διαδικασία της αντίληψης λειτουργεί πιο άμεσα, όταν το ερέθισμα είναι ακίνητο αντικείμενο. Αλλά όταν «το αντικείμενο» που βρίσκεται υπό πα-

11. Βλ. Gibson, 1966: 321.

12. Στο κείμενό του με τον τίτλο *Η τέχνη στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής της*, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν ορίζει την αύρα ως «τοπόγραμμα» ενός χώρου.

ρατήρηση, όπως στην περίπτωση του χορού ο χορευτής, κινείται στον χώρο και στον χρόνο, τότε η διαδικασία αντίληψης γίνεται περισσότερο περίπλοκη. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας των αυξημένων ερεθισμάτων, συμπεριλαμβανομένων και των άλλων στοιχείων του μέσου του χορού, αλλά και των νοημάτων, τα οποία πρέπει να γίνουν αντιληπτά και να ερμηνευθούν.

Ο χορευτής απέναντι στον θεατή

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να αναλύσουμε τη διαφορά μεταξύ του τρόπου με τον οποίο ο θεατής βιώνει την παράσταση¹³ και του τρόπου με τον οποίο τη βιώνει ο χορευτής. Το κοινό βίωμα που έχουν είναι ότι και οι δύο ταυτόχρονα βιώνουν τη μορφή του χορού την ίδια στιγμή και στον ίδιο χώρο. Η βασική διαφορά έγκειται στην κιναισθητική σχέση.¹⁴ Μέσω των τεχνικών και καλλιτεχνικών δεξιοτήτων του ο χορευτής εκλύει στον χώρο και στον χρόνο την ενέργεια, την οποία ο θεατής απλώς βλέπει αλλά και πολλές φορές συν-αισθάνεται σωματικά και με την οποία συγκινείται, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, παρότι δεν είναι εμπλεκόμενος κιναισθητικά στη δραστηριότητα, δηλαδή είναι αποστασιοποιημένος ενεργητικά παρατηρητής, με σώμα όμως το οποίο ζει και νιώθει καθημερινά. Για τον χορευτή, αυτές οι τεχνικές δεξιότητες και οι αισθητικές ποιότητες βιώνονται μέσω της πράξης, δηλαδή της κιναισθησης. Οι αισθητικές ποιότητες στην περίπτωση του χορευτή βασίζονται στο τρόπο εκτέλεσης, δηλαδή στη γνώση του πώς εκτελείται η χορευτική κίνηση και του πώς ενσαρκώνονται οι συγκινήσεις, ενώ για τον θεατή βασίζονται συχνά απλώς σε «αξιολογικές παρατηρήσεις» (Arnold, 1988: 27) και

13. Ο Emigh (2002: 262–3) αναφέρει ότι το πλαίσιο της παράστασης προσφέρει στον θεατή τη δυνατότητα της απελευθέρωσης αλλά και της προστασίας. Η παράσταση δημιουργεί περιβάλλον ψευδαίσθησης και έτσι παρέχει τη δυνατότητα στον θεατή να μπορεί να ενεργοποιεί όλες του τις νοητικές και συναισθηματικές ικανότητες με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, καθώς δεν είναι άμεσα εμπλεκόμενος.

14. Όπως αναφέρει ο James (1890) στη θεωρία των συγκινήσεων, αν νιώσουμε μια έντονη συγκίνηση και έπειτα προσπαθήσουμε να αφαιρέσουμε από τη συνειδησή μας όλα τα σωματικά συμπτώματα που τη συνόδευαν, τότε θα διαπιστώσουμε ότι δεν μας έχει απομείνει τίποτα.

όχι στην κιναισθητική εν-συναίσθηση. Αυτό δημιουργεί χάσμα μεταξύ των μερών που βιώνουν την παράσταση, και ο Μακφί¹⁵ το περιγράφει ως «κιναισθητικό χάσμα». Είναι σημαντικό στο σημείο αυτό να εννοήσουμε τη φύση του χάσματος, αφού συνδέεται με ό,τι ο Μπερνάρ ονομάζει *παραισθαντικό*,¹⁶ πρόκειται δηλαδή για το χάσμα ανάμεσα στην πράξη της έκφρασης και την πράξη της αντίληψης. Η εκφραστικότητα της κίνησης του χορευτή δημιουργείται, πρώτον, με τις ποιότητες της κίνησης και τις μεταβάσεις, οι οποίες προσδίδουν αφηγηματικότητα ή νόημα και προκαλούν συγκεκριμένες συγκινήσεις, αντιθέσεις ή λύσεις για τον χορευτή (και για τον θεατή) προάγοντας έτσι την επικοινωνία. Δεύτερον, με την οργάνωση της διάρκειας του χρόνου ή τη χρήση ήχου, όπως για παράδειγμα με τη ρυθμικότητα της κίνησης και το φραζάρισμα ή με τον ήχο της αναπνοής του χορευτή. Τρίτον, με τη χρήση του χώρου, τόσο του προσωπικού όσο και του γενικού, για παράδειγμα, το αίσθημα εγκλωβισμού, που δημιουργεί η χρήση του περιορισμένου προσωπικού χώρου, ή το αίσθημα της απόγνωσης, που πιθανώς δημιουργείται με έμμεση πρόθεση από τις πολλές αλλαγές κατεύθυνσης και τη χρήση όλου του χώρου. Οι σωματικές αυτές καταστάσεις προβάλλουν συναισθήματα και καθιστούν αντιληπτή την παρουσία των συναισθημάτων αυτών στον θεατή. Αν μπορούν να καλέσουν τον θεατή σε αυτό που ο Μπεστ (Best 1978) ονομάζει «κιναισθητική εν-συναίσθηση» ή, με άλλα λόγια, στην «ταύτιση» με την κίνηση ή την κατάσταση ή και το θέμα (δηλαδή, όταν κάποιες αλλαγές έχουν γίνει στο αυτόνομο νευρικό σύστημα, το οποίο αφορά τα εσωτερικά όργανα, όπως η καρδιά, το στομάχι, οι ιδρωτοποιοί αδένες), τότε έχουν προκαλέσει αυτή την εσωτερική μετακίνηση, άρα και συν-κίνηση. Ο Επίκουρος υποστήριζε ότι οι γνώσεις και όλος ο διανοητικός κόσμος έχουν τη βάση τους στις αισθήσεις, οι οποίες δεν εξαπατούν

15. Βλ. MacFee 1992: 264–273.

16. Ο Bernard (2001: 95–100), στο άρθρο του «Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels» εμπνεύστηκε από το βιβλίο *Le Visible et l'Invisible* του Merleau-Ponty (1964) και ανέπτυξε μια θεωρία για τη συζευκτική λειτουργία των αισθήσεων στη τέχνη του χορού με βάση τις οπτικές και απτικές αισθήσεις.

ποτέ.¹⁷ Αυτή η διαπίστωση είναι πολύ σημαντική για τον χορό, ο οποίος, για να κατανοηθεί, προϋποθέτει τόσο από τον χορευτή όσο και από τον θεατή να μειώσουν το κιναισθητικό χάσμα έτσι ώστε να εντείνουν την επικοινωνία. Αυτό στην πρακτική του χορού επιτυγχάνεται, όταν ο χορευτής βιώνει την ενότητα του εαυτού του ως ολότητα. Προβάλλει δηλαδή τα νοήματα με τέτοιο τρόπο ώστε να πιστοποιούν στον ίδιο του τον εαυτό, μέσω των αισθήσεών του, ότι είναι καθαρών και αληθινών *προθέσεων*. Η *καθαρότητα της πρόθεσης του χορευτή* προκαλεί στους θεατές την αληθινή συν-κίνηση, η οποία δεν τους εξαπατά (όπως αναφέρει η Γκράχαμ), αφού και αυτοί τη στηρίζουν στις αισθήσεις τους.

Η κίνηση επίσης δραστηριοποιεί τη μνήμη, τόσο την κινητική όσο και τη συναισθηματική. Η διαίσθηση και η υποκειμενική ερμηνεία είναι χαρακτηριστικά της φύσης του ανθρώπου τα οποία μας δίνουν πληροφορίες τόσο για τις επιλογές και τις κρίσεις στη ζωή μας στο παρόν όσο και για τις προηγούμενες εμπειρίες μας, μνήμες και γνώσεις. Αυτό ισχύει και στην περίπτωση του χορού. Γνωρίζουμε την πραγματικότητα και την ερμηνεύουμε ανάλογα με τις προηγούμενες εμπειρίες μας. Στον χορό, τόσο στην εκτέλεση, την ερμηνεία και τη δημιουργία του όσο και στην αποτίμησή του, απαιτείται η συμμετοχή της μνήμης. Διαφορετικές αναμνήσεις από διάφορες καταστάσεις των δημιουργών, των χορευτών και των θεατών, συγκλίνουν σε μια κοινή συνισταμένη κατά την παράσταση, με άλλη δομή από ό,τι πριν, και δημιουργούν τη διαφορετική και καινούργια πραγματικότητα του *ώρα*. Σε αυτήν την περίπτωση ως δημιουργοί/χορευτές πολλές φορές δεν επαναξιολογούμε την προηγούμενη εμπειρία μας, αλλά πράττουμε μέσω του κινητικού αυτοσχεδιασμού. Τις μνήμες τού τι έγινε κάποτε τις αποτυπώνουν οι κινήσεις του σώματος *είτε ως ανάμνηση συγκεκριμένης εκτέλεσης είτε ως μνήμη τού πώς ακριβώς εκτελέστηκε κάτι*, ενώ παράλληλα εμείς ως χορευτές δημιουργούμε μέσω του σώματός μας τη νέα καθημερινότητα του τώρα. Αυτές οι συνθήκες αποτελούν την πηγή για την αναδημιουργία και αναδι-

17. Για τη θεμελιώδη αυτή άποψη του Επίκουρου, βλ. τα χωρία από τον Λουκρήτιο *De rerum natura* IV 499 και τον Διογένη Λαέρτιο X 31, 2. Βλ. επίσης R. W. Sharples, *Στωϊκοί, Επικούρειοι και Σκεπτικοί*, σελ. 36 κ.ε.

αμόρφωση της πραγματικότητας και κατ' επέκταση για την καλλιτεχνική διαδικασία της χορογραφίας. Οι θεατές πάλι, έχοντας τις δικές τους αναμνήσεις, μνήμες ή βιώματα, διακρίνουν και συναισθάνονται καταστάσεις ή δράσεις που κατά κάποιον τρόπο έχουν ξαναβιώσει. Η διαδικασία αυτή δείχνει ότι θυμάται όχι μόνο ο νους, αλλά και το σώμα. Μας οδηγεί, με άλλα λόγια, στο συμπέρασμα ότι δεν υπάρχει μνήμη χωρίς τη σωματική μνήμη. Σύμφωνα με τον Κάζεϋ, «δεν θα ήταν δυνατόν να θυμηθούμε καμιά μορφή ή κατάσταση, αν δεν είχαμε την ικανότητα της σωματικής μνήμης» (Casey 1987: 176). Αυτή είναι η φαινομενολογική προσέγγιση,¹⁸ η οποία υποστηρίζει ότι η μνήμη λειτουργεί μέσω του σώματος. Αντιθέτως, οι νευροεπιστήμες φαίνεται να θεωρούν ότι το επίκεντρο της μνήμης βρίσκεται στον εγκέφαλο.¹⁹ Η μνήμη του σώματος βρίσκεται στο σώμα το οποίο ζει, στο σώμα ως φαινόμενο, και όχι ως νευροφυσιολογική δομή. Αν λοιπόν δεχθούμε ότι η σωματική μνήμη ενυπάρχει, τότε το σώμα υπάρχει μέσω αυτής από το παρελθόν στο παρόν και αντίστροφα. Στη μνήμη του σώματος καταγράφονται όλα από την αρχή της ζωής, και πολλές φορές αναγνωρίζουμε τις μνήμες μέσω αυτού που αισθανόμαστε. Συχνά είναι δύσκολο να εκφράσουμε με λόγια αυτές τις ποιότητες, συνεπώς η μνήμη του σώματος δεν είναι κάτι που έχουμε αλλά κάτι που είμαστε.

Στον χορό, η ικανότητα του χορευτικού σώματος είναι να μαθαίνει και να θυμάται, π.χ. τα βήματα,²⁰ τον χώρο και τις σχέσεις²¹ σε μια χορογραφία. Στη περίπτωση κατά την οποία ο χορευτής έχει αποκτήσει την εμπειρία, λειτουργεί με *διαδικαστική μνήμη*, δηλαδή έχει μάθει να κινείται με συγκεκριμένο τρόπο, άρα έχει «εξασκηθεί στην προμελέτη και έχει αποκτήσει τη συνήθεια να συλλογίζεται» (Machamer, 2002: 367). Σκοπός είναι να διακρίνει

18. Βλ. Merleau-Ponty 1962.

19. Βλ. Varela 1991: 49-50.

20. Μέσω της αυτόνομης φάσης, βλ. Schmidt 1982: 565.

21. Στον χορό μπορεί να εφαρμοστεί η αριστοτελική έννοια περί εικονιστικής μνήμης, αλλά πρέπει να κατανοηθεί ως σχέση χώρου, σχέση που έχει κατασκευαστεί κατά τη διάρκεια της ανάμνησης αντικειμένων ή συμβάντων (βλ. Machamer 2002: 363).

και να έχει σωστή κρίση, αφού έχει κατακτήσει τόσο την *αυτόνομη φάση* στην κινητική μάθηση όσο και τη *φαντασιακή αντίδραση* στην αισθητική κατανόηση. Η ανάκληση της κίνησης παίρνει τη μορφή μιας διαδρομής κατά την οποία το σώμα του χορευτή «περιπλανάται» ενεργά²² κατά τη διάρκεια της παράστασης, έτσι ώστε να φέρει επίσης στο τώρα και αυτό το οποίο ένιωσε και προσέδωσε ως ποιότητα στην κίνηση, δηλαδή την αίσθηση ή το συναίσθημα που βίωσε κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του χορευτικού υλικού στην πρόβα.

Πολλές φορές ο χορευτής βασίζεται σε οπτικές εικόνες τις οποίες χρησιμοποιεί ως ερέθισμα για να προκαλέσει είτε την κίνηση είτε το συναίσθημα ή για να δημιουργήσει χώρο, όπως για παράδειγμα είναι η εικόνα του «περνώ μέσα από ένα ανοιχτό παράθυρο για να διαφύγω», την οποία μετατρέπει σε κίνηση. Αυτό όμως δεν αποτελεί τον μόνο τρόπο εφαρμογής της εικονιστικής μνήμης.²³ Η αφή, η ακοή και γενικότερα η κιναισθησία, αν και δεν δημιουργούν το ίδιο εικονιστικό ανάλογο με την όραση, μπορούν να μας δώσουν τη δυνατότητα για τη δημιουργία αναλογιών μέσω της φαντασίας. Για παράδειγμα, μέσω της νοητής προσομοίωσης κατά την οποία ο χορευτής φαντάζεται ολόκληρη την κινητική φράση κάνοντας τους ανάλογους συλλογισμούς για τον χώρο, ενώ παράλληλα συν-αισθάνεται τις ανάλογες ποιότητες της κίνησης, οι οποίες προσδίδουν το συναισθηματικό περιεχόμενο στη συγκεκριμένη φράση. Αυτό συμβαίνει μόνο εφόσον η αισθητηριακή αντίληψη, η οποία τροφοδοτεί τη μνήμη, έχει διατηρηθεί και μετά το τέλος της πράξης. Στις «επαναλαμβανόμενες αισθητηριακές αντιλήψεις [...] το περιεχόμενο διαμορφώνεται από κάποιες σχέσεις ομοιότητας», δημιουργώντας τη «συνεκτική εντύπωση [...], και διαμορφώνει ένα είδος μνημονικής δομής η οποία διαθέτει συνοχή» (Machamer 2002: 369). Σε αυτήν την περίπτωση *η μνήμη είναι έκδηλη*, δηλαδή «περιλαμβάνει και την ικα-

22. Βλ. Parviainen 1998: 57.

23. Όπως αναφέρεται στο *Περὶ μνήμης καὶ ἀναμνήσεως* του Αριστοτέλη. Παραθέτω τα δύο σχετικά χωρία: *τίνος μὲν οὖν τῶν τῆς ψυχῆς ἐστὶ μνήμη, φανερόν, ὅτι οὐπερ καὶ ἡ φαντασία* (450^a22–23). *συμβαίνει γὰρ τὸ αὐτὸ πάθος ἐν τῷ νοεῖν ὅπερ καὶ ἐν τῷ διαγράφειν* (449^b32).

νότητα να επανασυνδυάζει στοιχεία της μνήμης σε νέες μορφές» (Machamer, 2002: 367).

Αυτό που διαχωρίζει τη διαδικαστική από τη έκδηλη μνήμη είναι η ικανότητα επιλογής, κρίσης και επανασυνδυασμού στοιχείων της μνήμης σε καινούργιες μορφές. Η κιναισθησία και η σωματοποίηση παρέχουν τους τρόπους με τους οποίους πληροφορούμαστε ποια είναι η «σωστότερη» δράση σε κάθε περίπτωση. «Πρέπει να υπάρχει κάποιου είδους ανάδραση από παρελθούσες πράξεις που να "διορθώνουν" τη δομή της μνήμης, και αυτές οι αναδραστικές διορθώσεις κάνουν τη μνήμη "συνεκτική"» (Machamer, 2002: 371).

Στον χορό το σώμα ζει στο τώρα το φαινόμενο της παράστασης, φέρνοντας τις μνήμες του παρελθόντος στο παρόν και κατασκευάζοντας τις μνήμες του μέλλοντος μέσα από τη σωματοποίηση του παρόντος. Η κιναισθητική διαδικασία είναι καθοριστική, γιατί αφενός αποτελεί προϋπόθεση για την επικοινωνία και αφετέρου συμβάλλει στη διαμόρφωση της αφηγηματικότητας στον χορό.

Βιβλιογραφία

- Arnold, P. J. (1988), *Education, Movement and the Curriculum*, Λονδίνο, The Falmer Press.
- Benjamin, W. (1978), *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Αθήνα, Κάλβος.
- Bernard, M. (2001), «Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels», *De la création chorographique*, Παρίσι, Centre National de la Danse.
- Best, D. N. (1978), *Philosophy and human movement*, Λονδίνο, George Allen and Unwin.
- Bullock, A., O. Stallybrass, S. Trombley (1988), *The Fontana Dictionary of Modern Thought*, Λονδίνο, Fontana Press.
- Casey, E.S. (1987), *Remembering: A Phenomenological Study*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press.

- Collins, A. M., M. R. Quillian (1969), «Retrieval Time from Semantic Memory», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour* 8: 240–247.
- Damasio, A. R. (1999), *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Νέα Υόρκη, Harcourt Brace.
- Emigh, J., (2002), «Performance Studies, Neuroscience, and the Limits of Culture», στο Stucky, N. & C. Wimmer (επιμ.), *Performance Studies as a Discipline*, Corbondale, Ill., University of Southern Illinois.
- Eysenck, M.W., M. T. Keane (1990), *Cognitive Psychology*, Λονδίνο, Laurence Erlbaum.
- Gibson, J. J. (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Βοστώνη, Houghton Mifflin.
- James, W. (1890), *The Principles of Psychology*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη, Henry Holt and Company.
- Juhan, D. (1998), *A Handbook for Body Work, Job's Body*, Νέα Υόρκη, Barrytown/Station Hill Press.
- Longstaff, S.J. (1996), Cognitive structures of kinaesthetic space reevaluating R. Laban's choreutics in the context of spatial cognition and motor control, διδ. διατριβή, Laban Centre, London.
- MacFee, G. (1992), *Understanding Dance*, Λονδίνο, Routledge.
- Machamer, P. (2002), «Memory, Experience and Learning in Aristotle» στο Α. Κουτσούρης (επιμ.), *Ο Αριστοτέλης σήμερα, Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου*, Νάουσα-Μίεζα, 20-23/9/2001.
- Merleau-Ponty, M. (1962), *Phenomenology of Perception*, μτφρ. James Edie, Evanston, Ill, Northwestern University Press.
- Oatley, K. & J. Jenkins (1996), *Συγκίνηση. Ερμηνείες και Κατανόηση*, επ. επιμ. Μπετίνα Ντάβου, μτφρ. Μαρία Σόλμαν και Μπετίνα Ντάβου, εκδ. Παπαζήση, 2004.
- Parviainen, J. (1998), *Bodies Moving and Moved*, Vammala, Tampere University Press.
- Rubidge, S. (1982), «Aesthetic Development in Dance», στο M. Ross (επιμ.), *The Development in Aesthetic Experience*, Οξφόρδη, Pergamon Press, σσ. 124–135.
- Schmidt, R. (1982), *Motor Control and Learning*, Champaign, IL, Human Kinetics.
- Sharples R. W. (2002), *Στωϊκοί, Επικούρειοι και Σκεπτικοί*, μτφρ. Μ. Λυπουρλή, Γ. Αβραμίδης, Θεσσαλονίκη.

Varela, F. J., E. Thomson, E. Rosch (1991), *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge MA, MIT Press.

Weiss, G. (1999), *Body images. Embodiment as Intercorporeality*, Λονδίνο, Routledge.

Welton, D. (1998), *Body and Flesh*, Οξφόρδη, Blackwell.

Μα τι συνέβη τελικά;

Καταλαβαίνεις αυτά που δεν αρθρώνω; Φαντάσου πόσο γοητευτικό είναι να αισθάνεσαι τη φωνή ενός ανθρώπου κι όχι μόνο να την ακούς. Φαντάσου το άρωμα της παρουσίας κάποιου και αυτά που αφηγείται. Σκέψου την επαφή, το να αγγίζεις, να χαίρεσαι ή να αηδιάζεις με κάποιον. Φαντάσου την αίσθηση να μπαίνεις σε έναν ακόμα πιο νέο χώρο. Σκέψου την αφήγηση!

Όλα δεν χρειάζεται να λέγονται. Μια αφήγηση έχει δυο πόλους: ο ένας, όταν ξεκινάει να ακούγεται, να εκφράζεται, ο άλλος, όταν εισπράττεται, βιώνεται και ερμηνεύεται (αυτό ας μην το μπερδεύουμε με την παράλογη ιδέα ότι θα έπρεπε να υπάρχει αρχή και τέλος!). Μέχρι κάποιο σημείο μπορώ να επηρεάσω τους δυο πόλους, γνωρίζοντας τις τεχνικές της αφήγησης και της ακρόασης. Η δουλειά μου είναι να χορογραφή. Πλάθω και ξαναπλάθω την πραγματικότητα προς όφελος της ερμηνείας, των εικόνων και όλων αυτών που με παθιάζουν ή με έλκουν, με την ελπίδα να μπορέσω να κάνω ορατές κάποιες δυνατότητες και ερμηνευτικές προτεραιότητες που δεν τις ξέρουμε ή δεν τις αναγνωρίζουμε.

Επισημαίνω συμβατικότητες και βοηθάω στη συνειδητοποίηση των αναπόφευκτων αδυναμιών μας. Ίσως αυτά που προσφέρω να αποτελούν εναλλακτικές λύσεις, αλλά ποτέ δεν καμώνομαι ότι είμαι σίγουρη γι' αυτό.

Την αφήγηση τη μορφοποιεί ο αποδέκτης. Εσύ. Οι εικόνες μεγαλώνουν μέσα στα μάτια του θεατή. Στα μάτια σου. Ακούς αυτά που θες να ακούσεις και βλέπεις αυτά που θες και μπορείς να δεις. Η ανάληψη των κινδύνων είναι αμοιβαία. Αγνοούμε, κι εσύ κι εγώ, πώς θα πραγματωθεί ο διάλογος. Μια αφήγηση δεν υπάρχει χωρίς μνήμες προσωπικές, συλλογικές, πολιτιστικές. Τι θυμάσαι; Αυτά που γνωρίζουμε συνειδητά και οι κινήσεις στο υποσυνείδητο είναι το στήριγμα για τις μνήμες. Άλλωστε, μια αφήγηση

δεν μπορεί ποτέ να είναι καλύτερη από την ερμηνεία που εσύ της δίνεις.

Κάθε ιστορική περίοδο τη σχολιάζει η Τέχνη της. Οι καλλιτέχνες παρουσιάζουν γεγονότα, εικόνες, μορφές έκφρασης και με διάφορους τρόπους υποχρεώνουν τον αποδέκτη να προσπαθήσει να τα κατανοήσει πέρα από ό,τι παρουσιάζεται. Έτσι καθρεφτίζεται το παρόν μέσα από την Τέχνη. Ακριβώς μέσα από αυτήν. Όταν βλέπει κανείς διαμέσου της και αναζητήσει ό,τι κρύβεται από πίσω ή όταν αρκестεί και ικανοποιηθεί με το ορατό, όταν αηδιάσει, γοητευτεί ή το προσπεράσει με αδιαφορία. Όταν αφεθεί να χρησιμοποιηθεί. Νους και σώμα σε μια ενότητα, όλες οι αισθήσεις σε λειτουργία. Επιλέγοντας και απορρίπτοντας. Κάποια πράγματα είναι οχυρωμένα και απόκρυφα ακόμα και για τον ίδιο τον δημιουργό. Διεγείρουν και προκαλούν σε περαιτέρω πράξη και δράση για την εύρεση αυτού που θα δώσει νόημα. Η διαδικασία αυτή εξαρτάται από τις αντοχές του σώματος αλλά και της σκέψης. Και πάντα το αιώνια παρόν ερώτημα: γιατί;

Γιατί το κάνω αυτό; Εκφράζομαι μέσα από τη χορογραφημένη κίνηση. Τον χορό. Εμπιστεύομαι τη διαίσθησή μου και το ότι όλα όσα εγώ κρίνω αρκετά ενδιαφέροντα αφορούν και άλλους. Προσφέρω τις εικόνες μου, την αφήγησή μου. Προσφέρω ένα χρόνο για να τον μοιραστώ, για να περάσεις διαμέσου του ή να τον προσπεράσεις, αν έτσι επιθυμείς. Το νόημα ορθώνεται μέσα από τον διάλογο που προκύπτει ανάμεσα στην ίδια την αφήγηση και τον/την αποδέκτη/τρια. Μια καλή αφήγηση δεν παλιώνει ποτέ. Θα υπάρχει πάντα εκεί για όποιον τη χρειάζεται.

Οι σύγχρονες κοινωνίες μας είναι ευρέως οργανωμένες σε αποσπασματικά ή επιλέξιμα κομμάτια. Αυτές τις κοινωνίες θα τις πλαισιώσουν (και θα τις αντιμετωπίσουν) άτομα που εκπαιδεύτηκαν με ένα σύστημα το οποίο χτίζει την ύπαρξή του στη λογική και τον ορθολογισμό, άτομα όμως που απέκτησαν παράλληλα σωματική ταυτότητα όπου η διαίσθηση και η συνείδηση αγκαλιάζουν συνολικά ό,τι αποκαλούμε άνθρωπο. Αυτό είναι το ζητούμενο; Η κοινωνία θέτει όρους στη μνήμη και τη γνώση μας. Εσύ τι θέλεις να θυμάσαι; Τι θέλεις να γνωρίζεις; Απαιτείται συγκέντρωση και ικανότητα για να εστιάσουμε την προσοχή μας, να κλεί-

σουμε έξω τον κόσμο για ένα διάστημα ή για μια στιγμή απόλυτης προσήλωσης. Αυτό είναι το νόημα του να είσαι παρών/ούσα, ώστε να μπορέσεις να μοιραστείς τον χρόνο και το μεσοδιάστημα που αποτελεί το έργο. Το μεσοδιάστημα ανάμεσα σε ό,τι πέρασε και σε ό,τι θα συμβεί.

Μια προσευχή

Είμαι η σάρκα μου, το αίμα μου, το λίπος μου, οι μυς μου, τα πόδια μου, το δέρμα μου, τα μαλλιά μου και ο ιδρώτας μου.

Είμαι τα νύχια μου, τα μάτια, τα χείλια, τα αυτιά...

Είμαι αυτό που αφοδεύω, φτύνω, αιμορραγώ και κλαίω

Είμαι αυτό που θα γίνω και αυτό που ήμουν ταυτόχρονα, μέσα στο μήκος μιας στιγμής

Είμαι αυτό που ξέρω, αυτό που αισθάνομαι, αυτό που πιστεύω, αυτό που υποθέτω

Είμαι αυτό που νοσταλγώ, αυτό που δεν ξέρω κι αυτό που δεν μπορώ

Είμαι αυτό που θέλω

Είμαι η άρνησή μου, η αντίστασή μου, ο αγώνας μου

Αυτήν τη στιγμή κι ακόμα παραπέρα είμαι εγώ

Πεθαίνουμε όλοι ζωντανοί.

Υπάρχουμε με την παρουσία μας. Αποτελούμε την πολιτισμική και κοινωνικά οφειλόμενη ή επιβαλλόμενη κίνηση. Μέσα από τη σωματική μας υπόσταση προωθούμε τις αφηγήσεις μας. Είμαστε η ίδια μας η κίνηση μέσα στον χρόνο και στον χώρο. Μπορεί κανείς να αρνηθεί να υπάρχει; Υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο να φέρεις μια σωματική (ανθρώπινη) ταυτότητα και στο να ζεις μέσα σε αυτήν. Τα σώματά μας, οι κινήσεις, οι οσμές, οι πράξεις μας, όλα είναι μέρος της αφήγησης.

Τι διαφοροποιεί τον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας; Τι μας κάνει να βλέπουμε τόσο διαφορετικά τα πράγματα; Πώς μπορείς να υποστηρίζεις ότι κάτι είναι γνήσιο, όταν το ίδιο πράγμα είναι πλαστό για μένα; Πώς μπορεί να χρησιμοποιηθεί η αμφιβολία ως κινητήρια δύναμη και πώς μπορείς να αμφιβάλλεις δίχως να απελπίζεσαι; Υπάρχουν τόσο πολλά που ούτε τα ακού-

με ούτε τα βλέπουμε. Η καλοσύνη αναγκάζεται να σιωπά, γιατί η κακία καταλαμβάνει τόσο πολύ χώρο. Η κακία προξενεί πόνο και πρέπει να βγει έξω σαν κραυγή. Η καλοσύνη είναι σιωπηλή, τουλάχιστον σύμφωνα με τις κοινωνικές αναλύσεις των ΜΜΕ. Ποιες αφηγήσεις μπορούν να αρθρωθούν; Ως χορογράφος, δεν αρκώμαι σε ό,τι υπάρχει ούτε στο να υπάρχω. Κατασκευάζω, συνθέτω και ξανασυνθέτω τη λεγόμενη πραγματικότητα για να γίνει όπως τη θέλω εγώ ή να γίνει όπως τη θέλω να είναι περιγεγραμμένη.

Όλα είναι κίνηση: οι σκέψεις, το σώμα, η ύλη... το εφήμερο της ύπαρξης. Πρέπει να δουλεύουμε με επιμονή και να προασπίζουμε ό,τι θεωρούμε σωστό. Με θετική δύναμη, με σωστές κινήσεις και πράξεις. Με σωστές σκέψεις. Μη σε τρομάζει το φευγάλο σε μια ακατάληπτη ή δυσκολονόητη σκέψη. Είναι τόσο πολλά αυτά που παρουσιάζονται ως ακατάληπτα.

Είσαι εδώ; Λαχταράω τον προωθημένο διάλογο, αλλά δεν ξέρω με ποιον να τον στήσω. Την ίδια στιγμή σκέφτομαι ότι δεν θέλω καθόλου να μιλάω. Σιωπή. Σιωπή. Σιωπή. Όλα τα άλλα ηχούν. Δεν είναι απλό, αλλά είναι ευκολότερο να χορεύεις. Βάζω τον εαυτό μου μέσα στη νύχτα. Τα καταφέρνω.

Που να πάρει ο διάβολος, πόσο ψηλά είναι! Ιλιγγιά. Το σώμα αδειάζει.
Πώς κατέληξα εδώ;
Τα πουλιά πετούν από κάτω μου. Ο άνεμος είναι δυνατός και παγωμένος.
Γιατί δεν μου είπες πως θα 'ναι έτσι;
Τραγουδάω δυνατά. Όχι, ουρλιάζω! Κάνω τα πάντα για να ξεφύγω από το φόβο και να φυλακίσω τη στιγμή!
Γαμώτο, τι ψηλά που είναι! Πρέπει να πάρω ανάσες. Να κάνω διάλειμμα.
Ίσως να σε δαγκώσω.

Πλάθουμε όλοι/ες εικόνες για τους άλλους, συχνά παραμορφωμένες. Κάποιοι/ες από μας δημιουργούν παραστάσεις που προσφέρουν σε άλλους/ες τη δυνατότητα να συμμετέχουν σε εικόνες, σκέψεις και ιδέες για μας, για τους άλλους, για τη ζωή. Κινούμαστε σε κόσμους αλληλοεξαρτώμενους.

Στην περιπλάνησή μας ανάμεσα σε αυτούς τους κόσμους, παρατηρούμε γύρω μας. Σταματάμε και προσέχουμε, προσπερνάμε, κάποτε αργοπορούμε και κάποτε περνάμε τόσο βιαστικά που

ούτε οι σκέψεις δεν μας προλαβαίνουν. Άλλοτε γίνονται οι περιπλανήσεις και τα ταξίδια μας κάτω από άπλετο φως κι άλλοτε μέσα σε σκοτάδι που περικλείει εγρήγορση. Όσο τα μάτια μένουν ανοιχτά, ποτέ δεν κουραζόμαστε.

Το θέμα είναι να έχουμε τα κατάλληλα εργαλεία για τη συνεχιζόμενη περιπλάνηση και «όσφρηση» που να την εμπιστευόμαστε και να την αφήνουμε να μας γοητεύει. Το θέμα είναι να έχουμε τα μάτια μας ορθάνοιχτα, αλλά να βλέπουμε με τρυφερή ματιά και να βρίσκουμε τον ρυθμό και τον σφυγμό που ταιριάζει σε ό,τι ψάχνουμε, σε ό,τι εξετάζουμε και δοκιμάζουμε, απαραίτητη προϋπόθεση για κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα. Υπάρχουν κι άλλοι που βρίσκονται σε αναζήτηση. Πάντα υπάρχουν κι άλλοι.

Δεν αποζητώ να εκφραστώ για να γίνω κατανοητή. Θέλω να εκφράσω ό,τι εγώ δεν καταλαβαίνω. Γι' αυτό δεν υπάρχουν οι λέξεις; Ζω τη σωματική μου ταυτότητα, ψάχνω και πειραματίζομαι για να φτάσω το ακατανόητο.

Μια μέρα πέρασε. Έφυγε. Απομένει η επόμενη. Ό,τι δεν έκανα τότε είναι τώρα αχρησιμοποίητο κενό που δεν μπορεί ποτέ να γεμίσει.

Μάλιστα. Α, έτσι. Μα, παρ' όλα αυτά... Γιατί;
 Τόσο άσκοπο. Τόσο άσκοπο. Αν και θα μπορούσε κανείς.
 Ίσως. Κάποιος. Εγώ. Όχι εσύ. Γιατί όχι;
 Ο ήλιος βασιλεύει και είναι το ίδιο όμορφα όπως πάντα.
 Απόλαυσε το καλοκαίρι. Μάλιστα. ΟΚ, ίσως.
 Τόσο άσκοπο. Τόσο άσκοπο. Ενώ θα είχαμε μπορέσει
 Εμείς και οι δυο. Ή κάποιος άλλος;
 Θέλω να είμαι πιο χαμηλά. Λίγο πιο κάτω από σένα. Χαμηλότερα.
 Ίσως από κάτω.
 Θέλω να με κοιτάξεις. Όχι. Θέλω να με δεις. Είναι πολύ σκοτεινά;
 Τόσο άσκοπο. Τόσο άσκοπο. Αν και θα μπορούσες.
 Μια άλλη φορά. Ή κάπου αλλού.
 Ο ουρανός είναι καθαρός και γαλάζιος στη μέση της νύχτας.
 Μάλιστα. Α, έτσι. Κι όμως...

Όπως και να 'ναι, υπάρχω. Κι εσύ άλλωστε, και η απόδειξη είναι πως διαβάζεις αυτές τις γραμμές. Επιβεβαιώνουμε ο ένας τον άλλ-

λον με αυτήν τη συνάντηση, με το να μοιραζόμαστε τις λέξεις ή το άγγιγμα, με το να χαιρετιόμαστε ή να δίνουμε τα χέρια. Με το να συγκρουόμαστε, να χτυπιόμαστε ή να αγαπιόμαστε. Υπάρχουμε μέσα από την αφήγηση. Πρέπει να σκεφτώ τι θα ακολουθήσει μετά. Μετά. Μπορεί κανείς να αγοράσει ένα μέλλον πληρώνοντας για αντίτιμο το προσωπικό του παρελθόν; Απομένει να δούμε. Ίσως να πρέπει πρώτα να χαθείς για να βρεις ό,τι ζητάς. Το ξέρω πως μερικά πράγματα τα βρίσκουμε χάρη σε συμπτώσεις. Όλες οι μνήμες υπερασπίζουν τον εαυτό τους απέναντι στη λησμονιά. Μια αφήγηση δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς μνήμη.

Καταλαβαίνεις αυτό που δεν αρθρώνω; Δεν έχει σημασία αν ταλαντεύεσαι, αλλά το να είσαι παρών/ούσα είναι προϋπόθεση. Η παρουσία σου δίνει νόημα στον χορό. Τι σημαίνει όμως αυτό; Γιατί νιώθω ότι είναι ευκολότερο να είμαι σωματικά παρούσα, παρά να είμαι παρούσα στο επίπεδο της σκέψης; Ίσως να οφείλεται στην αδράνεια, αυτή τη νωθρότητα στη σωματική κίνηση μέσα στον χρόνο και τον χώρο. Την αργοπορία σε σύγκριση με τη γρηγοράδα της σκέψης. Η σκέψη μεταβάλλεται πιο γρήγορα σε σχέση με τον χρόνο που χρειάζεται το συνειδητό για να συλλάβει αυτό που συμβαίνει. Το σώμα σαν ύλη και η σκέψη σαν μνήμη. Είναι ευκολότερο να θυμάσαι το σώμα σου παρά το όνομά σου.

Οι κινήσεις του σώματος αφήνουν κι αυτές τα ίχνη τους στις μνήμες. Το σώμα θυμάται περισσότερα από όσα πιστεύουμε. Σωματικά και διανοητικά στρώματα συνείδησης διασταυρώνονται με κινήσεις εδώ κι εκεί. Κάποιες στιγμές συλλαμβάνουμε τις μεν, κάποιες άλλες τις δε. Ίσως αυτό συμβαίνει για να μπορέσουμε να κάνουμε κατανοητή όλη αυτή την απίστευτα ενδιαφέρουσα αταξία της χορογραφίας. Αυτή την τόλμη μας να μπαίνουμε στο χάος με σκοπό να εξιχνιάσουμε ποια από τα συστατικά του μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε για συγκεκριμένο σκοπό. Να εξακριβώσουμε τι θα αφηγηθούμε, τι θα παραλλάξουμε και τι θα δώσουμε με σκοπό την απόλαυση.

Συχνά νιώθω ότι φωλιάζει δειλία στη βάση της δουλειάς του/της χορογράφου κι άλλοτε βλέπω αυτήν τη διαδικασία ως τόλμη. Μονάχα οι γενναίοι/ες τολμούν να πάρουν στάση απέναντι σε διαφορετικές πεποιθήσεις για τον κόσμο, το «εγώ» ή τη συλλογική

ύπαρξη. Οι δειλοί/ές χρειάζονται να έχουν απόλυτο έλεγχο και να καθοδηγούν την πραγματικότητα σε νέες «αλήθειες».

Η αμφιβολία φρενάρει την ταχύτητα, σπρώχνει τη σκέψη σε πράξη, αμφισβητεί την κίνηση και το νόημα. Α, μάλιστα, και γιατί κάτι τέτοιο είναι σωστό;

Λαχταράς τόσο να νιώθεις ότι είσαι παρών/ούσα. Να εντείνεις την προσοχή σου για να ακούσεις την αφήγηση. Στους καιρούς μας το «εγώ» είναι το κέντρο και όλα τα άλλα περιστρέφονται γύρω του. Μερικές φορές έχω την αίσθηση ότι οι άνθρωποι είναι κακομαθημένοι, ότι δεν μπορούν να κρατούν αποστάσεις. Τότε θέλω να αρχίσω άγριο πετροπόλεμο ενάντια σε στόχους που πρέπει να διαλυθούν για να αποκαλυφθεί το όποιο νόημα. Οι πέτρες μπορεί να είναι και λέξεις και κινήσεις, εικόνες και πράξεις, και όλα αυτά τα θανατηφόρα και όμορφα ταυτόχρονα. Η καταγωγή τους είναι τα βουνά — ο λιθώνας¹ είναι άχρηστος ως όπλο! Κάποιες φορές πετυχαίνουν εμένα οι λίθοι που ρίχνουν άλλοι.

Ο πόνος μπορεί να σημαίνει την απόλυτη παρουσία (το αναφέρω μόνον ως παράδειγμα). Σε καταβροχθίζει και εγειρεί απαιτήσεις εδώ και τώρα. Όταν το αναλογίζομαι, βρίσκω πως ίσως έτσι να λειτουργούν όλα τα δυνατά συναισθήματα. Η λύπη, η ευτυχία, ο θυμός, η επιθυμία... Η παρουσία είναι σίγουρα πραγματοποιήσιμη και χωρίς λιθοβολισμούς. Ο πιο σκληρός και κτηνώδης αγώνας είναι παρ' όλα αυτά ο αγώνας που κάνω καθημερινά με τον εαυτό μου.

Ένα βίωμα είναι πάντα υποκειμενικό και συγκρούεται με την ιδέα της όποιας αντικειμενικής περιγραφής της ύπαρξης ή της επονομαζόμενης πραγματικότητας. Δεν πιστεύω ότι είναι δυνατή η αντικειμενικότητα στην περιγραφή του τώρα. Η υποκειμενικότητα τα βάζει όλα σε συνάρτηση και κατ' επέκταση μπορεί να δημιουργήσει νόημα. Δουλειά του χορογράφου; Δική σου;

Η διαίσθηση, κατά την προσωπική μου αντίληψη, σχετίζεται με την παρουσία. Η ακρόαση της πραγματικότητας ή η ερμηνεία της αφήγησης απαιτεί την ικανότητα για ενεργό παρουσία. Το σώμα είναι, όπως συνήθως, το σημαντικότερο εργαλείο. Το

1. λιθώνας = μεγάλος σωρός από πέτρες και βράχους που σχηματίζεται από μετακίνηση παγετώνων.

σώμα ως ολότητα, ως ευαισθησία και παρουσία. Αντιλαμβάνομαι τον κόσμο διαμέσου του σώματος και η αίσθηση θεμελιώνεται. Κατόπιν παίρνει η σκέψη το πάνω χέρι και ελέγχει την κατάσταση. Να τολμήσω να εμπιστευτώ αυτό που αισθάνομαι ή απλά υποψιάζομαι; Εσύ τολμάς;

Η εμπειρία μάς δίνει ορισμένα εργαλεία για να ξεδιαλέξουμε τις φευγαλέες συνδρομές των αισθήσεων, αυτές που κάποιιοι/ες τις ονομάζουν νοημοσύνη, σύνεση ή ίσως γνώση.

Σκατά! Δεν θυμάμαι πια τον τρόπο... Έχει περάσει τόσοσ καιρός. Ή μήπως δεν το 'χω κάνει ποτέ; Ίσως να έχω κάνει αυτό που θα 'πρεπε και γι' αυτό δεν μπορώ να το επαναλάβω. Αυτό το συναίσθημα μου φέρνει πόνο. Δεν είναι πόνος όπως όταν σε πετύχει μια πέτρα ή ένας βράχος, αλλά είναι αργή και διαλυτική αποθάρρυνση. Δεν γίνεται όλα να είναι χορογραφία, ή όχι;

Μπορώ να σκεφτώ κάτι.

Θέλεις να το κάνω;

Μπορώ να σε κάνω να εκπλαγείς.

Θες να το κάνω;

Τίποτα δεν ξεφεύγει απ' τη ματιά μου απόψε.

Το βλέπω πως προσπαθείς να ξεφύγεις.

Θες να αποδράσεις;

Εισπράττω τη σιωπή σου σαν κατάφαση.

Αν φύγεις τώρα προλαβαίνεις να το αποφύγεις.

Για να το αποφύγεις πρέπει να γίνεις αόρατος/η.

Το θέλεις;

Για να το πετύχεις πρέπει να πάρεις μαζί τις σκέψεις σου και να καταδυθείς.

Μπορώ ν' αντέξω πολύ κάτω από το νερό.

Μπορείς να κρατήσεις την ανάσα σου, να τραγουδάς και να κάνεις έρωτα ταυτόχρονα;

Μπορώ να σκεφτώ κάτι.

Θέλεις να το κάνω;

Είναι τόσο εύκολο να σε κάνω να εκπλαγείς. Προετοιμάσου.

Θα είναι υπέροχα!

Το καλοκαίρι είναι θερμό φέτος. Καίει. Το νιώθω ακόμα και τις μέρες που βρέχει. Το κάψιμο περνάει κάτω από το δέρμα και διαλύει ένα σωρό στρώματα (ίσως λίπους). Με αργό ρυθμό σμικρύνομαι.

Λες να εξαφανιστώ; Αν συμβεί κάτι τέτοιο μέσα σε αυτήν τη θερμότητα, θα γίνω αόρατη. Τότε μπορώ να δράσω ελεύθερα, χωρίς καταναγκασμούς ή ενοχές. Μήπως τότε χαθεί και η διάθεση ή η ικανοποίηση; Τι συμβαίνει όταν το σώμα παύει να είναι ορατό; Μπορεί η σκέψη και οι ελεύθεροι χώροι των συνειδητών επιπέδων να υπάρχουν χωρίς τη φυσική μάζα; Μπορεί να είναι κανείς παρών αλλά όχι ορατός;

Ως χορογράφος, στη δουλειά μου πλάθω εικόνες που ακόμα δεν τις έχω δει αλλά έχω ανάγκη να τις δω, ή ξαναδημιουργώ ό,τι βλέπω και δοκιμάζω κάτι που, με κάποιον τρόπο, γεμίζει το κενό αυτού που νιώθω. Αυτό μπορώ να το κάνω χωρίς να με βλέπεις (νομίζω). Είμαστε πολλοί που ασχολούμαστε με ό,τι δεν είναι παρόν, με ό,τι μας λείπει, ή με την ίδια την έλλειψη... Υπάρχουν πολλά να αφηγηθούμε, κι εγώ δουλεύω με το ακατανόητο.

Κάποιες φορές διαθέτω χρόνο για να βρίσκομαι μαζί με όλους τους άλλους, και τότε παίρνω τον ρόλο του ανθρώπου που δεν είναι ορατός. Ίσως σε ένα καφενείο, στο λεωφορείο, στον σταθμό των τρένων ή στο αεροδρόμιο... Τότε αφουγκράζομαι και ταξιδεύω χωρίς προορισμό μέσα σε σκέψεις και συνειρμικά προαισθήματα. Μου δημιουργούνται εντυπώσεις για τον έναν και για τον άλλον. Πλάθω εντυπώσεις για μένα, σε σχέση με ξένους ανθρώπους, και αφήνομαι να μεταφερθώ σε περιβάλλοντα και αλληλουχίες που τις εφευρίσκω εκείνη τη στιγμή. Ίσως και να υπάρχουν πράγματι κάπου. Ίσως να περιέχουν στοιχεία αλήθειας και για κάποιον άλλον. Έτσι σχεδιάζω χορογραφικές καταστάσεις και μικρά επεισόδια, ή γράφω, μυθοποιώ και αφήνομαι να ξελογιστώ από την όλη συγκίνηση.

Άλλες φορές χάνομαι σε τόσο θλιβερές σκέψεις, που δεν μπορώ να συγκρατήσω τα δάκρυα. Κι άλλοτε χάνομαι τελείως μέσα στο γέλιο. Είναι επίσης ένας τρόπος να δηλώνεις παρουσία. Να μην είσαι εκεί, αλλά, παρ' όλα αυτά, να είσαι στο επίκεντρο άλλου πράγματος.

Προχωράει με τα χέρια στην πλάτη και μιλάει αγγλικά με κάποιον που δεν ακούει

Αυτός έχει μια κάμερα στον ώμο και μιλάει στο κινητό του με προφορά από τη Skåne²

Θα βρεθούν αντιμέτωποι, θα συγκρουστούν, θα στραπατσαριστούν, θα κομματιαστούν μεταξύ τους, χωρίς να έχουν τέτοια πρόθεση.

Εκείνη ελευθερώνει τα χέρια της για να κινηθεί ταχύτερα και σιωπηλή

Τρέχει μακριά απ' τη σιωπή του

Αυτού του πέφτει η κάμερα και το κινητό μες στην απογοήτευσή του
Κινούνται ο ένας προς τον άλλον αγνοώντας τη συνέχεια

Πέφτουν

Γδέρνουν το δέρμα τους στην άσφαλτο.

Εκείνη σπάζει ένα πόδι, κόβεται στο μέτωπο χωρίς ν' ακουστεί

ο παραμικρός θόρυβος

Αυτός είναι από πάνω της σαν μια βαριά και υγραμένη

από τα δάκρυα μάζα που έχει χάσει τις αισθήσεις της

Δεν το ξέρουν ακόμα αλλά σύντομα θα συνέλθουν μαζί

και έκπληκτοι θα διαπιστώσουν πως έχουν κάποια κοινά.

Τι συνέβη όμως τελικά; Τι σόι αφήγηση είν' αυτή; Από πού προέκυψε; Γιατί δεν φωνάζει εκείνη για να ξεφορτωθεί κι αυτόν και τον πόνο της; Γιατί δεν συνέχισαν απλώς να περπατάνε; Ίσως από αδράνεια. Παίρνει τόσο χρόνο να προχωράς.

Τα περισσότερα από όσα ακούω να λένε οι άνθρωποι είναι τρομερά βαρετά. Όσα ακούω με πάνε μονάχα στην ύπουλη καταχνιά του άσκοπου. Υπάρχουν στιγμές όπου υπόσχομαι στον εαυτό μου να πάψω για πάντα να μιλάω. Να επιβάλω στον εαυτό μου τη σιωπή (με απόλυτη συνείδηση ότι μόλις δοθεί η ευκαιρία θα αθετήσω την υπόσχεσή μου, αλλά η αίσθηση είναι απόλυτη και γνήσια κάθε φορά που εμφανίζεται). Γι' αυτό χορεύω.

Η διαίσθηση και η παρουσία στέκονται εκεί πριν από τις λέξεις. Η δειλία δεν έχει θέση. Η κίνηση υπάρχει εκεί και κάνει την αφήγηση να συνεχίσει, να πλησιάσει, να γίνει αισθητή ή να είναι απύουσα. Η βαναυσότητα υπάρχει κι αυτή, καθώς κι η τρυφεράδα. Η ποθητή συντροφικότητα και η καλή μοναξιά επίσης. Αν βέβαια δώσεις χρόνο για να ακούσεις. Ως χορογράφος, μπορώ να κυβερνήσω τον χρόνο, τον ρυθμό, την ενέργεια και τον δρόμο της κίνη-

2. Skåne = η νοτιότερη περιοχή της Σουηδίας.

σης μέσα στον χώρο. Κάνω επίσης ό,τι περνάει από το χέρι μου για να χειραγωγήσω τη σκέψη σου. Καταλαβαίνεις αυτό που δεν αρθρώνω; Θέλω από σένα να διαθέσεις χρόνο και να είσαι παρών/ούσα. Πάρε αυτό που σου προσφέρεται και κάν' το δικό σου. Πλάσε τη δική σου αφήγηση.

Λοιπόν, τι θα αφηγηθούμε; Ποια αφήγηση αξίζει την προσοχή μας; Ένα μυρμηγκι κουβαλάει ένα μεγάλο και μακρύ βελόνι πεύκου, και από ό,τι βλέπω το κουβαλάει με κόπο. Με συνεπαίρνει ο αγώνας του. Οι σκέψεις μου το συντροφεύουν, μπροστά και πιο πέρα. Βλέπω τον εαυτό μου να κοπιάζει, να πολεμάει με το βάρος, να επιμένει πολύ. Ο αγώνας του μικρού μυρμηγκιού με κάνει να δω τον δικό μου αγώνα κάτω από άλλη οπτική γωνία. Να συμμετάσχω; Το μυρμηγκι δεν δέχεται να χορογραφηθεί. Αφήνομαι υπομονετικά να ακολουθήσω την επιμονή του για να διαπιστώσω αν θα τα καταφέρει με τη θεόρατη πευκοβελόνα ή αν απλώς θα το παρατήσει για να κάνει κάτι άλλο. Ίσως και να το πατήσει κάποιος και να το λιώσει... Φεύγω από κει για να προσηλωθώ σε κάτι άλλο.

Εργογραφία

Βιβλία

Movement as The Memory of The Body (στην αγγλική γλώσσα), University of Dance 2006.

Danskonst i nöd och lust (στη σουηδική γλώσσα), *Dance — For Better, For Worse* (στην αγγλική γλώσσα), E.L.D. 2004.

HELENE (στην αγγλική γλώσσα), E.L.D. 2004.

Danskonst i fruset landskap (στη σουηδική γλώσσα), E.L.D. 2003.

Words on DANCE (στην αγγλική γλώσσα), E.L.D. 2003.

Danskonst i språkets utmarker (στη σουηδική γλώσσα), E.L.D. 2000.

...en tids rörelse ... (στη σουηδική γλώσσα), Kalejdoskop 1985.

Άρθρα σε ανθολογίες

- «Wirf die Steine fest auf dein Ziel oder Ruhe in Frieden» (στη γερμανική και στην αγγλική γλώσσα), *Yearbook ZHDK Zürich, Switzerland* 2009.
- «Art as a Subversive Declaration of Love» (στην αγγλική γλώσσα), *Yearbook Kunsthøgskolen Bergen, Norway* 2009.
- «There Is A Cow On the Ice!» (στην αγγλική γλώσσα), *Close Encounters* University of Dance, Stockholm, Rapportserie 2007:2.
- «Till dig utan namn. Till dig jag inte känner men gärna vill möta» (στη σουηδική γλώσσα), *Forskarhandledares robusta råd*. Studentlitteratur: Editor Karin Ågren, Φεβρουάριος 2008.
- «Om vad vi tror vi vet, eller - För vem är verkligheten verklig?» (στη σουηδική γλώσσα), *I kunskapens namn*. Lärarförbundet, Editor Karin Åmossa, Οκτώβριος 2007.
- «Det ousägliga – om lust äckel förväntan och annat som gör livet värt att leva» (στη σουηδική γλώσσα), *Rörelse/Kropp/Gestaltning*, University of Umeå 2006, Editor Per Ringby 2004.
- «Tankar efter en seminariedag kring estetisk reflektion och praxis i skola och lärarutbildning» (στη σουηδική γλώσσα), *Rapportserie 4:2006*, Swedish Research Council.
- «Det ousägliga» (στη σουηδική γλώσσα), *Centrum för barnkulturforskning*, University of Stockholm 2005.
- «En konstnärs tankar om forskning» (στη σουηδική γλώσσα), *Yearbook Konsthögskolan i Oslo, Norway* 2004.
- «I verklighetens blå ljus» (στη σουηδική γλώσσα), *Rörelse, Konst och Kul turavdelningen*, Jönköpings Läns Landsting 2000.
- «Dance in the borderline» (στην αγγλική γλώσσα), *Courage and Strength, Rädda Barnen/Save the Children* 1999.
- «Om DANS eller vanvett i den vardagliga idyllen» (στη σουηδική γλώσσα), *Forskning i rörelse*, Chora nr.2 Carlsson 1999.
- «Danskonst i gränsland» (στη σουηδική γλώσσα), *Styrka och mod*, Om barns skapande, Rädda Barnen 1998.
- «Att resa genom kaos. Mötet.» (στη σουηδική γλώσσα), *Kulturen - möten och mödor*. Editor Holger Värnlund. Carlssons 1995.
- «Hem» (στη σουηδική γλώσσα), *Park*. - Ett idéprojekt om innerstadsparkernas framtida betydelse, användning och utformning, 1995.

- «Ett fredat rum» (στη σουηδική γλώσσα), *Fylkingen. Jubileumsskrift* Fylkingen 1994.
- «Nödvändighetens obändiga vilja» (στη σουηδική γλώσσα), *Yearbook*, Dansmuseet, Editor Erik Näslund, 1989.
- «Att vara dans» (στη σουηδική γλώσσα), *Danscentrums katalog* 1989.

Άρθρα στον περιοδικό και τον ημερήσιο Τύπο

- «Hej Kärleken!» (στη σουηδική γλώσσα), *Hjärnstorm* nr 94-95 2008, Imaginära utflykter – konstens specifika möjligheter.
- «Att förstå livet genom dansen» (στη σουηδική γλώσσα), *Bibliotekstjänst* nr 6, 2004.
- «Moskva, forskning, rena nöjet och andra tankar» (στη σουηδική γλώσσα), *Nutida Dans* 21, 2004.
- «Ett brev, tankar om danskonst» (στη σουηδική γλώσσα), *Barn & Kultur*, Bibliotekstjänst 2004.
- «World Theatre Day Message» (στην αγγλική γλώσσα), *International Organisation of Cultural Relations*, Mumbai, India, Μάρτιος 1999.
- «Ett skepp kommer lastat» (στη σουηδική γλώσσα), *Atalante* nr 6-7.
- «Dansen avkräver mörkret ett svar» (στη σουηδική γλώσσα), *Göteborgs-Posten, kultursidan*, 1995.
- «Om danskonst i språkets utmarker» (στη σουηδική γλώσσα), HEM, E.L.D. 1995.
- «Voyager à travers le chaos» (στη γαλλική γλώσσα), *Le Magazine*, Centre Georges Pompidou, Παρίσι, Ιανουάριος 1994.
- «Om risken att förbli stående» (στη σουηδική γλώσσα), *Danstidningen* 2, 1992.
- «Om det där med att göra dans ...» (στη σουηδική γλώσσα), *Unga Atalante* Δεκέμβριος 1991.
- «Nödvändighetens obändiga vilja» (στη σουηδική γλώσσα), *Örebro Teatertidning* nr 17.
- «Svensk dans fryses ut» (στη σουηδική γλώσσα), *Dagens Nyheter* debattartikel 10/1 1990.
- «Språk utan ord» (στη σουηδική γλώσσα), *Dagens Nyheter* kultursidan 2/4 1989.

«om dans, arbete, poesi och saga» (στη σουηδική γλώσσα), VARA I
VANAN *E.L.D.* repertoarkatalog 1986.

«Reseberättelser från USA, Frankrike och Norge» (στη σουηδική
γλώσσα), Τοπικός ημερήσιος Τύπος 1980-82.

«Balett på Stockholmsoperan» (στη σουηδική γλώσσα), Accent 4/4
1980.

Χορογραφία και αρχαίο δράμα

Το θέμα της χορογραφίας των χορικών του αρχαίου δράματος είναι πολύπλευρο και πολυσυζητημένο. Εδώ θα ήθελα να αναφερθώ στην προσωπική μου εμπειρία που σχετίζεται με την έρευνά μου πάνω στο θέμα.

Πρόσφατα, είχα την ευθύνη ενός τριετούς ερευνητικού προγράμματος με θέμα τη χορογραφία των χορικών σε συνάρτηση με τον σύγχρονο χορό. Το πρόγραμμα πραγματοποιήθηκε στη Γαλλία, στο Πολιτιστικό Ίδρυμα Royaumont, σε συνεργασία με το Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Δράματος που εδρεύει στην Αθήνα.

Οι δραστηριότητες του Πολιτιστικού Ιδρύματος Royaumont, που στεγάζεται σε αββαείο του 13ου αιώνα, 30 χιλιόμετρα βόρεια από το Παρίσι, είναι τριών ειδών: αφορούν τη μουσική, τον σύγχρονο χορό, με κύριο στόχο τη διερεύνηση της κινησιολογικής γραφής — το τμήμα αυτό το διευθύνει η γνωστή χορογράφος Σούζαν Μπουίρζ (Susan Buirge) — και υπάρχει επίσης ένα μεγάλο εργαστήριο όπου φιλοξενούνται σε ετήσια βάση καλλιτέχνες από διάφορους τομείς.

Γενικά, στόχος του Ιδρύματος είναι να προωθήσει και να ενισχύσει τη δημιουργία μέσα από ερευνητικά προγράμματα. Το δικό μας πρόγραμμα το πλαισίωσαν πέντε Γάλλοι χορογράφοι και δύο Έλληνες, η Νατάσσα Ζούκα και η Μαριλένα Καρέττα.

Έκτακτοι προσκεκλημένοι ήταν ιστορικοί του θεάτρου, ιστορικοί του χορού, δραματολόγοι, μουσικοί, ο σκηνοθέτης Φιλίπ Βενσάν (Philippe Vincent) και ο Αρμένιος ποιητής Φρεντερίκ Νεβερσιλιάν (Frederic Neverchilian). Διερευνήθηκαν τα εξής βασικά θέματα:

— Μπορεί ένα σύστημα γραφής που υπηρετεί κυρίως την αφηρημένη χορογραφία να χρησιμοποιηθεί για τη σύνθεση χορογραφίας χορικών, και αντίστροφα;

- Μπορεί ένα χορικό να απομονωθεί από το υπόλοιπο έργο και να γίνει αφητηρία για τη σύνθεση ξεχωριστής χορογραφίας;
- Πώς μια αφηγηματική φόρμα μπορεί να αποδοθεί με κινησιολογική γραφή που έχει χαρακτήρα αφηρημένο;
 - Όλοι γνωρίζουμε ότι τα κύρια στοιχεία που χρησιμοποιούνται ως εργαλείο για τη σύνθεση μιας χορογραφίας χορικών είναι
 - ο λόγος,
 - η κίνηση (όρχησις),
 - η μουσική (το μέλος).

Πρόκειται για τρία αλληλένδετα στοιχεία τα οποία συνυπάρχουν και σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί το ένα να περιγράψει το άλλο, διότι τότε καταργούνται αυτόματα. Επί του προκειμένου επισημάναμε ότι ο συμβολικός χαρακτήρας της κίνησης σε συνάρτηση με τον λόγο μάς οδηγεί στην αναζήτηση μιας κινησιολογικής γραφής την οποία θα μπορούσε κανείς να παρομοιάσει με ιδεογράμματα.

Προϋπόθεση για την ανεύρεση της μορφής του Χορού της τραγωδίας είναι η αναζήτηση μιας κοινής φωνής των μελών του Χορού, που απορρέει από κοινή αναπνοή. Όπως αναφέρεται στον *Τίμαιο* του Πλάτωνα (80c), ο μηχανισμός της εισπνοής και της εκπνοής φωτίζει πολλά φαινόμενα. Μεγάλη είναι η απόσταση που μας χωρίζει από την αρχαιότητα. Είναι γεγονός ότι ο Χορός της αρχαίας τραγωδίας αντιμετωπίζεται σήμερα ως θεατρικό στοιχείο, ενώ για τους Έλληνες της εποχής είχε οντότητα που αντανάκλασε μια πραγματικότητα, κοινωνική και θρησκευτική.

Ένα χορικό δύσκολα μπορεί να απομονωθεί από το υπόλοιπο έργο. Η δομή της τραγωδίας είναι δεδομένη: τα χορικά προηγούνται των επεισοδίων και τα εισάγουν ή έπονται και τα σχολιάζουν. Αυτό που μπορεί να καθορίσει μια σύγχρονη προσέγγιση είναι το πώς ορίζουμε το σώμα μέσα στον χώρο και τον χρόνο, χρησιμοποιώντας ως μέσο έκφρασης ένα σύγχρονο, μινιμαλιστικό, ουσιαστικό σύστημα κινησιολογικής γραφής.

Πολλά είναι τα ερεθίσματα που μπορεί να έχει ένας χορογράφος. Αυτό που με ελκύει είναι η πτήση που κάνω κάθε φορά μέσα στον χρόνο για να συναντήσω τον μύθο ο οποίος ενυπάρχει σε κάθε τραγωδία. Κάθε τραγικός ποιητής ξαναχρησιμοποιεί τους

ιδίους μύθους που χρησιμοποίησαν ο Όμηρος και ο Ησίοδος και τους εντάσσει σε φόρμα ποιητική ανάλογη με τα ήθη και τα ιδανικά της πολιτείας. Τα πάντα επαναλαμβάνονται, τα πάντα τροποποιούνται, εξελίσσονται, και η ροή αυτής της εξέλιξης είναι η μεγάλη πρόκληση για τον χορογράφο: να βρει τη συνάρτηση του τώρα, του εδώ, με το τότε, το εκεί, βάζοντας σε λειτουργία τη φαντασία του, το υποσυνείδητό του.

Θα ολοκληρώσω την παρουσίαση κάνοντας ενδεικτικά αναφορά σε δύο διαφορετικές εργασίες μου, που έχουν στηριχθεί σε διαφορετικούς μύθους. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει έντονο το τελετουργικό στοιχείο.

1. Ο Ορφικός Ύμνος στην Περσεφόνη, όπου περιγράφεται η αρπαγή της, ήταν το θέμα του σεμιναρίου που έκανα το περασμένο καλοκαίρι στην Ινδονησία και κατέληξε στην παρουσίαση μιας τελετουργικής παράστασης στο Φεστιβάλ της Τζακάρτας του 2008, σε μουσική Πέτρου Ταμπούρη.

Στην αρχαιότητα, στο τέλος του καλοκαιριού υμνούσαν τη Δήμητρα και τον Δίονυσο στα Θαλάσια, τη γιορτή της βλάστησης. Ο ίδιος μύθος υπάρχει στη νήσο Seram της Ινδονησίας, όπου τιμούν τη Hainuwelle, την Ινδονήσια κόρη, το ανάλογο της Περσεφόνης, που όταν επιστρέφει από την παραμονή της στον Κάτω Κόσμο φέρνει ως δώρο στους θνητούς την ινδική καρύδα, τη βασική τροφή των κατοίκων της νήσου.

Ο παραλληλισμός ανάμεσα στους δύο μύθους υπήρξε και η αφετηρία της έρευνάς μου. Ένας άμεσος και βιωματικός τρόπος για να πλησιάσει κανείς διαφορετικούς πολιτισμούς.

2. Η άλλη δουλειά μου βασίζεται στη συνένωση διαφορετικών μύθων: ο μύθος του Ηρός, που αναφέρεται στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα, και η περιπέτεια της Ιούς, όπως περιγράφεται στο πρώτο χορικό των *Ικετίδων* του Αισχύλου. Η χορογραφία αντιπαράθετει τον Πάνω και τον Κάτω Κόσμο και παρουσιάζει την περιπέτεια της ψυχής και του σώματος ως σήματος στον χώρο και τον χρόνο. Το πρώτο χορικό των *Ικετίδων* τελειώνει με τις λέξεις «και ο λόγος σάρκα γίνεται». Αυτό υπήρξε και το έναυσμα για να γεννηθεί η πρωταρχική κίνηση που έδωσε σάρκα και οστά στη χορογραφία με τίτλο «Το άγγιγμα του Δία». Η χορογραφία, σε

μουσική Ιάλλη Ξανάκη (*La légende d'Éer: Ο θρύλος του Ηρός*), παρουσιάστηκε από την ομάδα τέχνης «Ίμερος» της Έρσης Πήττα στο Nassau Street Theater του Πρίνστον σε συνεργασία με το Princeton University το 1997.

Βιβλιογραφία

- Jung, C. G., C. Kerényi (1969), *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*, Πρίνστον, Princeton University Press.
- Kerényi, C. (1996), *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Πρίνστον, Princeton University Press.
- Kott, J. (1993), *Θεοφαγία: Δοκίμια για την αρχαία τραγωδία*, μτφρ. Α. Βερυκοκάκη-Αρτέμη, Αθήνα, Εξάντας.



«Απομεσήμερο και ακόμα εδώ»

Δρώμενο, ειδικά δημιουργημένο για την ημερίδα, σε ποίηση Χρίστου Λάσκαρη, με τη συμμετοχή φοιτητών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

*«Είχα την αίσθηση πως πήγαινα,
Πως θα 'φτανα σε λίγο κάπου.
Αυτό το ψέμμα
Κράτησε μια ολόκληρη ζωή.»*

ΧΡΙΣΤΟΣ ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ποιήματα

ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ - ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΚΙΝΗΣΗΣ

ΜΑΡΙΖΑ ΒΙΝΙΕΡΑΤΟΥ

Το δρώμενο απέδωσαν οι εξής φοιτητές:

ΑΒΡΑΜΙΔΟΥ ΔΗΜΗΤΡΑ, ΑΡΓΥΡΑΚΗ ΝΙΝΑ, ΑΡΚΟΥΜΑΝΗΣ ΑΡΤΕΜΗΣ, ΓΛΩΣΣΙΔΗ ΣΟΦΙΑ, ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΥΣΑ, ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΑΝΤΡΗ, ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ ΜΥΡΙΑΜ, ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΚΡΙΣΤΙΑ, ΚΑΪΣΑ ΧΡΙΣΤΙΝΑ, ΚΟΝΤΙΔΟΥ ΠΕΠΗ, ΜΑΝΩΛΟΥΚΟΥ ΗΛΙΑΝΑ, ΜΑΡΤΣΑΚΗ ΡΙΤΑ, ΜΗΛΙΟΥ ΕΛΙΣΑΒΕΤ, ΜΟΥΖΑΚΗ ΠΑΜΕΛΑ, ΜΟΥΣΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ ΧΡΙΣΤΙΝΑ, ΝΑΚΑ ΑΓΛΑΪΑ, ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΟΛΓΑ, ΠΑΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΑΘΗΝΑ, ΠΥΛΑΡΙΝΟΣ ΝΙΚΟΣ, ΣΑΚΕΛΛΑΡΟΠΟΥΛΟΥ ΙΣΜΗΝΗ, ΤΣΕΓΓΕΝΕ ΧΡΙΣΤΙΝΑ, ΤΣΙΧΛΑ ΕΦΗ, ΦΡΑΓΚΑΚΗ ΚΛΕΙΩ, ΦΟΥΝΤΑ ΔΕΣΠΟΙΝΑ, ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΑΝΤΡΗ.

Βιογραφικά

Η **ΑΘΗΝΑ ΒΑΧΛΑ** ζει στο Λονδίνο από το 1992. Το 1989 πήρε το Α΄ Βραβείο Χορογραφίας στον διαγωνισμό νέων χορογράφων «Δρώμενα 1989» του Δήμου Αθηναίων. Έλαβε υποτροφία από το Κοινωνιφελές Ίδρυμα «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης» για να σπουδάσει στο Laban Centre του Λονδίνου. Είναι κάτοχος ΜΑ στη Χορογραφία από το Πανεπιστήμιο Middlesex. Έχει διδάξει χορό και έχει χορογραφήσει έργα στη Μεγάλη Βρετανία αλλά και στην Ελλάδα, τη Φινλανδία, την Πορτογαλία, τη Γερμανία και την Ολλανδία, τα οποία οι κριτικοί υποδέχθηκαν με ενθουσιασμό. Τα τελευταία τρία χρόνια έχει επικεντρωθεί σε χορογραφίες που η ταυτότητά τους καθορίζεται από τον χώρο (site-specific). Ως δημιουργός, πειραματίζεται με την κίνηση, τον χώρο και τον ήχο. Είχε την ευκαιρία να συνεργαστεί με άλλους καλλιτέχνες και να πειραματιστεί πάνω στη σχέση θεατή-χορευτή.

Η **ΜΑΡΙΖΑ ΒΙΝΙΕΡΑΤΟΥ**, MFA, DIP (Dance Theatre), σπούδασε χορό στο Laban Centre του Λονδίνου και ειδικεύτηκε στη χορογραφία στο New York University, όπου απέκτησε Master of Fine Arts. Ίδρυσε τη χορευτική ομάδα ΧΙΡÓΛΥΤΟΣ D.T. με την οποία έδωσε παραστάσεις στη Νέα Υόρκη και στο Λονδίνο (1993–1999). Οργάνωσε τα σεμινάρια χορογραφίας της Bessie Schönberg στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Από το 2000 διδάσκει χορογραφία στην Κρατική Σχολή Χορού και στο ΙΕΚ Ακμή, ενώ έχει διδάξει και σε σεμινάρια χορογραφίας σε ιδιωτικές σχολές. Έχει συγγράψει διδακτέα ύλη στον τόμο *Πολιτιστική Διαχείριση* για το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και στο βιβλίο *Τερψιχόρη: Επτά κινήσεις*, στη σειρά «Τέχνες» των εκδόσεων Διαφ. Έχει χορογραφήσει θεατρικές παραστάσεις και πρόσφατα ήταν συνεργάτης του Ε.Κ.Ε.Θ.Ε.Χ. στην επιτροπή επιχορηγήσεων.

Ο **ΠΗΤ ΜΠΡΟΥΚΣ** (PETE BROOKS) είναι σκηνοθέτης του θεάτρου, δραματογράφος και δάσκαλος. Ίδρυτικό μέλος της θεατρικής ομάδας Impact Theatre Cooperative στη Μεγάλη Βρετανία, έχει σκηνοθετήσει παραστάσεις και έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε περιοδείες ανά τον κόσμο. Αυτή την περίοδο διευθύνει μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών (MA in Performance Design and Practice) στο Central Saint Martin's College of Art στο Λονδίνο.

Η **ΝΤΕΜΠΟΡΑ ΤΖΟΥΙΤ** (DEBORAH JOWITT) ξεκίνησε να χορεύει επαγγελματικά το 1953, να παρουσιάζει δικές της χορογραφίες το 1962 και να αρθρογραφεί τακτικά για

τον χορό στο *Village Voice* το 1967. Τα άρθρα της για τον χορό έχουν εκδοθεί σε δύο τόμους, *Dance Beat* (1977) και *The Dance in Mind* (1985) αντίστοιχα, καθώς και σε πολλά περιοδικά. Το 1988 τιμήθηκε με το βραβείο de la Torre Bueno για το τρίτο της βιβλίο, με τίτλο *Time and the Dancing Image*. Το 1997 επιμελήθηκε τον τόμο *Meredith Monk* για τον εκδοτικό οίκο Johns Hopkins University Press. Οι κριτικές και ιστορικές μελέτες της απαντούν σε πολλούς συλλογικούς τόμους και ανθολογίες, συμπεριλαμβανομένου και του πρόσφατα δημοσιευμένου *Reinventing Dance in the 1960s*, τον οποίο επιμελήθηκε η Sally Banes. Το 2002 κέρδισε την υποτροφία Guggenheim προκειμένου να ολοκληρώσει το βιβλίο της *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*, το οποίο εκδόθηκε από τον οίκο Simon & Schuster τον Αύγουστο του 2004. Πέραν των διαλέξεων που έχει δώσει και των σεμιναρίων που έχει διευθύνει τόσο στις ΗΠΑ όσο και στο εξωτερικό, διδάσκει στο Τμήμα Χορού της Σχολής Καλών Τεχνών Tisch του New York University.

Η **ΕΦΑ ΛΙΛΙΑ (EFVA LILJA)** είναι γνωστή ως εξέχουσα Σουηδή χορογράφος με ξεχωριστό ρεπερτόριο, στο οποίο πολλοί έχουν αναφερθεί. Μετά από πολύχρονη χορευτική καριέρα, παρουσίασε για πρώτη φορά χορογραφία της το 1982. Το 1985 συγκρότησε την ομάδα E.L.D., της οποίας διετέλεσε καλλιτεχνική διευθύντρια για 20 χρόνια. Μέσα από ευρύ φάσμα συνεργασιών με άλλους καλλιτέχνες, δημιούργησε πρωτοποριακό έργο ιδιαίτερης σημασίας για τον σουηδικό και τον διεθνή χορό. Το καλλιτεχνικό της έργο έχει παρουσιαστεί σε περισσότερες από 25 χώρες ανά τον κόσμο. Κατά τη διάρκεια της σταδιοδρομίας της έχει λάβει πολλά βραβεία και επιχορηγήσεις. Το 2003 εξελέγη Καθηγήτρια Χορογραφίας και το 2006 έγινε Αντιπρύτανης του Πανεπιστημιακού Κολλεγίου Χορού της Στοκχόλμης.

Η **ΒΑΣΩ ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ** είναι απόφοιτος της σχολής της Ραλλούς Μάνου και του ΤΕΦΑΑ Αθηνών. Συνέχισε τις σπουδές της στη Νέα Υόρκη, στη σχολή της Martha Graham και του Erick Hawkins. Σπούδασε χορογραφία και αυτοσχεδιασμό με τον Robert Dunn. Στο Columbia University (Teachers College) πήρε Master of Arts. Πήρε το διδακτορικό της δίπλωμα από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Το 1987 δημιούργησε την ομάδα «Ωκυροή» με την οποία δίνει παραστάσεις. Ήταν Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας (Βόλος) έως το 2005. Συνεργάστηκε με το Εθνικό Θέατρο και χορογράφησε τις τραγωδίες *Μήδεια* του Ευριπίδη, *Οιδίποδα Τύρανο* και *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, καθώς και τη *Δόνια Ροζίτα* του Λόρκα. Συνεργάστηκε με τους σκηνοθέτες Κ. Αρβανιτάκη, Ν. Κοντούρη, Β. Παπαβασιλείου, Ρ. Πατεράκη. Σήμερα είναι

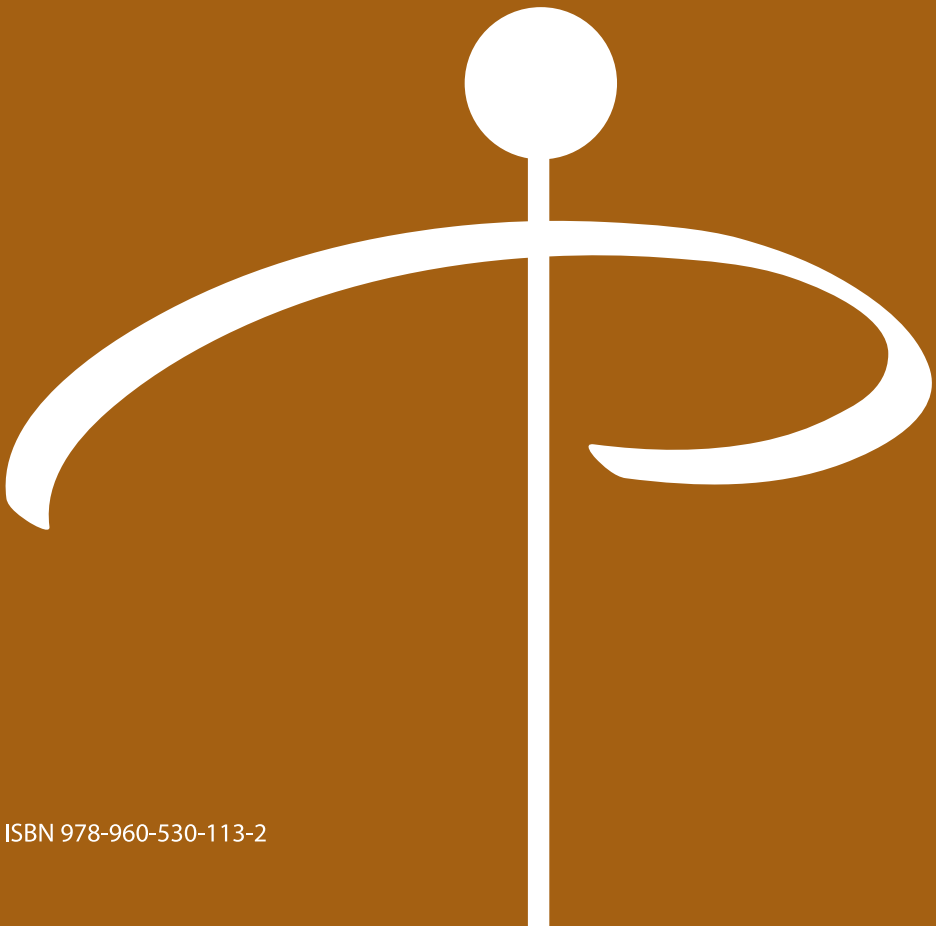
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στο Ναύπλιο.

Η **ΕΡΣΗ ΠΗΤΤΑ** έχει σπουδάσει Ιστορία της Τέχνης στο Πανεπιστημίου της Σορβόνης. Υπήρξε μέλος της ομάδας σύγχρονου χορού του Jéréme Andrews και της Susan Buirge στο Παρίσι. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στη χορογραφία με τον Alwin Nikolais στη Νέα Υόρκη. Έχει παρουσιάσει τις προσωπικές της συνθέσεις ως σολίστ σε πολλά θέατρα και πολιτιστικά κέντρα στη Γαλλία. Είναι ιδρυτικό μέλος του Ευρωπαϊκού Κέντρου Χορού στη Γαλλία και του Κέντρου Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Δράματος «Δεσμοί» στην Αθήνα. Έχει χορογραφήσει περισσότερα από σαράντα έργα κλασικού και σύγχρονου θεατρικού ρεπερτορίου. Με την ομάδα της ΙΜΕΡΟΣ έχει παρουσιάσει χορογραφίες της στη Γαλλία και την Αμερική.

Η **ΚΑΤΙΑ ΣΑΒΡΑΜΗ** σπούδασε χορό στη σχολή της Ραλλούς Μάνου στην Αθήνα. Είναι κάτοχος MA και PhD από το City University, Laban Centre του Λονδίνου, όπου ειδικεύτηκε στις χορολογικές σπουδές, στη χορογραφία και στην παιδαγωγική του χορού. Ως ειδική συνεργάτις, δίδαξε χορολογία στο Τμήμα Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης. Δίδαξε ως συμβασιούχος (Π.Δ. 407/80) στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Δίδαξε χορολογία στην επαγγελματική σχολή της Ραλλούς Μάνου, στη Λυρική Σκηνή και στην Κρατική Σχολή Χορού. Σήμερα είναι Λέκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Συνεργάστηκε ως συγγραφέας και κριτικός αναγνώστης με το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο και έχει δημοσιεύσει βιβλία για τον χορό στην Ελλάδα, ενώ άρθρα της έχουν δημοσιευθεί σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά. Έχει τιμηθεί με διακρίσεις και επαίνους στη χορογραφία. Είναι μέλος και tutor του Imperial Society of Teachers of Dancing του Λονδίνου. Μετείχε στο Διοικητικό Συμβούλιο Υποτρόφων του Κοινωνικού Ιδρύματος «Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης» έως τον Ιούνιο του 2009 και είναι μέλος της επιτροπής αξιολόγησης του Ιδρύματος για τη χορήγηση υποτροφιών στον χορό.

Η **ΑΝΑ ΣΑΝΤΣΕΣ-ΚΟΛΜΠΕΡΓΚ (ANA SÁNCHEZ-COLBERG)** είναι διεθνούς φήμης χορογράφος και θεωρητικός και ειδικεύεται στο χοροθέατρο, με έργο πρωτότυπο και διακεκριμένο. Διευθύνει την ομάδα της Theatre enCorps, με την οποία και δίνει παραστάσεις από το 1989. Η ομάδα της έχει τιμηθεί με πολλά διεθνή βραβεία και έχει

λάβει επιχορηγήσεις από το Βρετανικό Συμβούλιο και από το Συμβούλιο Καλών Τεχνών της Αγγλίας. Ως αναγνώριση της συμβολής της στη διεθνή χορευτική σκηνή, το Σουηδικό Συμβούλιο Ερευνών της απένειμε βραβείο (2006–2007) για τη μελέτη και τη δημιουργία του έργου *We: Implicated and Complicated*. Σήμερα είναι Επισκέπτρια Καθηγήτρια Χορογραφίας και Σύνθεσης στο Πανεπιστημιακό Κολλέγιο Χορού της Στοκχόλμης και διευθύντρια του ΒΑ Χορού (αναγνωρισμένο από το Roehampton University του Λονδίνου) στο ΙΕΚ Ακμή.



ISBN 978-960-530-113-2